Olimpia Wasyk-Jastalska
(Uniwersytet Warszawski)
ORCID: 0000-0003-3009-4020

Szaleństwo i strach. Groza w noweli *Zabiłem!* Władysława Reymonta

Abstract
Madness and Fear. Horror in Władysław Reymont's Short Story *I Killed!*
The article discusses the generic features of Władysław Stanisław Reymont's short story *I Killed!* in the context of horror fiction. The work's generic status carries specific interpretative implications. Through the language of horror Reymont emphasizes the possible horror of a revolutionary uprising.

Keywords: horror, fear, madness, short story, Reymont, revolution, suspense
Słowa kluczowe: groza, strach, szaleństwo, nowela, Reymont, rewolucja, suspens

Na polskim rynku wydawniczym można zauważyć wzrastające od kilku lat zainteresowanie literaturą grozy[1] przełomu XIX i XX wieku[2]. Prace te, chociaż popularne wśród czytelników, nie cieszyły się szczególną uwagą literaturoznawców[3]. Polska modernistyczna literatura grozy nigdy nie osiągnęła tak zaszczytnego statusu jak jej zagraniczne odpowiedniki[4], chociaż współtworzyli ją między innymi najbardziej cenieni polscy pisarze, tacy jak Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz czy Władysław Reymont[5]. Nie była to dominanta ich twórczości, a jedynie pojedyncze utwory, nie brak jednak twórców, którzy porządek ten

[1] W tekście posługuję się szerokimi znaczeniowo pojęciami literatury grozy i horroru, które ze względów stylistycznych stosuję zamiennie. Oznaczają one takie teksty, w których kluczową rolę odgrywa wzbudzane przez nie uczucie lęku. Rezygnuję za to z wyrażeń często traktowanych synonimicznie, takich jak weird fiction, literatura niesamowita czy fantastyka grozy. Znacznie zawężają one obszar badań poprzez wskazanie na metody i zabiegi, którymi dzieła spod tych sztandarów powinny się charakteryzować. Szczegółowe rozróżnienie wymienionych terminów przeprowadziła Anna Gemra. Zob. Anna Gemra, *Horror – zarys problematyki*, w: *Literatura i kultura popularna*, red. Tadeusz Żabski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999), t. VIII.

[2] Państwowy Instytut Wydawniczy od 2018 roku regularnie wydaje kolejne tomy serii *Opowieści niesamowitych*, Wydawnictwo IX zaprezentowało już osiem tomów *Niesamowitników*, a Vesper, poza wydawaniem zagranicznej klasyki grozy (opowieści H.P. Lovecrafta, Brama Stokera czy Mary Shelley), zajmuje się publikowaniem dzieł Stefana Grabińskiego.

[3] Wyjątek stanowi twórczość Stefana Grabińskiego, która doczekała się wielu rozległych opracowań teoretycznych. Zob. Joanna Majewska, *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat* (Wrocław: Ossolineum, 2018); Krzysztof Grudnik, red., *Czytanie Grabińskiego* (Szczecinek: Wydawnictwo IX, 2019).

[4] Najsłynniejsze dziś światowe teksty grozy, takie jak *Golem* Gustava Meyrinka, *Dracula* Brama Stokera czy *Zgroza w Dunwich* H.P. Lovecrafta, powstały właśnie na przełomie XIX i XX wieku.

[5] Zob. Bolesław Prus, *Powiastki cmentarne*, w: Bolesław Prus, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 1 (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1936); Władysław Reymont, *Wampir* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1911); Henryk Sienkiewicz, *Płomyk*, w: Henryk Sienkiewicz, *Baśnie i legendy* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1996).

odwracali, a stosowanie omawianej konwencji oraz posługiwanie się szeroko rozumianą estetyką grozy[6] było dla ich dzieł kluczowe. Korpus polskich modernistycznych horrorów jest bogaty, chociaż trudno dostrzegalny i rozproszony. Powyższe ustalenia prowokują pytania o ich status i miejsce na mapie polskiej literatury, a ich recepcyjna nieobecność i pozorna nieistotność domagają się wyjaśnienia. W niniejszym artykule podejmę próbę odczytania w kluczu literatury grozy mało znanej noweli *Zabiłem!* Władysława Reymonta i zastanowię się nad tym, czy taka perspektywa jest owocna.

