

Adam Mazurkiewicz

"Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką" : uwagi na marginesie lektury "Wampira" Władysława Stanisława Reymonta

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 13, 189-201

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adam Mazurkiewicz

**„Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką”
Uwagi na marginesie lektury *Wampira*
Władysława Stanisława Reymonta**

Akcja *Wampira* rozgrywa się w posępnym, otulonym w mgły Londynie, na tle seansów spirytystycznych, meetingów z Heleną Bławatską, wykładów tajemniczego mahatmy, sabatów spirytystycznych, orgiastyczno-biczowniczych korowodów tanecznych, wśród ludzi zanurzonych w tajemnicach, za które płacą szczęściem własnym i cudzym, zdrowiem fizycznym i duchowym, życiem wreszcie, rzuconym w sieci zagadkowych wampirów¹

– wypowiadał się z niejakim przekąsem o utworze Władysława Stanisława Reymonta Julian Krzyżanowski. Dzisiejszy czytelnik tych słów, nie znając powieści, mógłby przychylić się do nich, zwłaszcza że w niespełna pół wieku później w podobnym duchu o *Wampirze* pisał inny krytycznoliteracki autorytet: Kazimierz Wyka. Badacz dziejów Młodej Polski stwierdza:

książka dziwaczna i napisana wedle wymagań stylistycznych epoki z trudem tylko może być nazwana powieścią, tak fatalnie, a wręcz nieudolnie Reymont wypełnia w niej wymogi gatunkowe powieści. Raczej jest to szczegółowy dokument i zapis pozaartystyczny odpowiednich doznań jego psychiki. Psychiki spirytysty, teozofa, człowieka obdarzonego zdolnościami mediumicznymi. W świetle *Wampira*, jeżeli to świadectwo fabularne pomnożyć o odpowiednie dane biograficzne, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Reymont był medium. Taki zaś dokument pozostaje w pełnej zgodzie z zainteresowaniami i duchem całej epoki dla zjawisk paranormalnych i parapsychicznych².

Dodajmy, że Reymontowskiemu *Wampirowi* nieprzychylni byli również twórcy młodopolskich syntez i tomów studiów, poświęconych literaturze i kulturze przełomu XIX i XX w.³

¹ J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937, s. 41.

² K. Wyka, *Władysław Stanisław Reymont*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. III, Kraków 1973, s. 60–61.

³ Mamy tu na myśli następujące opracowania: M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992; A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981; J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A. Z. Makowiecki, R. Taborski, *Literatura polska. Młoda Polska*, Warszawa 1991; A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, War-

Stosunek twórców prac historycznoliterackich do utworu Reymonta dziwi – tym bardziej, że powieść była drukowana nieomal równocześnie (o ile można uznać ów fakt jednoczesnego druku za miarę wartości⁴) w kilku czasopismach („Kurierze Polskim”, „Słowie Polskim”, „Dzienniku Poznańskim” i „Kurierze Litewskim”⁵). Doczekała się także dwóch wydań w zmienionej formie jeszcze przed I wojną światową (w 1911 i 1912 r.), witana nader pochlebnyimi opiniami ówczesnej krytyki literackiej⁶. Również dwudziestolecie międzywojenne przypomniało ją dwukrotnie (choć trzeba dodać, iż jedynie w wydaniach zbiorowych⁷), zaś po 1945 r. ukazała się osobno w 1986 r.⁸

Losy recepcji *Wampira* potwierdzają tezę Zofii Mitosek o swoistej „asymetrii” między wartościowaniem krytycznoliterackim utworu a jego funkcjonowaniem w obiegu czytelnictwa – nierzadko wszak „dokonywanej przez krytyka deprecjacji artystycznej utworu przeczy fakt intensywnej lektury owego utworu w obrębie wytwarzającej go kultury literackiej”⁹. Dodajmy: zwłaszcza jeśli odpowiada on na zapotrzebowanie czytelnictwa odbiorców poszukujących w literaturze potwierdzenia własnych fascynacji¹⁰.

szawa 1994; *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie*, red. J. Szcześniak, D. Trześniakowski, Lublin 2001; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971; *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998. Ogólnikowe wzmianki można odnaleźć w pracy Stefana Lichańskiego, *Władysław Stanisław Reymont* (Kraków 1984) oraz szkicu Wojciecha Gutowskiego, *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski* ([w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995).

⁴ Warto mieć bowiem na względzie uwagę Teresy Cieślukowskiej, według której poczytność utworu nie może służyć za kryterium jego wartości, jest bowiem zjawiskiem okazjonalnym, i – jako takie – bywa najczęściej zawodne (zob.: T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Łódź 1995, s. 58).

