

MAREK KOCHANOWSKI

## Uwagi o kompozycji *Demona ruchu* Stefana Grabińskiego

W 1919 roku ukazuje się w Krakowie trzeci tom opowiadań Stefana Grabińskiego pt. *Demon ruchu*. Wydanie to spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem przez krytykę, czego owocem były liczne i pochlebne recenzje, m.in. w „Pro Arte” (zeszyt 6/1919). Zwracano np. uwagę na podobieństwa nastroju utworów zamieszczonych w omawianym tomie z opowiadaniem Edgara Alana Poeego<sup>1</sup>. Na całość zbioru złożyło się dziewięć opowiadań ułożonych w następującej kolejności: *Maszynista Grot*, *Błądny pociąg*, *Demon ruchu*, *Smoluch*, *Wieczny pasażer*, *W przedziale*, *Sygnaly*, *Ślepy tor*, *Ultima thule*. Niespełna trzy lata później, w 1922 roku, we Lwowie ukazuje się poszerzona wersja *Demona ruchu* z przedmową Józefa Jedlicza<sup>2</sup>, do której dodane zostały trzy opowieści, a układ cyklu, w porównaniu do wydania z 1919, został znacznie zmieniony. Podstawą mojego referatu jest wersja późniejsza, więc pozwolę sobie na przypomnienie obowiązującego w niej porządku. Niezmieniony już później przez samego Grabińskiego, a przez to najbardziej znaczący układ z roku 1922 wygląda następująco (podaję tytuły,

---

<sup>1</sup> Pierwsze komentarze dotyczące twórczości Grabińskiego oraz liczne podobieństwa z dorobkiem angielskiego pisarza, a także konteksty, które mogły oddziaływać na autora *Demona ruchu*, omówił wyczerpująco Artur Hutnikiewicz w monografii pt. *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*. Toruń 1959.

<sup>2</sup> S. Grabiński, *Demon ruchu*. Przed. J. Jedlicz. Wydanie drugie zmienione i powiększone. Lwów 1922.

podtytuły i kolejność w cyklu): 1 *Głucha przestrzeń (Ballada kolejowa)*, 2 *Smoluch*, 3 *W przedziale*, 4 *Wieczny pasażer (Humoreska)*, 5 *Fałszywy alarm*, 6 *Demon ruchu*, 7 *Maszynista Grot*, 8 *Sygnaly*, 9 *Dziwna stacja (Fantazja przyszłości)*, 10 *Błądny pociąg (Legenda kolejowa)*, 11 *Slepy tor*, 12 *Ultima Thule*. Co ciekawe, prawie wszystkie wydane po wojnie zbiory utworów Grabińskiego<sup>3</sup> konsekwentnie pomijają opowiadania trzecie i czwarte, co można jedynie tłumaczyć brakiem w owych dwóch tekstach pierwiastków niesamowitości i tajemniczości, czyli czynników semantycznych, wpływających na dotychczasowe odczytania omawianego cyklu<sup>4</sup>. Powyższy przykład „uszczuplania” całości, prawdopodobnie na rzecz oczekiwania odbiorców, jest doskonałą ilustracją funkcjonowania terminu cykl w świadomości społecznej i obiegu wydawniczym. Dziwi oczywiście udział znanych literaturoznawców piszących w owych wydaniach przedmowy, ale działanie takie można jedynie wytłumaczyć brakiem zainteresowania problematyką gatunku w polskiej nauce o literaturze.

Ostatnie lata dostarczyły wielu cennych uwag w zakresie badań nad cyklem opowiadań<sup>5</sup>. Wybieram określenie cyklu Krystyny Jakowskiej. Będzie nim „...zbiór różnorodnych opowiadań, z których każde stanowi skończoną całość, wszystkie jednak są ze sobą związane. Dzięki temu związaniu całość cyklu stanowi wobec każdego z opowiadań całość nadrzędną – semantyczną i kompozycyjną. Każde zatem opowiadanie przez swoją przynależność do cyklu modyfikuje swoje znaczenie – znaczy inaczej i więcej niż wtedy, gdy czytamy je w izolacji”<sup>6</sup>.