Groza po polsku – rekonesans

Polskie badania nad literaturą grozy skoncentrowane są zazwyczaj wokół literatury współczesnej[7] lub romantycznej. Jej modernistyczne przynależności przeanalizowała Ewa Piasecka, która w swojej monografii *Dolina mroku* zebrała pokaźny katalog polskich horrorów przełomu XIX i XX wieku[8]. Jej praca udowadnia, że materiału do zbadania jest dużo – i jest on interesujący. Od czasu jego wydania nie widać jednak zwiększonego zainteresowania świata literaturoznawczego omawianym tematem, a Piasecka pozostaje dotąd jedyną autorką tak szerokich badań z tego zakresu. Literackie horrory nigdy nie były w Polsce doceniane na gruncie naukowym, a żeby zrozumieć przyczynę tego stanu rzeczy, należy przyjrzeć się samej charakterystyce gatunku i jego funkcjonowaniu na gruncie innych literatur.

W polskiej literaturze teksty zogniskowane wokół strachu, lęku i grozy rozwijały się najprężniej w pierwszej połowie XIX wieku, w okresie romantyzmu. Udowadnia to Ewa Wojciechowska, która w obszernej pracy dotyczącej noweli fantastycznej tego czasu niejednokrotnie skupia swoją uwagę na grozie. Badaczka pisze o nadnaturalności, cudowności, niesamowitości, i to je właśnie umieszcza w centrum opowieści[9]. Zauważa również, że od lat sześćdziesiątych XIX wieku aż do przełomu antypozytywistycznego nowela fantastyczna traci na wartości, „(…) pozbawiona życiodajnych soków między innymi przez prepsychoanalityczne wyjaśnienie fenomenów fantastycznych (…) oraz rozwój technologiczny"[10], a modernistyczne zainteresowanie nią wynika z powstania nowego modelu literatury, skupionej na wewnętrznym życiu bohaterów. Element fantastyczny

---

[6] Pojęcie estetyki grozy rozumiem za Anną Gemrą i Jakubem Knapem jako określony zbiór symboli, motywów i stałych mechanizmów, które mają służyć do ewokowania lęku. Zob. Gemra, *Horror – zarys problematyki*; Jakub Knap, „Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 8 (2008).

[7] Interesuje ona przede wszystkim Dariusza Brzostka, Annę Gemrę, Anitę Has-Tokarz i Michała Kruszelnickiego. Zob. Dariusz Brzostek, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020); Anna Gemra, *Horror – zarys problematyki*; Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010); Michał Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003).

[8] Zob. Ewa Piasecka, *Dolina mroku. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918* (Opole: WUO, 2006).

[9] Przed Ewą Wojciechowską wątki dotyczące grozy w literaturze romantycznej omawiały między innymi Maria Janion i Magdalena Rudkowska. Zob. Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008); Magdalena Rudkowska, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku* (Warszawa: IBL PAN, 2019); Wojciechowska, *Ciało upiora. O polskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu (1822–1863)* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2022).

[10] Wojciechowska, *Ciało upiora*, 290.

nie jest jednak konieczny do tego, aby dany tekst uznać za horror. Efekt grozy można osiągnąć za pomocą innych zabiegów, takich jak chociażby opisy niezwykłych snów czy zobrazowanie mrocznych stron natury, dlatego teza badaczki dotyczy tylko ograniczonej liczby modernistycznych horrorów – tych posługujących się pozarzeczywistymi wątkami.