⁵ Są to odpowiednio: „Kurier Warszawski” 1904, nr 2–76 (pod tytułem *We mgłach*); „Słowo Polskie” 1904, nr 48–175 (pod tytułem jw.); „Dziennik Poznański” 1904, nr 7–77 (pod tytułem *We mgle*), „Kurier Litewski” 1910, nr 2–91 (druk z przerwami, nieukończony, wersji zmienionej, pod tytułem *Wampir*). Dane za: *Nowy Korbut*, t. 15, hasło: *Reymont Władysław Stanisław*, s. 375, poz. 17.

⁶ Ich obszerne fragmenty cytuje Dariusz Trześniowski w szkicu „*Wampir*” *Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 111–122.

⁷ Są to: wyd. 3 z 1925 r. (poz. w wyd. zbior. 3, t. 15) oraz wyd. 4 z 1931 r. (poz. w wyd. zbior. 3, t. 22–23).

⁸ W wydaniach zbiorowych *Wampir* ukazał się w dwu edycjach: w 1950 r. (poz. 5, t. 16, tu w nocie edytorskiej fragm.: *Zakończenie „Wampira” w pierwodruku*) oraz w 1975 (poz. 8).

⁹ Z. Mitosek, *Powieść i stereotypy (Próba interpretacji powieści A. F. Ossendowskiego „Pięć minut do północy”)*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Stawińska, Wrocław 1973, s. 66.

¹⁰ Interesujące kwestie związane z popularną literaturą okultystyczną i ezoteryczną omawia Janusz Dunin (zob. *Z kręgu magii i wróżb*, [w:] idem, *Papierowy bandyta. Książka jarmarczana i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 139–189), przytaczając co bardziej kuriozalne fragmenty z owych „dzieł”.

Rozpatrywana w perspektywie odbioru powieść Reymonta to świadectwo czasów, kiedy powstała: epoki seansów spirytystycznych, fascynacji mistycznym Wschodem, a jednocześnie niespełnionego pragnienia zanurzenia się w nirwanie, traktowanej jako synonim ucieczki przed katastroficznymi wizjami przyszłości. Poczucie niemożności działania, schyłkowości spłotło się wówczas (dodajmy: nie tylko w literaturze, lecz również w refleksji nad kondycją kultury) z wszechogarniającym przecuciem nieuniknionego kresu dotychczasowego porządku¹¹. Wątki katastroficzne współbrzmiały głównie z dekadentyzmem, pojmowanym między innymi jako „bezwolny estetyzm, sceptycyzm prowadzący do braku zasad, egotyzm, pogoń za doraźnym, hedonistycznie rozumianym szczęściem”¹². U podstaw młodopolskich wizji przyszłości legło – według Leszka Gawora – przeświadczenie, iż znajdująca się w stanie duchowego marazmu kultura mieszczańska to formacja spetryfikowana, niezdolna do rozwoju. Jednocześnie zaś – z uwagi na zakorzenienie w świadomości społecznej jednostki – trwa ona „siłą bezwładu”¹³. Z tego względu próby uzdrowienia kultury, wykraczające poza proponowany przez nią samą system wartości (a tym samym łamiące społecznie akceptowane zakazy), utożsamiane były z występowaniem przeciw enigmatycznie pojmowanemu „społecznemu porządkowi”¹⁴.

To, w co „zabraniał” wierzyć i czego poszukiwać w codzienności „zdrowy rozsądek”, czytelnicy odnajdywali w literaturze. Silne zapotrzebowanie na

¹¹ Już w roku 1872 na łamach krakowskiego „Czasu” sugerowano, że „nigdzie i nigdy jeszcze zwykła i powszechna cześć złotego cielca nie ogarnęła tak całego społeczeństwa [...] nie wyrugowała tak systematycznie wszelkich uczuć lub dążeń jak obecnie. [...] Zdając przed sześciu laty [...] sprawę z wystawy paryskiej [...] pytaliśmy się wówczas, gdzie zająć może postęp materialny? i nasunęła nam się odpowiedź, że nadchodzi kolej na siłę niszczącą” (z cyklu korespondencji *Z wagona*, „Czas” 1872, nr 160).

¹² R. Zi m a n d, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1964, s. 54.

¹³ Nader interesujący komentarz do ówczesnej sytuacji społecznej można odnaleźć na kartach niedokończonej *Sławy* Bolesława Prusa. Narrator utworu, przytaczając poglądy magnetyzera na temat „warszawskiej inteligencji”, mówi: „Jesteście [...] pogrążeni w umysłowym letargu. Wielkie idee cywilizacyjne, jeżeli kiedy były, zamarły w was, zostawiając po sobie skorupy i strzępy. [...] Dokoła was wszystko poszło naprzód [...]. Na niwie świata wyrosły i dojrzały nowe idee naukowe, filozoficzne, artystyczne i społeczne [...]. Wy tego wszystkiego nie znacie, gdy coś wpadnie do was jak kontrabanda, przyjmujecie drwinami lub gniewem i, aby czymśkolwiek zająć wyjałowione umysły, cofacie się marzeniami do wieków średnich. Jest to złowrogi objaw. Przypomina on zgrzybiałych starców, którzy, ślepi i głusi na otaczającą ich rzeczywistość, lubią myśleć i rozprawiać tylko o dawnych czasach” (B. P r u s, *Sława*, [w:] i d e m, *Pisma*, red. Z. Szwejkowski, t. 24, Warszawa 1948–1952, s. 81).