Nie wdając się głęboko w analizę treści opowiadań Stefana Grabińskiego, należy stwierdzić, że są one przepełnione niewytłumaczalnymi, nadprzyrodzonymi zjawiskami, takimi jak wjazd widmowego pociągu na wyłączony z ruchu odcinek kolei (*Głucha przestrzeń*), czy pojawienie się, sygnalizującego katastrofy kolejnych pociągów, demona (*Smoluch*). Bohaterami tych opowieści są ludzie ogarnięci szaleńcami, prowadzącymi zazwyczaj do kolejowej tragedii, pasjami

<sup>3</sup> Np. wydanie z postłowiem S. Lema z roku 1975 – S. Grabiński, *Niesamowite opowiadania*. Kraków 1975, czy tom pierwszy *Utworów wybranych*. Wybór, wstęp i komentarz A. Hutnikiewicz. Kraków 1980. Do oryginalnego wydania z roku 1922 powróciło ostatnio wydawnictwo Lampa i Iskra Boża – *Demon ruchu*. Postłowie K. Varga. Warszawa 1999.

<sup>4</sup> Przez te dwie kategorie „czyta” Grabińskiego m.in. wspomniany Hutnikiewicz oraz Marek Adamiec będący w zamierzonej, choć niezbyt udanej opozycji do autora *Od czystej formy do literatury faktu*. Patrz: *Cień wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*. Gdańsk 1992.

<sup>5</sup> Patrz przede wszystkim: F.L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague–Paris 1971. – S. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York–London 1989. – B. Marczevska, *Poetyka zbioru opowiadań*. „Acta Universitatis Lodzensis”, seria I, 1980, z. 35.

<sup>6</sup> K. Jakowska, *Czas i przestrzeń w cyklu opowiadań*. W: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1990, s. 37.

i teoriami (*Fałszywy alarm, Demon ruchu, Sygnały*). Opowiadanie *Dziwna stacja (Fantazja przyszłości)* to futurystyczna opowieść, której akcja dzieje się aż w roku 2345, tzn. w czasie, gdy pociągi pokonują niewyobrażalne przestrzenie, na tyle niewyobrażalne, że dopuszczające do zniknięcia całego składu. Z kolei *Błądny pociąg* to uwspółcześniona wersja legendy o Latającym Holendrze, a *Ślepy tor* jest refleksją nad momentem śmierci. Bardzo często bohaterowie tych opowiadań są tylko przedmiotami w rękach potężnych, przerażających, niezdefiniowanych nigdy do końca sił (*Maszynista Grot*). Tam, gdzie nie ma metafizyki, pojawia się wywołane pędem maszyny morderstwo (*W przedziale*).

Już w wstępie warto sobie zadać pytanie o te wyznaczniki kompozycyjne, które mogą potwierdzić trafność nazwania zbioru Grabińskiego gatunkową formułą cyklu opowiadań. W przypadku *Demona ruchu* będzie to oczywiście wspomniana w definicji całość kompozycyjna, tzn. wszelkie odautorskie działania czynione w imię spójności cyklu i dokonywane w planie formalnym, jak np. ustalenie ramy zbioru, znaczenie początkowego i końcowego utworu, początku i zakończenia opowiadań składowych (czytane głównie w wymiarze przestrzennym), semantyka środków interpunkcyjnych oraz szczegółna gra narracyjna.