Patrycjusz Pająk za jeden z najważniejszych momentów rozwoju literatury grozy uznaje przełom XIX i XX wieku, kiedy to „następuje kryzys światopoglądu pozytywistycznego oraz wybucha pierwsza wojna światowa"[11]. Wydaje się jednak, że teza ta, chociaż zasadna, nie znajduje odzwierciedlenia w popularności, jaką (nie) cieszyły się polskie utwory grozy wspomnianego okresu. Większość z nich doczekała się jednego lub dwóch wydań i niewielu recenzji – o ile w ogóle takie się pojawiały. Ten brak zainteresowania poniekąd tłumaczy sam Pająk, który zauważa, że:

> „Swoje funkcje kulturowe literatura gotycka spełnia najlepiej w krajach wysokorozwiniętych, wydatnie zurbanizowanych, przodujących cywilizacyjnie, gdzie poziom życia jest względnie wysoki i stabilny, dlatego panuje tam niski poziom lęku egzystencjalnego, który jest jedynie lękiem przed zachwianiem wspomnianej stabilności. Nikt w takiej sytuacji nie przeżywa dotkliwych wstrząsów, lecz (…) właśnie z powodu przyzwyczajenia do stabilizacji społecznej każde jej drobne zaburzenie lub tylko zagrożenie takim zaburzeniem, wzbudza obawy"[12].

Polską sytuację przełomu XIX i XX wieku trudno uznać za stabilną, przodującą cywilizacyjnie i pozbawioną wstrząsów. Autorzy omawianych w pracy tekstów przeżyli rewolty, przemiany i formowanie się nowych struktur państwowych oraz społecznych, a lęk egzystencjalny towarzyszył im w takich okolicznościach na co dzień. Łatwo w ten sposób wytłumaczyć niewielką popularność polskiej grozy przełomu wieków – ówcześni czytelnicy nieszczególnie potrzebowali dodatkowych bodźców w postaci lęku spowodowanego przerażającą lekturą, ponieważ strach odczuwali w nadmiarze. Horrory są bezsprzecznie kojarzone z kategorią literatury popularnej, a jeśli ta nie ma w określonym czasie docelowego odbiorcy, traci na wartości i nie może się rozwijać. Założenie to sprawia, że badanie tych zmarginalizowanych tekstów staje się refleksją nad tym, co zostało przez czytelników wyparte, przemilczane, co było niechciane. Przyglądanie się zapomnianym horrorom polskiej moderny jest więc próbą odnalezienia odpowiedzi na pytanie zarówno o to, czego bał się ówczesny czytelnik, jak i o to, co wyparło literaturoznawstwo.

Reymont i groza

Władysław Reymont po motywy popularne w literaturze grozy sięgał bardzo wcześnie. Od 1904 roku na łamach „Kuriera Warszawskiego" pojawiała się w odcinkach jego powieść *We mgle*, dziś znana jako wydany w całości w 1911 roku *Wampir*. W utworze wybrzmiały zainteresowania mediumizmem, spirytyzmem czy mistycyzmem. Został on doskonale omówiony mimo nieprzychylnych opinii wielu literaturoznawców. To jedyna powieść grozy tego autora, jednak podobnych małych próz powstało więcej.

---

[11] Patrycjusz Pająk, *Groza po czesku. Przypadki literackie* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014), 69.

[12] Pająk, *Groza po czesku*, 68.

Nowela *Zabiłem!*, opublikowana po raz pierwszy w tomie *Na krawędzi* w 1907 roku, została dotąd rozpoznana jako utwór grozy jedynie przez Ewę Piasecką, która napisała o niej w rozprawie *Dolina mroku. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*. Autorka zwróciła uwagę na występujący w tekście motyw powrotu zza grobu, pojawienia się ducha, który dręczy głównego bohatera[13]. Inne prace poświęcone noweli pomijają całkowicie występujące w niej motywy grozy. Należy jednak zwrócić uwagę na trzy opracowania, które wykorzystam w toku wywodu. Pierwsze z nich to fragment książki Beaty Utkowskiej *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, który autorka poświęciła analizie utworu[14]. Przyporządkowała go do kategorii dzieł poświęconych rewolucji 1905 roku i odczytała jako tekst antyrewolucyjny. Zauważyła także, że w wyjątkowy i nowatorski sposób skupia on uwagę na psychice głównego bohatera, którego procesy myślowe czytelnik może z łatwością obserwować. Warto też odnotować pracę Józefa Rurawskiego, który podkreślił rolę dziwności w omawianym utworze, nie traktuje jej jednak jako jego zalety, a wręcz przeciwnie – uważa utwór za nieudany właśnie z tego powodu[15]. Pragnę podkreślić również interesujące ujęcie Magdaleny Krzyżanowskiej, która w tekście *Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem* zwróciła uwagę na tak ważną dla literatury grozy sferę audialną utworu[16].