¹⁴ Por.: L. G a w o r, *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918–1939*, Lublin 1999, s. 15. Tak rozumiany katastrofizm można, według autora monografii, odnaleźć również w młodopolskich manifestach artystycznych. Samotność artysty – geniusza, przeżywającego kryzys twórczy po etapie sukcesu formułuje, według badacza, *implicite* koncepcję katastrofizmu jednostkowego. *Fin de siecle’owemu* katastrofizmowi Gawor przypisuje próbę werbalizacji wyobcowania twórcy i radykalną krytykę mieszczańskiego typu kultury.

„opowieści z dreszczykiem” sprawiało, iż wielu pisarzy sięgało po tematykę związaną z modnym ówczesnie mesmeryzmem i spirytyzmem.

Szczególnie predestynowana do realizacji tych celów okazała się powieść okultystyczna, której źródła należy upatrywać w romantycznej twórczości z kręgu Cyganerii warszawskiej, zwłaszcza jej najwybitniejszego przedstawiciela – Bogdana Dziekońskiego. W *Sędziwoju* – określanym przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką mianem „powieści okultystyczno-alchemicznej” –

„scenariusz inicjacyjny” [...] masoński lub na masońskim wzorowany, stał się osobliwym „romansem wieku”, żywiącym szczególnie „gust do tajemnic”. [...] Był to rodzaj Bildungsroman – powieści edukacyjnej, w której centralne znaczenie miała scena inicjacji, wprowadzającej bohatera w arkana wiedzy tajemnej¹⁵.

Spośród innych nurtów literatury grozy powieść okultystyczną wyróżnia (zwłaszcza wobec bliskiej jej pod względem poetyki i rekwizytorni powieści frenetycznej¹⁶) próba unaukowania przez bohaterów zaistniałych zjawisk paranormalnych. Nierzadko okultyzm bywa w takim przypadku jedynie pretekstem do naukowych (bądź częściej quasi-naukowych) rozważań na temat zjawisk parapsychicznych – w tym przypadku sztafaż rekwizytów charakterystycznych dla literatury grozy służy głównie uatrakcyjnieniu fikcji. Zarazem tak do powieści okultystycznej, jak frenetycznej, można odnieść sąd Artura Hutnikiewicza, który rozważając status fantastyki w twórczości Stefana Grabińskiego, zauważał, iż

rzeczą [jej] [...] jest [...] uświadamianie dziwności świata, budzenie [...] niesamowitego dreszczu trwogi i grozy [...] jakiej doświadcza człowiek, ilekroć postawiony zostanie wobec tajemnicy niepokojącej. Ukazać ją, odsłonić na jeden moment w błysku olśniewającego światła i zapuścić natychmiast zasłonę¹⁷.

Akcja utworu, sięgającego po rekwizytornię związaną z okultyzmem, zazwyczaj osadzona jest silnie w rzeczywistości znanej czytelnikowi z jego codziennych, pozaliterackich doświadczeń. Tym silniej zaznacza się więc obecność w jej ramach fenomenu parapsychicznego. Tak dzieje się w przypadku *Wampira* Władysława Stanisława Reymonta. Genezy utworu należy szukać w odwołaniu do faktów z biografii autora. Najprawdopodobniej bezpośrednią inspirację stanowił jego wyjazd latem 1894 r. do Londynu, gdzie pisarz wziął udział w zjeździe spirytystów. Pierwsza wersja utworu powstała w 1904 r.¹⁸

¹⁵ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 354.

¹⁶ Podobnie jak powieść okultystyczna, literatura frenetyczna traktuje odmienne stany świadomości (opętanie) i twory wyobraźni (sny, fobie) jako formy egzystencji bardziej „realne” od rozpoznawanej sensualnie rzeczywistości. Szerzej na temat powieści frenetycznej zob.: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 311–313, hasło: *Powieść frenetyczna*.

¹⁷ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 195.