„Pomiędzy Orszawą a Byliczem zregulowano przestrzeń”<sup>7</sup>. Tak zaczyna się pierwsze opowiadanie cyklu Grabińskiego. Jak już wspominałem, opowieść o głuchej przestrzeni została dodana dopiero do drugiego wydania. Zakładając, iż w układzie cyklu mamy do czynienia z odautorską celową i przemyślaną działalnością, chciałbym zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół odróżniający *Głuchą przestrzeń* od reszty opowieści. Otóż ciekawym zjawiskiem wydaje się być każdorazowe zastosowanie cudzysłowu, przy wspomnianiu w tekście tytułowej przestrzeni, np.: „Budka dróżnika wznosiła się mniej więcej w połowie »głuchej przestrzeni«...” (GP 4). A w charakterystyce głównego bohatera pisze narrator: „...Aż pół roku temu zasłyszawszy przypadkiem coś o »głuchej przestrzeni« między Orszawą a Byliczem porzucił ogrzewalnię i przeniósł się w te strony, by czuć nad opuszczoną linią...” (GP 6). Brak owego znaku graficznego widoczny jest w przypadku rozbicia przytoczonej formuły, a także przy zastosowaniu mowy niezależnej: „– Głucha przestrzeń – wtrącił półgłosem Luśnia” (GP 9). Co ciekawe, z użyciem cudzysłowu mamy do czynienia przy wszelkich wyrazach związanych – mniej lub bardziej – z pracą Szymona Wawery, protagonisty utworu, a więc w utworze mowa jest o: „służbie”, „budniku”, „strażnicy”, „urzędowaniu” itp. Podobny zabieg nie pojawi się w żadnej następnej części cyklu, nawet przy okazji powtarzania wymienionych powyżej słów. Czyż działanie takie nie przypomina wzięcia rzeczywistości w nawias, odmówienia jej

<sup>7</sup> S. Grabiński, *Głucha przestrzeń (Ballada kolejowa)*. W: *Demon ruchu*. Lwów 1922, s. 1. Dalej, za cytatem podaję pierwsze litery słów z tytułu opowiadania (bez podtytułu) oraz numer strony z tegoż wydania.

prawa realności? Narrator początkowo dyskretnie dystansuje się od kreowanej rzeczywistości, prawdopodobnie po to, by zachować obiektywny, racjonalizujący dystans i skłonić czytelnika do przejścia postawy obserwatora. To, co naprawdę przerażające, jak np. kolejowy demon z opowiadania *Smoluch*, czy krwawa katastrofa, którą rozpoczyna się *Fałszywy alarm*, zostaje odsunięte na później. Na razie mamy tylko historię jednego emeryta o niepewnym stanie umysłu, z wyraźnie zaznaczonym odautorskim dystansem do opowieści.

Ostatnie z kolei opowiadanie cyklu rozpoczyna się następująco: „Lat temu już dziesięć. Zdarzenie przybrało już kształty rozwiewne, niemal senne – zasnęło się błękitną mgłą rzeczy minionych. Dziś wygląda jak wizja lub jak szalone marzenie; a jednak wiem, że wszystko do najdrobniejszych szczegółów było naprawdę tak, jak pamiętam.” (UT 170). Przyznać trzeba, iż trochę zdumiewa ten gwałtowny przeskok z narracji auktorialnej, panującej niepodzielnie w całości cyklu (sporadycznie pojawia się personalny punkt widzenia – najczęściej w listach bohaterów poszczególnych opowiadań), w narrację pierwszoosobową. Jak wiadomo, przejście od auktorialności do personalności jest modelowym przykładem zaniku dystansu między mową narratora a mową postaci<sup>8</sup>, co w konsekwencji prowadzi do tego, iż narrator: „...traci swoją osobowość, zbliża się do świata bohaterów...”<sup>9</sup>. Susan Mann, starając się sklasyfikować cykl XX-wieczny, wyróżnia np. taką jego „inicjacyjną” odmianę, która opisuje dorastanie, psychiczne dojrzewanie głównego bohatera do świata dorosłych<sup>10</sup>. Wobec powyższego sędzę, iż w pierwszym z omawianych opowiadań<sup>11</sup> z cyklu Grabińskiego, mamy też do czynienia z inicjacją, rozumianą jako wejście narratora w świat tajemniczy, pociągający, ale jednocześnie budzący grozę i zmuszający do zachowania pewnych prób racjonalizacji, dokonywanej chociażby przez wspomniany zabieg z cudzym słowem (podobną funkcję spełniają wszelkiego rodzaju zastosowania mimetyzmu formalnego w zakończeniach opowiadań składowych np. doniesienia prasowe (*Dziwna stacja*), czy fragmenty listu (*Ultima Thule*). Ostatnia z kolei opowieść prowadzona jest z perspektywy osoby doświadczonej. Układ taki ukazuje więc zamierzoną ramę kompozycyjną tekstu<sup>12</sup>, odzwierciedlającą proces zawłaszczania narratora przez wykreowaną rzeczywistość.