Zabiłem! jako nowela grozy

W dalszej części wywodu przeanalizuję omawianą nowelę pod kątem jej możliwych styczności z gatunkiem, jakim jest literatura grozy. Horror rozumiem za Anitą Has-Tokarz jako formułę „uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się przez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie potencjału napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego), podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy"[17]. Badaczka nazwała i uporządkowała mechanizmy ewokowania grozy w literackich horrorach[18]. Za kluczowe w nich uznała obecność w dziełach repertuaru konkretnych figur artystycznych, ustanowienie suspensu jako kluczowego składnika narracji, tajemniczy i mroczny pejzaż, a także dramaturgiczną rolę zabiegów

[13] Piasecka, *Dolina mroku*.

[14] Beata Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta* (Kraków: Universitas, 2004).

[15] Józef Rurawski, *Władysław Reymont* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1988).

[16] Magdalena Krzyżanowska, „Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem", w: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologiae* XL (2022).

[17] Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010), 50.

[18] Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, 208–220.

akustycznych oraz tych związanych ze światłem i kolorystyką przedstawioną w utworze[19]. Wymienione kategorie posłużą mi do przeprowadzenia analizy[20].

Co z tym suspensem?

Badacze zgodnie uznają, że *Zabiłem!* można podzielić na dwie wyraźne części. Józef Rurawski zauważa, że w pierwszej z nich czytelnik poznaje losy „(…) Jędrusia, warszawskiego proletariusza z dzielnicy robotniczej, doskonale osadzonego w kolorycie owej dzielnicy. Znakomite są dialogi, wizerunki postaci, opisy"[21]. Beata Utkowska dodaje, że część ta przedstawiona jest w „(…) realistyczny, drobiazgowy sposób (…)"[22]. W ten sposób przedstawione są chwile przed dokonaniem zbrodni przez głównego bohatera oraz sam moment zabójstwa. Podział ten można potraktować jako znany w literaturze grozy zabieg uwiarygodnienia narracji[23]. Ma on wywołać w czytelniku poczucie obcowania z doskonale sobie znaną materią, która w pewnym momencie zostaje podważona przez wydarzenie odbiegające swoim statusem od tego, co należy do świata rzeczywistego. Pierwsza część noweli ma zatem sprawić, aby czytelnik rozgościł się w świecie przedstawionym oraz aby dokładnie zrozumiał działania i emocje głównego bohatera. Jego stan psychiczny stanowi główny wątek utworu, a zachodzące w nim przemiany są zsynchronizowane z przebiegiem wydarzeń. Chociaż początek pozbawiony jest elementów dających się rozpoznać jako nie z tego świata, od samego wprowadzenia autor buduje napięcie i w pośredni sposób zapowiada nadchodzącą katastrofę, budując przy tym aurę suspensu.

Has-Tokarz uznaje, że „wielu autorów kojarzy suspens z tajemnicą, a za jego identyfikatory uznają stan zdziwienia i zaskakującą pointę (…)"[24]. W tekstach grozy to zdziwienie jest dodatkowo skojarzone z poczuciem lęku. W noweli *Zabiłem!* czytelnik od początku mierzy się z powoli budowanym napięciem, zmierzającym w stronę punktu kulminacyjnego. Tekst rozpoczyna się od symbolicznego obrazu noża, który nosi przy sobie główny bohater, Jędruś. Szczegółowy opis przedmiotu nadaje mu złowrogi wymiar: „Jędruś pokazał (…) długi, wąski sztylet z szeroką rękojeścią, stal zamigotała kąśliwym ostrzem niby błyskawica"[25]. To ekspresjonistyczne porównanie umieszczone na samym początku

---

19 Podobne klasyfikacje można znaleźć w tekstach innych badaczy zajmujących się grozą. Zob. Noël Carroll, *Filozofia horroru*, tłum. i post. Mirosław Przylipiak (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006); Dorota Ucherek, *Ile horroru w fantasy, ile fantasy w horrorze? Groza w twórczości Andrzeja Sapkowskiego*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. Robert Dudziński i in. (Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster", 2016), 171–194; Adam Mazurkiewicz, „«Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką». Uwagi na marginesie lektury «Wampira» Władysława Stanisława Reymonta", *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica* 13 (2010).