¹⁸ Małgorzata Walczak genezę *Wampira* wyprowadza z doświadczeń spirytystycznych Reymonta, z wydanego w 1904 r. szkicu pt. *We mgle* oraz z notatek z podróży londyńskiej z 1894 r.,

Szczególna atmosfera powieści opiera się na stopniowym budowaniu napięcia. Pensjonat (nieprzypadkowo, jak się wydaje, usytuowany przy Avenue Road¹⁹), będący miejscem spotkań członków koła spirytystycznego, pogrążone we mgle podmiejskie zaułki Londynu, wreszcie plejada postaci współtworzą aurę niedopowiedzenia. Przygotowuje to czytelnika na wydarzenia, które przekraczają ramy logiki świata przedstawionego powieści realistycznej. Jednakże nad niesamowitością wydarzeń góruje sceneria. Zdecydowanie największą rolę odgrywa tu samo miasto, będące jeszcze jednym, zbiorowym bohaterem *Wampira*.

Londyn, którego ulice i zaułki przemierza protagonista, Zenon, to miasto spowite mgłą. Jawi się ono jako przestrzeń niesamowita, wręcz gotycka. W powieści Reymonta mgła to nie tylko obiegowy wyróżnik stolicy Anglii, lecz – przede wszystkim – środek pozwalający na odrealnienie przestrzeni akcji. Mimo bowiem, że Reymont, tworząc powieściowe miasto, sięga po realne (tu w znaczeniu: „pozatekstowe”) szczegóły topograficzne, nie można opisów londyńskich zaułków traktować jako zbeletryzowanego przewodnika turystycznego.

Jednocześnie taki wybór sposobów obrazowania – podobnie jak w *Próchnie* Wacława Berenta – potęguje „niewerystyczność” kreacji metropolii. Przestrzeń miasta została w *Wampirze* sfunkcjonalizowana (w znaczeniu: przeznaczona do celów innych, niż samo demonstrowanie jej istnienia²⁰) i podporządkowana wymogom powieści grozy. Reymontowski Londyn to swoisty labirynt. Jest on waloryzowany w sposób jednoznaczny negatywnie: jako przestrzeń wroga bohaterowi. „[...] upodobnione do labiryntu miasto osacza [go] [...]. Więzi nie pozwalając na swobodę ruchów [...]. Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne”²¹. Zenonowi, błądzącemu po Londynie, zdawało się, iż miasto stawało „się jakąś puszcza fantastyczną, głuchą i martwą a pełną dziwnych zjaw, pełną stawań [sic!] się rzeczy tajemniczych i strasznych, których nie mógł zrozumieć”²², tym bardziej, że był on – podobnie jak większość

w trakcie której uczestniczył on – w dniach 13–15 lipca – w obradach „The Theosophical Society” (a raczej sekcji europejskiej stowarzyszenia założonego przez Helenę Bławatską i mającego swą główną siedzibę w Kalkucie), a także z fragmentu szkicu dramatycznego pt. *Za późno*, wystawionego amatorsko w Paryżu w 1899 r. (zob.: M. W a l c z a k, *Władysław Reymont o snach i spirytyzmie*, [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 134).

¹⁹ Zbieżność z nazwą ulicy, przy której mieściła się siedziba „The Theosophical Society”, odwiedzona przez Reymonta w 1894 r. podczas jego podróży do Anglii, wydaje się jak najbardziej zamierzona.

²⁰ Na temat kreacji obrazu miasta w aspekcie poetyki opisu metropolii zob. A. Stoff, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, [w:] i d e m, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.

²¹ M. G ł o w i ń s k i, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] i d e m, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 173.

²² W. S. R e y m o n t, *Wampir*, Warszawa 1975, s. 81.

mieszkańców metropolii – przybyszem, a więc kimś z zewnątrz, kto dopiero uczył się życia „na londyńskim bruku”²³.

Jednocześnie miasto to pełni w utworze rolę symbolu Europy. Postrzegana ona jest w *Wampirze* jako tygiel kulturowy, w którym buddyzm to kolejna nowinka, egzotyczna ciekawostka, przyswajana w sposób powierzchowny. Religie Wschodu jedynie niewielu ludzi potrafi przyswoić sobie jako drogę do osiągnięcia iluminacji. Kwintesencją Orientu zdają się Indie, które – zdaniem Alfreda P. Sinneta – są „pierwszym źródłem wiedzy najwspanialszej na świecie, chociaż jednocześnie i najmniej znanej oraz najtrudniejszej do pozyskania”²⁴. Stąd tak usilne poszukiwania przez bohaterów formy religijnej, bądź parareligijnej, która potrafiłaby zaspokoić „głód Absolutu”: eksperymenty joginów praktykowane przez Joego, satanistyczny sabat, obserwowany przez Zenona, bądź wyznanie jednego z bohaterów *Wampira* – Smitha, iż:

my, to znaczy Europejczycy, jesteście rasą niższą, jesteście tylko psychiczną Tschandalą!... Tylko Hindus może przekroczyć granice materii i spojrzeć w nieśmiertelne oblicze Światłości! To wybrani z wybranych! To już dusze w ostatnim awatarze! [...] Europejczyk może posiedzieć nasz system planetarny, może nawet zaprzęże słońca do poruszania swoich fabryk i wleci na gwiazdy, ale przenigdy nie przekroczy granic materii, nigdy jego ręce grzeszne nie podniosą zasłony, a jego ślepe oczy nie ujrzą Izys odsłoniętej! Teraz wiem, że jesteście tylko nędznym plemieniem pariasów, uzuchwalonym przez głupotę, liszajem świata, skazanym na plugawą, przyziemną bytowanie²⁵.