<sup>8</sup> Typologie postaw narracyjnych omawia wnikliwie M. Głowiński w książce *Powieść metodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997, s. 110.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>10</sup> S. Mann, *op. cit.*, s. 8–10.

<sup>11</sup> „...w zależności od tego, jakie opowiadania wysuwa się na początek i na koniec, zmienia się sens całości cyklu”. Patrz K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 106.

<sup>12</sup> Pojęcie „ramy kompozycyjnej” Łotmana, rozumiem w sposób zgodny z użyciem tego terminu przez Krystynę Jakowską. Patrz K. Jakowska, *ibidem*, s. 104–106.

Warto zwrócić uwagę na to, iż opisany powyżej mechanizm wchłaniania narratora ujawnia się częściowo w pierwszym opowiadaniu cyklu. Odmienność *Głuchej przestrzeni* i znaczenie tego tekstu dla całości, sugerowane jest przez podtytuł – „ballada kolejowa”. W dziewiętnastym wieku bardzo silny był w Polsce mickiewiczowski model ballady, tzn. taka jej odmiana, która wykorzystując momenty tajemnicze i zagadkowe, programowo sięgała do rodzimej „pieśni gminnej”. Pochodząca z wydanych w 1822 roku (czyli dokładnie sto lat wcześniej niż *Demon ruchu*) *Ballad i romansów* ballada *Romantyczność*, stanowi manifest prymatu ducha nad materią. Główny bohater *Głuchej przestrzeni* to emerytowany konduktor, zgłaszający się do pilnowania nieczynnego, wystawionego do rozbiórki, odcinka kolei. Pomiędzy nim a przestrzenią zachodzi dziwny i niewytłumaczalny związek. Wawera nazywa ją np. „siostrzyczką” (GP 13), zachęca swego jedynego przyjaciela, kowala Luśnię, do uważnego wstuchiwanie się w otoczenie, do nowego odbioru rzeczywistości: „– Tu wszędzie żyją te wspominki; wałęsają się dla oka ludzkiego niewidoczne pomiędzy ścianami tego jaru, tłuką po tych szynach, włóczą hen, po całej przestrzeni. Tylko trzeba umieć patrzeć i słuchać.” (GP 11). Tego typu podejście bliskie jest oczywiście romantycznej wizji natury, a także zespolonej z nią wrażliwej, wybranej jednostki. W opowiadaniu Grabińskiego dochodzi nawet do całkowitej syntezy człowieka z przestrzenią: „Wawera stał się z czasem jakby ucieleśnioną w kształcie człowieczym jej świadomością” (GP 12). Wraz z opisem tej dziwnej relacji zmniejsza się narratorski dystans do przedstawionego świata. Obojętna, wzięta w cudzysłów rzeczywistość, nabiera w utworze cech subiektywnych. Narrator, nie potrafiąc oprzeć się magii odizolowanej przestrzeni, wplata dyskretnie w opisy takie sformułowania jak np.: „...dziwnie piękne otoczenie”, „budka jak...zaczarowana chatka z bajki” itp. (GP 3). Kulminacją wchłaniania narratora przez wykreowany świat jest oczywiście końcowa wizja Wawery. Widać bowiem ożywienie przestrzeni spowodowane wjazdem istniejącego w wyobraźni starego dróżnika pociągu. Narrator wykorzystuje ten obraz w opisie, a dodatkowo wzmacnia prawdziwość faktu słowami: „To już nie było złudzenie, o nie!” (GP 14), „Aż przyszła godzina ziszczenia” (GP 14). Wszystkie te zabiegi przeczą chorobie psychicznej Szymona i potwierdzają zaangażowanie opowiadającego. Myślę więc, iż już w pierwszym opowiadaniu ujawnia się zjawisko postulatynośności, manifestowania możliwości istnienia pewnej określonej, irracjonalnej rzeczywistości (nieważne nawet szczegółowo jakiej – chodzi bowiem w tekście niniejszym raczej o użyte środki, niż o ten czy inny światopogląd). A skoro tak, to zarówno pierwsze jak i ostatnie (poprzez nagłą zmianę punktu widzenia) opowiadanie stanowią idealną ramę wiążącą całość cyklu.