20 Nie koncentruję się na samej postaci powracającego zza grobu trupa, a raczej skupiam się na narracyjnych metodach konstruowania atmosfery grozy. Analizę tej postaci wykonała już Ewa Piasecka. Zob. Piasecka, *Dolina mroku*, 37.

21 Rurawski, *Władysław Reymont*, 331.

22 Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, 278.

23 Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*.

24 Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, 209.

25 Władysław St. Reymont, *Zabiłem!*, w: Władysław St. Reymont, *Pisma*, t. XIV: *Nowele* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1950), 133.

zwraca uwagę na wyjątkowe znaczenie przedmiotu. W punkcie kulminacyjnym to za jego pomocą główny bohater dokona zbrodni, ale zanim do tego dojdzie, narzędzie pojawi się na kartach noweli jeszcze wielokrotnie. Jędruś co rusz chwyta za nie i bezwiednie się nim bawi. Suspens zbudowany jest więc poprzez wielokrotne pojawienie się w soczewce sztyletu i podkreślanie jego obecności. Jego status stanowi tajemnicę aż do punktu kulminacyjnego, ale nawet wtedy nie kończy się jego szczególna rola. Po dokonanym przez bohatera morderstwie pojawia się on jeszcze w charakterze materialnego przypomnienia o strasznym czynie.

Poczucie niepokoju w czytelniku może wzbudzić samo przyglądanie się psychice głównego bohatera, który miota się przed dokonaniem zbrodni. To młody chłopak bez rodziny, pieniędzy ani szczególnych perspektyw na lepsze życie. Jest zaangażowany w działalność socjalistycznych bojówek, chociaż *sprawa* nie jest dla niego najważniejsza. Zależy mu niemal wyłącznie na możliwości poślubienia swojej ukochanej, której rodzina go odrzuca. Wrażliwy i zraniony, dokonuje morderstwa na politycznym wrogu pod wpływem złości i gniewu wynikających z niepomyślnego przebiegu sercowych rozterek. W związku z tym, że „w postaci Jędrka pisarz od początku zaznaczył wewnętrzne pęknięcie, rysę, której bohater sobie nie uświadamia (…)”[26], czytelnik może w napięciu obserwować rozwój wydarzeń, ponieważ nieprzewidywalność bohatera i sygnały mające podważyć jego dobrostan wskazują na nadchodzące nieszczęście. Suspens w omawianej noweli realizuje się więc nie tylko na poziomie narracyjnym, na którym uwagę zwraca tajemniczy, niebezpieczny nóż, lecz także przez opis powolnie popadającego w szaleństwo głównego bohatera. Przyglądanie się tej przemianie można podsumować słowami Danuty Knysz-Tomaszewskiej, jakoby „Reymont włączył się w sposób sobie tylko właściwy do grona młodopolskich somnambulików (…), wprowadzając sferę psychiczną, łącznie z jej omamami, złudzeniami i stłumieniami, w obszar swoich obserwacji życia”[27]. Groza jest w omawianej noweli nieustannie związana z obrazem psychiki Jędrusia, dla którego jawa i wizja połączyły się w jedno.

Obrazy i dźwięki

Sfera audialna omawianego utworu zmienia się wraz z biegiem przedstawionych wydarzeń. Jego pierwsza część wydaje się znacznie głośniejsza i weselsza. Reymont opisuje w niej dziecięce rymowanki, uliczny harmider czy śpiew ptaków. Dźwięki oddają atmosferę podniecenia i ekscytacji: „miasto kipiało niedzielną wrzawą, trotuary były pełne, dorożki pędziły, jak oszalałe, dzwonki tramwajów nieustannie brzęczały, a w powietrzu huczał szum pomieszanych odgłosów”[28]. Wyrażają one silne emocje targające bohaterem, a opisom jego przemyśleń zazwyczaj towarzyszą audialne refleksje. Hałas nie jest

[26] Utkowska, *Poza powieścią*, 278.