Owi „poszukiwacze Transcendencji” (Joe, Smith oraz inni mieszkańcy pensjonatu) organizują seanse spirytystyczne – takie jak otwierający powieść. Pozornie jest to opis seansu, jakich zapewne wiele odbywało się w epoce *fin de siecle’u*, rozmiłowanej w tropieniu duchów i świadectw „życia po życiu”²⁶.

²³ Nie wydaje się przeto słuszna opinia Wojciecha Gutowskiego, upatrującego w zawartym na kartach *Wampira* obrazie wiktoriańskiego Londynu „przestrzeni uporządkowanej, gdzie szuka się spokoju [...] ale też pragnie się [z niej] [...] uciec, ponieważ nadmiar uporządkowania, terror Formy i monotonia [...] krępują, ograniczają ekspresję, redukują egzystencję do powtarzania stereotypów” (W. G u t o w s k i, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 40). Miasto w *Wampirze* (podobnie zresztą jak w całej twórczości Reymonta) waloryzowane jest jednoznacznie negatywnie.

²⁴ A. P. S i n n e t, *Świat tajemny. Wiedza transcendentalna na Wschodzie*, oprac. Z. Skoro-bohata-Stankiewicz, Warszawa, b.d.w., s. 26.

²⁵ W. S. R e y m o n t, *Wampir*, s. 188.

²⁶ Na uwagę, pośród licznych świadectw z epoki, zasługuje zwłaszcza scena seansu w *Emancypantkach* Bolesława Prusa. Należy ona do najciekawszych artystycznie fragmentów powieści: pseudomedium, pani Arnold, odgrywa w salonie Solskich scenę kontaktu z duchami, w reakcji na co profesor Dębicki „założył swe ręce na brzuchu, wysunął dolną wargę i patrzył przed siebie tak obojętnie, jak gdyby zamiast świata duchów miał zobaczyć ser szwajcarski, którego nie jadał” (B. P r u s, *Emancypantki*, t. 2, Warszawa 1973, s. 196). Powtórzenie „ceremoniału”, znanego Prusowi – jako uczestnikowi seansów (na ten temat zob.: K. T o k a r z ó w n a, S. F i t a, *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarium życia i twórczości*, Warszawa 1969, s. 231) –

Uważny czytelnik, dla którego *Wampir* nie będzie utworem inicjującym jego literackie „spotkania z dreszczowcami”, dostrzeże jednak, iż seans ten niewiele ma wspólnego z obiegowym wyobrażeniem o takich spotkaniach. To raczej eklektyczne połączenie seansu spirytystycznego, tradycji gnozy, obrzędów masonskich, elementów hinduistycznych misteriów religijnych (znamienne jest wprowadzenie w trans za pomocą buddyjskiej mantry „om”, będącej składową m.in. mantry „om mani padme hum”²⁷), wreszcie efektownej wizualnie, lecz podającej postronnemu obserwatorowi w wątpliwość prawdziwość tego, w czym bierze udział, manifestacji ekto plazmy²⁸ jednej z bohaterek.

Źródeł owego eklektyzmu należy upatrywać w zjawisku określanym przez Jana Tomkowskiego mianem „mistycyzującej orientacji modernistycznego spirytyzmu”²⁹. Jej celem była

budowa nowej, eklektycznej religii, w której odnajdujemy wpływ mistyki chrześcijańskiej i kabały, alchemii i astrologii, misteriów orfickich i zaratustrianizmu, wreszcie mądrości Wschodu z nauką Buddy na czele³⁰.

Sygnalizowany tu eklektyzm przywodzi na myśl nie tyle „głód prawdy”, co słowa Tacyty z *Agricolii*: *omne ignotum pro magnifico* – „wszystko, co nieznanie (zdaje się) wspaniałe”. Ma on swe źródła zapewne w pismach Heleny Bławats-

z autopsji (trans, zakładanie węzłów na dłonie medium) wzmaga, w kontekście oszustwa pani Arnold, ironiczny wydzźwięk sceny rzekomego kontaktu z przodkami Ady i Stefana. W literaturze współczesnej w sposób zasługujący na uznanie ową atmosferę *belle epoque* oddała w powieści *E.E.* (1995) Olga Tokarczuk. Zdroworożsądkowy dom Eltznarów, protagonistów utworu Tokarczuk, podobnie jak wiele wówczas rodzin mieszczańskich, uległ modzie na spirytyzm. Uosobieniem tych zainteresowań jest w *E.E.* Frommer, organizujący seanse dla żądnych sensacji mieszczek, znudzonych codziennością i poszukujących w spirytyzmie i mesmeryzmie ucieczki od domowych obowiązków. Erna, dorastając w atmosferze wiary w życie pozagrobowe i możliwość kontaktu ze zmarłymi, powinna była uznać pojawienie się ducha za zjawisko (z jej perspektywy) naturalne. Tym bardziej, że Ernie zdarzało się czytywać wykradzione z biblioteczki matki powieści należące do kręgu literatury „Geistergeschichten” – opowieści o duchach.