Innym ważnym czynnikiem gwarantującym stałość zbioru jest tytuł, który, jak zauważyła cytowana już Krystyna Jakowska, pisząc o cyklach Kadena i Dąbrowskiej: „Swoją symboliką obejmuje całość cyklu i sugeruje jego podział nawet wtedy, gdy tytuły wewnętrzne pozostają zupełnie przypadko-

we”<sup>13</sup>. Oczywiście, w *Demonie ruchu* nie można mówić o jakiegokolwiek przypadkowości tytułów opowiadań wewnętrznych, dlatego choćby, iż prawie wszystkie, poza ostatnim, zawierają w sobie słowa związane z kolejnictwem. Dla moich potrzeb istotna wydaje się być uwaga mówiąca o symbolice tytułu całości. Tytuł cyklu Grabińskiego ujawnia irracjonalność fizycznej i realnej maszyny kolejnictwa. Kolej była przecież symbolem ludzkiego postępu, a ukrycie w tytule słowa „demon” wyzwała konotacje związane ze strachem i przerażeniem, z potęgą sił niezbadanych oraz nieujarzmionych. Dorota Siwicka, pisząc o szybkości w kulturze, zauważyła, że jest ona „...dowodem na utratę kontaktu z własną duszą, z własnym »ja«. A jeśli tak, to wielce prawdopodobne, iż stanowi dzieło demonów”<sup>14</sup>. Zestawienie tytułu całości z niektórymi elementami nazw opowiadań składowych, bądź z całymi nazwami jak np. *Sygnaty, Maszynista Grot, Fałszywy alarm, W przedziale*, ale też *Dziwna stacja, czy Ślepy tor* wywołuje paradoksalną sytuację zaskoczenia, będącą efektem zderzenia technologiczowanego (przynajmniej jak na tamte czasy słownictwa) z abstrakcyjnym, ale symbolicznym tytułem. Działanie określenia „demon ruchu” zostaje dodatkowo wzmocnione przez zrzucenie tytułu zbioru na środkowe, szóste w kolejności opowiadanie. Zabieg nazwania całości takim zestawieniem, które tylko w sposób symboliczny można związać z tytułami składowymi, zmusza czytelnika do intensywnej deszyfracji całości, a jednocześnie umożliwia ukrycie, pod pozorem abstrakcyjności, sensu każdego z opowiadań osobno.

Jerzy Sosnowski w szkicu pt. *Czas żelaznych potworów* stwierdził, iż „...w miarę zwiększania się tempa, z jakim przenosimy się z miejsca na miejsce, zmniejsza się długość przeciętnego tekstu narracyjnego”<sup>15</sup>. Inaczej mówiąc pokonywanie przestrzeni ma wpływ na wybór „skracającego dystans” tekstu, a być może i na twórczość tych autorów, których książki sprzedaje się i reklamuje głównie na dworcowych stacjach, co jest dzisiaj na zachodzie Europy zjawiskiem dosyć powszechnym. Na marginesie rozważań Sosnowskiego zaciekało mnie to, czy możliwa jest na przykład taka odmiana (gatunek?) tekstu, którego struktura, tzn. wewnętrzny układ i połączenie poszczególnych składników będzie ekwiwalentem konkretnego środka lokomocji np. podróżowania pociągiem.