[27] Danuta Knysz-Tomaszewska, *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta*, w: *Inny Reymont*, red. Władysława Książek-Bryłowa (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002), 21.

[28] Reymont, *Zabiłem!*, 142–143.

jednak docelowym, przeważającym stanem przedstawionym w utworze. Magdalena Krzyżanowska zauważa, że w omawianej noweli „(…) prezentowane środowisko akustyczne zdominowane jest przez ciszę"[29]. Teza ta wydaje się szczególnie trafna podczas lektury drugiej części utworu, prezentującej wydarzenia następujące po morderstwie. Świat popadającego w szaleństwo bohatera wydaje się niemy, a cisza zapowiada pojawienie się ducha mężczyzny, którego Jędruś zabił:

„(…) słyszał odgłosy jego cichych, martwych stóp… rozlegały się równe i nieustanne, jakby ciągły gruchot ziemi, zasypującej trumny… Czasem nagle przystawał i w błyskawicowym mgnieniu ciszy, słyszał że i tamten staje… że jest tuż za nim… że jego trupi oddech owiewa mu głowę…"[30].

Pojawienie się zjawy sprawia, że świat wokół głównego bohatera milknie. Warto zaznaczyć, że nie jest to pierwszy raz, kiedy w utworze grozy Reymont podkreśla znaczenie ciszy. Marek Kurkiewicz w swojej analizie *Wampira* przypomina tezę Mateusza Antoniuka, według której „Młoda Polska wciągnęła ideę związku milczenia z grozą na listę swych wielkich fascynacji"[31]. Uważam, że nagłe pojawienie się ciszy w omawianej noweli służy zaznaczeniu niepokojących wydarzeń, przez co zaznacza atmosferę lęku.

Podobnie jak dźwięki, sfera wizualna opisana w utworze podkreśla wagę niepokojących wydarzeń. Ostatni szczegółowy opis przestrzeni umieszczony jest w utworze tuż przed sceną zbrodni:

„Z powodu niedzieli większość sklepów była zamknięta, na szerokim trotuarze leżał mrok, tylko gdzieniegdzie przecięty smugami świateł, bijących z wystaw; przechodzi je, nawet nie zauważywszy, ale czerwony brzask, padający z okien apteki od wielkiego szklanego naczynia, napełnionego jakąś krwawą cieczą, sprawił mu dziwną przykrość, zdawał się lśnić plamą żywej krwi, że omijał ją z niejasną, głuchą trwogą. Noc już wisiała nad miastem, niebo szarozłotawe od łun bijących z dołu, obtulało wysokie, posępne domy, ale ulica wciąż była gwarna i tłumna; spacerujące gromady krzyżowały się wśród nieustannej wrzawy, niekiedy buchały szerokie, głośne śmiechy, albo wytrysnął rozbawiony chichot panieński. Podnosiły się nawoływania i czasem płacz dziecinny zakwilił żałośnie. Uliczne dziewczyny, jaskrawo postrojone, zaglądały w oczy mężczyznom, i, jak motyle różnobarwne, migotały wśród czarnych mrowisk niedzielnej publiczności. Drewniane bruki dudniły głucho pod kopytami, turkotały dorożki, dzwoniły tramwaje, a szmer tysięcy kroków i rozmów huczał, jak morze dalekie, że chwiały się od niego światła latarń, stojących niby szyldwachy w niestrudzonym szeregu"[32].

Tak precyzyjne opisy zwracają uwagę na świat poza samym bohaterem. Nie tyle przemierza on ulice Warszawy, ile wtapia się w tłum. Podobne opisy nie występują niemal w drugiej, onirycznej części utworu. Odkąd bohater dostrzega prześladującego go trupa swojej ofiary, świat przedstawiony kurczy się. Cała uwaga skierowana jest na Jędrusia

---

[29] Krzyżanowska, *Jak brzmi upływ czasu?*, 65.