²⁷ Według *Encyklopedii mądrości Wschodu. Buddyizm. Hinduizm. Taoizm. Zen*, red. S. Schuhmacher, G. Woerner (red. polska: E. i P. Trzeciakowie), przekł. M. J. Künstler, Warszawa 1997, **mantra** to „naładowana mocą sylaba lub następstwo sylab, które dają wyraz określonym siłom kosmicznym” (*ibidem*, s. 210, hasło: *Mantra*); **om** oznacza „najogólniejszy [...] symbol hinduistycznego poznania duchowego, który odgrywa także pewną rolę w buddyzmie jako sylaba mantryczna [...] jest konkretną manifestacją widzialnej prawdy” (*ibidem*, s. 242–243, hasło: *Om*); **om mani padme hum** zaś to „sanskrycka formuła, która odnosi się do Awalokiteśwary i jest najstarszą i najważniejszą mantrą buddyzmu tybetańskiego [...]. Wyraz podstawowej postawy współczucia, a przez jej recytowanie wyraża się pragnienie wyzwolenia »dla dobra wszystkich istot żyjących«” (*ibidem*, s. 243, hasło: *Om mani padme hum*).

²⁸ Ekto plazma to „substancja rzekomo wylaniająca się z medium podczas transu” (*Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1977, s. 182, hasło: *Ekto plazma*).

²⁹ Zob.: J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 219.

³⁰ *Ibidem*.

kiej (pojawiającej się na kartach *Wampira*), która – szukając korzeni teozofii i okultyzmu – upatrywała ich w buddyzmie, kulcie Thota i Hermesa, wreszcie w Kabale³¹.

Niezależnie od wymienionych tu elementów, magia seansu to – dla jego uczestników – nie tyle potwierdzenie wyższości wyznawanych doktryn teozoficznych nad badaniami naukowymi³², ile raczej przeciwwaga dla „szarości dnia powszedniego”. Ci sami bohaterowie, którzy w obliczu bilokacji Daisy „poculi się zawieszni na krawędzi niepoznawalnego, jakby w samych głębiach stawań się i jakichś bytów nawet nieprzemysłanych i zgoła niepojętych dla ślepych oczu człowieczych”³³, nie potrafią „ocalić” poza salą spotkań wrażenia obcowania ze zjawiskiem nadprzyrodzonym. W oczekiwaniu na następny seans pozostaje im jedynie „znowu życie, znowu głupia rzeczywistość, znowu ten sam dzień powszedni, dzień męki nieskończonej i tęsknot – znowu!...”³⁴. Egzemplifikacją owej „głupiej rzeczywistości” może być niedzielny obiad u ojca Betsy, mr Barteleta – prześmiewcy, szydzącego nie tylko ze spirytyzmu jako metody poznania pełni rzeczywistości, lecz również i mistycyzmu: wypowiada się on o Mahatmie Guru jako hosztaplerze, który „jakiś nowy, mistyczny buisness chce założyć w Anglii [...] No i zagarnąć przy sposobności nieco naszych funtów”³⁵.

Mieszczkańska atmosfera, panująca w domu narzeczonej z końca XIX w. pozwala Zenonowi na porzucenie rozważań metafizycznych i spirytualizmu. Protagonista w tej

cichej i serdecznej atmosferze miłości, roziskrzonych błyskawicami jej źrenic [...] zaczynał czuć się tak dobrze, jak zwykle czuł się w tym pokoju. W takie same niedzielne wieczory, chociaż przypominała mu się zagadkowa, dręcząca twarz Daisy, chociaż jakieś niepokojące półmyśli, półdźwięki i półobrazy przepelniały mózg, pozbywał ich się siłą woli, chciał szczerze i głęboko zapomnieć o wszystkim, co nie było tą dobrą, szczęsną chwilą, co nie było związane z Betsy i nie było nią samą³⁶.