Uważny czytelnik cyklu Grabińskiego bez trudu dostrzeże pewne podobieństwa w początkach i końcach opowiadań składowych. Początek pierwszego z nich: „Pomiędzy Orszawą a Byliczem zregulowano przestrzeń. Stało się to możliwym dzięki zasypaniu mokradeł nad Wierszą i przeprowadzeniu niwelacji pod tzw. »Uplazikiem«” (GP 1), sugeruje, iż relacje przestrzenne są jedną z głów-

<sup>13</sup> K. Jakowska, *ibidem*, s. 96.

<sup>14</sup> D. Siwicka, *Szybkość: wyobrażenia i wartości*. W: *Szybko i szybkoiej. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki. Warszawa 1997, s. 23.

<sup>15</sup> J. Sosnowski, *Czas żelaznych potworów, ibidem*, s. 129.

nych podpowiedzi do odczytania całego zbioru. Można nawet zaobserwować w całym cyklu semantyczną powtarzalność pierwszych zdań początków opowiadań, które opisują albo szybką jazdę pociągu (opowiadania nr 2, 3, 6, 9, 11), albo całą statyczną, związaną z kolejnictwem otoczkę przestrzenną, czyli najczęściej dworce (1, 4, 5, 7, 8, 10, 12). Wspomniana przemienność jest szczególnie widoczna od siódmego opowiadania w kolejności i trwa już do końca. Jeśli wszystkie statyczne początki oznaczymy literą D (dworzec), a mobilne P (pociąg) to ich skrótowy zapis wygląda następująco: D P P D D P D D P D P D. Czyż to stopniowe uporządkowanie rytmu nie przypomina ruszającego z miejsca pociągu? Być może pytanie jest zbyt kontrowersyjne, ale zakładając, iż mam do czynienia z dziełem zaplanowanym, muszę poddać pod rozważę na przykład to, dlaczego na początku cyklu, który zgodnie z tytułem ma być o ruchu, znajduje się opowiadanie z niezwykle statycznym opisem przestrzeni! Niemal tak statycznym jak ten, który zostaje w naszych głowach tuż przed odjazdem pociągu. Pozostaje oczywiście jeszcze pytanie, czemu ten zabieg ma służyć? Otóż sądzę, iż wewnętrzna rytmizacja, przebiegająca pod płaszczykiem opowieści będących miksturą pełną niesamowitości czy grozy, może być próbą nadania sensu irracjonalnym wydarzeniom, co wiąże się oczywiście z opisanymi we wcześniejszych akapitach działaniami racjonalizującymi. Wobec przerażającej rzeczywistości wytworzony zostaje mechanizm obronny, którego ukryty porządek można porównać do misteryjnej, aczkolwiek zawodnej (jak dowodzi przykład z cudzysłowem) konstrukcji.

Zupełnie innym, powtarzającym się elementem, są użyte, aż w siedmiu zakończeniach opowiadań składowych wielokropki (cytuję ostatnie zdania z opowiadań zakończonych wielokropkiem): „– Karambol! – szeptały zbieleńsze wargi – karambol. – Karambol!...” (*Smoluch*, s. 29), „Rozpoczęła się szalona ucieczka wśród zaułków nieznanego miasta...” (*W przedziale*, s. 42), „...Huk strzałów złał się z piekielnym łomotem miażdżących się w tej chwili pociągów...” (*Fałszywy alarm*, s. 72), „W świątym białkach zagrało poranne słońce okrutnym uśmiechem...” (*Demon ruchu*, s. 87), „Sygnały szły...” (*Błądny pociąg*, s. 144), „Głosy ich marły rozwiały się...aż zgłuchły gdzieś w zaświatach międzyplanetarnych dali...” (*Ślepy tor*, s. 169), „Do widzenia kiedyś po tamtej stronie...Kazimierz” (*Ultima Thule*, s. 182).