[30] Reymont, *Zabiłem!*, 176.

[31] Mateusz Antoniuk, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński)* (Kraków: WUJ, 2006), 20; za: Marek Kurkiewicz, „Czy «groza tajemnicy przemawiała [tylko] milczeniem»? Zarys mapy audytywnej «Wampira» Władysława Stanisława Reymonta", *Ruch Literacki* 6 (2017): 569.

[32] Reymont, *Zabiłem!*, 149.

i jego psychikę. Bohater jest zagubiony i wystraszony, a co za tym idzie, opisy stają się mgliste. Czytelnik dostaje jedynie migawki z wydarzeń:

„(…) lękliwie przechodził miejsca bardziej oświetlone, a już to jedno wiedział na pewno i czuł, że tamten idzie za nim trop w trop… (…). Ulice, place, ludzie, światła, domy – wszystko stało mu się jakąś puszczą niepojętą, puszczą nieprzebytą i nieskończoną, po której błądził goniony przez trupa…"[33].

Miasto sprawia wrażenie nieprzyjaznego, groźnego, tak jak i śledząca bohatera mara. Jędruś za to od momentu zbrodni już do niego nie przynależy. Przemieszcza się nocami, chowa się w mroku, chce być niezauważalny, wydaje się zupełnie obcy. Przedstawione obrazy uwidaczniają wyalienowanie mężczyzny i to, jak groźna jest wizja świata powstała w jego umyśle.

Wyrażanie lęku

Druga część noweli według Rurawskiego „(…) razi nagromadzeniem elementów stylistycznych nieadekwatnych do postaci prostego robotnika"[34]. Tym, co badacz uważa za tak nieadekwatne, są oniryczne i ekspresjonistyczne opisy, które zastąpiły realistyczne wywody z pierwszej części tekstu. Wspomniane elementy stylistyczne uznaję jednak za jak najbardziej adekwatne do postaci Jędrusia, ponieważ sam bohater przeszedł w toku utworu przemianę. Po morderstwie staje się kimś innym, nie przypomina już biednego chłopaka zakochanego w dziewczynie, której nie może mieć. Wszystkie problemy życia codziennego przestają mieć dla niego znaczenie, dlatego też zmienia się jego ogląd rzeczywistości. Za pomocą metafor, hiperbol, wielokropków czy wykrzyknień Reymont przedstawia tu niepokój i mrok, w których funkcjonuje bohater. Warto przyjrzeć się epitetom służącym do przedstawienia jego wizji:

„Bał się już poruszyć z miejsca, bał się otworzyć oczy, bał się oddychać głośniej, gdyż mu się wydało, że trup stoi obok i pochyla się nad nim, że czuje, jak ciepła krew jego ran spływa mu na twarz, przesiąka ubranie i oblewa mu ciało lepką, gryzącą falą i przepala męką strachu i przerażenia"[35].

Środki stylistyczne zastosowane w tym fragmencie wskazują na materialność krwi, która pojawia się w wyobraźni bohatera. Czytelnik z łatwością może ją sobie wyobrazić. Tak realistyczny sposób jej przedstawienia wpływa na podtrzymanie wywołanej przez wydarzenia atmosfery niepokoju.

Poza epitetami obrazującymi okropność zjawisk ważną rolę w tekście odgrywają wykrzyknienia. Podkreślają one intensywność emocji stojących za konkretnymi wypowiedziami. Sam tytuł noweli – *Zabiłem!* – pozwala na zidentyfikowanie najważniejszego dla niej zabiegu stylistycznego. Wyrażenie to bohater powtarza nieustannie od przyznania się do winy. Nie przestaje nawet w więzieniu, szpitalu czy ponownie na wolności. Wina całkowicie go ogarnia. Jest wyeksponowana w każdej z jego późnych wypowiedzi właśnie za pomocą niezmiennego wykrzyknienia, które ostatecznie przemienia się w śmiech szaleńca.