Bohaterowie powieści Reymonta to raczej typy niż charaktery. Czytelnik nie może o nich powiedzieć nic nad to, że są jednostkami zagubionymi w rzeczywistości, szukającymi drogi życia. Ich fascynacja mistyką (a raczej pseudomistyką) Wschodu to wyraz niekiedy rozpaczliwego pragnienia nadania sensu własnej egzystencji. Zarówno w Zenonie – emigracyjnym pisarzu, który odrzucił

³¹ Omówienie poglądów Bławatskiej, wyrażonych na kartach *Izys odstoniętej*, można znaleźć w A. P. S i n n e t, *op. cit.*, s. 114–120.

³² O wyższości tej przekonywał Sinnet, wg którego „filozofia okultystyczna posiadała już w zamierzonych czasach wiadomości, o zdobycie których na próżno starała się późniejsza fizyka i metafizyka” (A. P. S i n n e t, *op. cit.*, s. 12).

³³ W. S. R e y m o n t, *Wampir*, s. 13.

³⁴ *Ibidem*, s. 13–14.

³⁵ *Ibidem*, s. 43.

³⁶ *Ibidem*, s. 46.

własny język narodowy jako zbyt „zaściankowy”, nie oddający myśli – jak i Betsy, rozdartej między fascynacją hinduizmem a posłuszeństwem ojcu, Joem i neoficie Smithcie, który (po rozczarowaniach spirytyzmem) odrzucił *lux Oriente* jako drogę ku duchowemu oświeceniu, nie ma rysu indywidualności³⁷. Nawet Daisy – najbardziej tajemnicza spośród bohaterów *Wampira* – zdaje się kalką *femme fatale*. Jeśli zaś traktować ją jako emisariuszkę szatana (co jest umotywowane zarówno rolą, jaką odgrywa w trakcie drugiego z opisywanych w *Wampirze* sabatów³⁸, jak i opinią Smitha³⁹), pokrewne kreacje można odnaleźć w postaci czarownicy de la Ralde z *Il regno doloroso* Stanisława Przybyszewskiego, Agaj z *De profundis* tegoż autora lub barona de Mangro z *Nietoty* Tadeusza Micińskiego.

Daisy ma jak najgorszą opinię na temat spirytyzmu, a jednocześnie bierze (mimo że temu zdecydowanie zaprzecza w rozmowie z Zenonem) udział w seansie, otwierającym akcję powieści. Jej status ontologiczny do końca pozostaje niejasny. Mimo iż odrzuca spirytyzm jako drogę do poznania rzeczywistości, jest obdarzona niezwykłymi siłami mediumicznymi. Ma też swoiste *alter ego* w postaci pantery Bagh, informującej (telepatycznie?) swą panią o tym, co zdarza się w pensjonacie pod jej nieobecność. Zdaniem Ewy Ihnatowicz i Jana Tomkowskiego

zielone oczy zwierzęcia zdają się posiadać własności hipnotyczne, w półmroku fosforyzują one bowiem jak oczy Bafometa. Dwuznaczna więź łączy Bagh zarówno z Daisy, jak i z Matką Guru, bowiem krwiożercze zwierzę jest całkowicie posłuszne ich rozkazom⁴⁰.

Ową dwuznaczność statusu Daisy podkreśla Małgorzata Walczak, według której bohaterka Reymonta pochodzi jakby „z pogranicza dwu światów – jest zjawą, wampirem, demonem, oblubienicą szatana”⁴¹.

³⁷ Znamienne jest pod tym względem zdanie Antoniego Mazanowskiego, wg którego „gdyby mię ktoś spytał, czy Zenon jest Polakiem i dlaczego, to bym odpowiedział, że ani jednego argumentu psychologicznego na rzecz jego polskości wynaleźć nie można i nie wiadomo dlaczego nie mógłby on być Irlandczykiem, Francuzem, Hiszpanem lub Rosjaninem” (A. M a z a n o w s k i, „Biblioteka Warszawska” 1911, t. 4, s. 70). To samo wrażenie można odnieść w stosunku do innych powieściowych bohaterów.

³⁸ Daisy pojawia się na nim w roli „oblubienicy szatana”, wraz z panterą: w trakcie sabatu „siedziała [ona] między kolanami Bafometa w takiej samej jak i on pozycji, opuszczone ręce dotykały pantery siedzącej i jej nóg, a nad jej głową, opłyniętą w złoty dym kadzielniczy, pochylała się zielonkavo-krwawa, smutna twarz Diabła” (W. S. R e y m o n t, *Wampir*, s. 99).

³⁹ W trakcie rozmowy z Zenonem Smith, ostrzegając go przed Daisy, stwierdza: „Zjawia się [ona] na seansach i robi cuda, o jakich nikt nie marzył, odkrywa rzeczy wstrząsające i głosi takie prawdy, że... że mamy powody do obaw... mamy powody lękać się jej mocy i podejrzewać, że nie jest to wysłanniczka Pana, a Jego... może nawet wcielenie... [...] Bafometa”, utożsamianego w powieści z szatanem (W. S. R e y m o n t, *Wampir*, s. 65).