Przytoczone zdania wystąpiły w opowiadaniach numer: 2, 3, 5, 6 oraz w trzech ostatnich, czyli 10, 11, 12. Wielokropek w przeciwieństwie do kropki, ucinającej gwałtownie znaczenie całego zdania, zawiera w sobie swoistą otwartość, pozostawiając swobodę interpretacyjną odbiorcy. Użycie tego znaku interpunkcyjnego powoduje zazwyczaj powolne rozpraszenie się sensu całości, „zaniekanie” opisanych wydarzeń, ich rozmycie. Dokładnie takie rozmycie odczuwamy w momencie ruszania pociągu ze stacji. Zostawiane w tyle miejscowości, zapamiętane jedynie dzięki chwilowym postojom, zwalniają w naszych głowach miejsce nowym dworcem, przestrzeniom, wsiadającym i wysiadającym podróżnym. Podobnie u Grabińskiego – każde opowiadanie dzieje się w innym miejscu.

Raz będzie to Trenczyn inżyniera Bytomskiego z *Fałszywego alarmu*, innym razem nękana dziwnymi sygnałami i dzwonekami stacja Dąbrowa z opowiadania *Maszynista Grot*. Eksperymentujący z przestrzenią narrator cyklu, jak każdy, kto traktuje pociąg jako środek lokomocji, skazany jest albo na poznawanie nowych miejsc, które istnieją tylko na przestrzeni jednego opowiadania, albo na spotkanych w pociągu współpasażerów podróży. Jednym z nich jest, pojawiający się w *Smoluchu* i w *Demonie ruchu*, właściciel ziemski Szygoń, którego coś pędzi przed siebie i który musi jechać, gdyż pokonywanie przestrzeni wyznacza jego egzystencję. Szygoń wydaje się być postacią szczególnie upodobaną przez Grabińskiego także z tej przyczyny, iż w tytułowym *Demonie ruchu* czyta tomik zatytułowany *Wichrowate linie*, a jest to przecież tytuł nie wydanej nigdy zbioru wierszy Grabińskiego.

Wobec powyższego sędzę, że rozmieszczenie opowiadań kończących się wielokropkiem w centrum i na końcu zbioru bliskie może być zarysowanej w poprzednim akapicie tezie, iż cały cykl skonstruowany jest na zasadzie odzwierciedlenia ruchu będącego w trasie pociągu. Interpunkcyjne sygnały zakończeń trzech ostatnich opowiadań byłyby więc wyznacznikiem istnienia, odnotowanego w tytule całości rosnącego, demonicznego ruchu. Artur Hutnikiewicz, w przywoływanej już w przypisach monografii życia i twórczości Stefana Grabińskiego, opisuje fascynację pisarza kolejnictwem, który „...lubił kolej, lubił podróże kolejowe, nosił się nawet przez pewien czas – jak sam stwierdza z zamiarem wstąpienia w służbę kolei. Pracując nad wspomnianym cyklem opowiadań pisarz zaznajamiał się bardzo rzetelnie z realiami życia kolejowego ...przeprowadzał wywiady z ludźmi kolei, wysiadywał godzinami na przemyskim dworcu śledząc ruchy pociągów, badał technikę obsługiwaną parowozów, błądził wśród labiryntu szyn i zwrotnic, by się wprawić w nastrój i nasycić aurą tego innego, obcego mu dotąd życia”<sup>16</sup>. Podsumowując moje rozważania chciałbym na zakończenie stwierdzić, iż pisarzowi, artystycznie dalekiemu od realistycznych metod ujmowania świata<sup>17</sup>, mogło chodzić o swego rodzaju ukryty sposób literackiego odwzorowania fascynacji kolejnictwem. Zresztą, czyż pociąg, mijający kolejne, żyjące swoimi własnymi problemami miejscowości nie jest znakomitą, podkreślającą łączliwość, metaforą tego o czym pisała Susan Mann definiując cykl, którego części składowe są „zarówno samodzielne jak i powiązane”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 149.

<sup>17</sup> Hutnikiewicz opisuje także niechętny stosunek pisarza do realizmu, *op. cit.*, s. 149.

<sup>18</sup> S. Mann, *op. cit.*, s. 15.