---

[33] Reymont, *Zabiłem!*, 176.

[34] Rurawski, *Władysław Reymont*, 331.

[35] Reymont, *Zabiłem!*, 173.

Wnioski

Nowela *Zabiłem!* przedstawia losy mordercy, który powoli popada w szaleństwo. Tekst o nieludzkim podejściu do zabijania w imię idei został skonstruowany tak, aby dał się on odczytać w kluczu horroru. Pojawia się w nim postać zza grobu, która sieje spustoszenie w życiu głównego bohatera. Reymont zastosował mechanizmy ewokowania grozy. Zbudował suspens, który osnuwa tajemnicą niektóre elementy świata przedstawionego – takie jak nóż – aby utrzymać czytelnika w niepewności aż do punktu kulminacyjnego. Sfera audialna i wizualna świata przedstawionego zostały podporządkowane wzbudzeniu poczucia wyobcowania i strachu głównego bohatera, a zastosowane środki stylistyczne nadają jego cierpieniu materialny wymiar. Jest to horror o podłożu psychologicznym – wyrzuty sumienia, lęki i fiksacje głównego bohatera doprowadzają go do szaleństwa. Za przerażające w utworze można uznać to, co dzieje się w jego umyśle. Groza w noweli ma za zadanie przedstawienie okropności, jakie niósł za sobą potencjalny zryw rewolucyjny. Reymont przedstawia bohatera, który przypieczętował swój los w momencie, w którym zdecydował się zabić. Mara pozostaje z nim tak blisko, że sam zaczyna ją przypominać. Zabójstwo w imię idei nie okazuje się tu oczyszczające czy godne łask. Jest takie jak każde inne – z gruntu złe.

Bibliografia

Antoniuk, Mateusz. *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński)*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Brzostek, Dariusz. *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.

Carroll, Noël. *Filozofia horroru*. Tłum. i post. Mirosław Przylipiak. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.

Czytanie Grabińskiego. Red. Krzysztof Grudnik. Szczecinek: Wydawnictwo IX, 2019.

Gemra, Anna. *Horror – zarys problematyki*. W: *Literatura i kultura popularna*, t. VIII, red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.

Has-Tokarz, Anita. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.

Janion, Maria. *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008.

Knap, Jakub. „Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 8 (2008).

Knysz-Tomaszewska, Danuta. *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta*. W: *Inny Reymont*, red. Władysława Książek-Bryłowa. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002.

Kruszelnicki, Michał. *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.
Krzyżanowska, Magdalena. „Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem" W: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologiae* XL (2022).
Kurkiewicz, Marek. „Czy «groza tajemnicy przemawiała [tylko] milczeniem»? Zarys mapy audytywnej «Wampira» Władysława Stanisława Reymonta", *Ruch Literacki* 6 (2017).
Majewska, Joanna. *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*. Wrocław: Ossolineum, 2018.
Mazurkiewicz, Adam. „«Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką». Uwagi na marginesie lektury «Wampira» Władysława Stanisława Reymonta", *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica* 13 (2010).
Pająk, Patrycjusz. *Groza po czesku. Przypadki literackie*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
Piasecka, Ewa. *Dolina mroku. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2006.
Prus, Bolesław. *Powiastki cmentarne*. W: *Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 1. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1936.
Reymont, Władysław. *Wampir*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1911.
Reymont, Władysław St. *Zabiłem!*. W: *Pisma*, t. XIV: *Nowele*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1950.
Rudkowska, Magdalena. *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
Rurawski, Józef. *Władysław Reymont*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1988.
Sienkiewicz, Henryk. *Płomyk*. W: *Baśnie i legendy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1996.
Ucherek, Dorota. *Ile horroru w fantasy, ile fantasy w horrorze? Groza w twórczości Andrzeja Sapkowskiego*. W: *Groza w kulturze polskiej*, Red. Robert Dudziński i in. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster", 2016.
Utkowska, Beata. *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*. Kraków: Universitas, 2004.
Wojciechowska, Ewa. *Ciało upiora. O polskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu (1822 –1863)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2022.