⁴⁰ E. I h n a t o w i c z, J. T o m k o w s k i, *Witraż z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 268.

⁴¹ M. W a l c z a k, *Władysław Reymont o snach i spirytyzmie*, [w:] *Inny Reymont*, s. 136.

Wśród przywoływanych tu pejoratywnych określeń na uwagę zasługuje zwłaszcza jedno: „wampir”. Nie dlatego jednakże, iż stanowi ono jednocześnie tytuł powieści Reymonta, lecz – przede wszystkim – ponieważ odsyła czytelnika do tradycji romantycznego nurtu wampirycznych opowieści grozy. Przyzwyczajeni do współcześnie kreślonych wizerunków nosferatu, zdajemy się zapominać, iż wyrafinowany wampiryzm, który można znaleźć na kartach *Zagłady domu Usherów* lub *Berenice* Edgara Allana Poe, bądź *Very A. Villiersa de l’Isle-Adama*, ma niewiele wspólnego ze stereotypowymi, orgiastycznymi obrazami krwawych uczt. W miejsce wampirów, o uproszczonym rysunku psychologicznym, zaproponowana została czytelnikowi gra w niedopowiedzenia i przypuszczenia⁴². Bohaterowie utworów – tak w przypadku przywołanych tu opowiadań, jak i powieści Reymonta – egzystując na pograniczu jawy i snu, życia i śmierci, racjonalizmu i szaleństwa, istnieją w „zawieszeniu”, nie odróżniając tego, co widzą, od tego, co im się zdaje.

Wspólnym rysem powieści Reymonta i przywoływanej tu nowelistyki romantycznej jest również łączenie wampiryzmu z niekiedy mało wyrafinowanym erotyzmem. Nosferatu w tym przypadku posila się nie tyle krwią swej ofiary, co łączącą go z nią więzią emocjonalną. W efekcie „płciowość jest [...] potężną bronią kobiety – wampira”⁴³. W powieści Reymonta swoistą kulminacją owego „wampirycznego erotyzmu” jest scena sabatu. Obserwowana przez Zenona orgia ma obrazować seksualną stronę bytu, stanowiąc swoistą prowokację obyczajową. Podobnie funkcję pełnił motyw „czarnej mszy”, wykorzystanie odwróconej symboliki cyfr bądź sadomasochistyczne akcenty:

Okrągły, wielki pokój tonął cały w łagodnej, błękitnawej światłości, błękitny dywan zaścierał posadzkę i błękitne były głucho, bez okien ściany [...] wśród słodkich dźwięków jakichś nieznanymi instrumentów poruszały się jakieś widmowe postacie bose i prawie nagie, bo zaledwie owiane barwnymi muślinami, jak woda przejrzystymi; tylko twarze i głowy mieli osło-

⁴² Zob.: B. Zwolińska, *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poeo*, [w:] *Gotyizm i groza w kulturze*, red. G. Gazda i in., Łódź 2003. Zob. również: e a d e m, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*, Gdańsk 2002. W odniesieniu do romantycznych opowieści o nieumarłych pewnego rodzaju wyjaśnieniem motywacji takiego przedstawienia postaci nosferatu mogą być słowa z jednego z opowiadań Poeo, *Przedwczesnego pogrzebu*. W utworze tym narrator stwierdza: „Istnieją pewne tematy przejmujące do głębi, wszelako nazbyt okropne, iżby mogły stać się przedmiotem rzetelnej literatury powieściowej” (E. A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, [w:] i d e m, *Opowieści niesamowite*, przekł. B. Leśmain, S. Wyrzykowski, Kraków 1984, s. 133). Uwagę tę można traktować jako swoisty manifest programowy Poeo, który doświadczenie grozy – płynące z kontaktu ze zjawiskami wykraczającymi poza sferę racjonalnej codzienności – uznał za niemożliwe do opisanego za pomocą języka literatury realistycznej. Jedynym sposobem na uniknięcie efekciarstwa staje się więc niedopowiedzenie, dzięki któremu „doprawowywasz [sic!] myślą więcej może, niż się to zamarzyło autorowi samemu” (opinia Felicjana Faleńskiego; cyt. wg: F. L y r a, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 313).

⁴³ B. Zwolińska, *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie...*, s. 32.

nięte szczelnie, jakiś potępińczy korowód mar tańczących rozchwianym, bezwładnym i dzi-
kim kręgiem i smagających się długimi wiciami zielonych bambusów [...] Siedem kobiet
i mężczyzn krążyło dokoła w obłądnym, mistycznym tańcu, smagając się zaciekle wśród
nieprzytomnych krzyków i płaczów spazmatycznych; biczowali się z upojenia męki, ze świę-
tą żądzą ran i bólów, z ofiarnym szałem męczeństwa, biczowali się nawzajem, gdzie kto ko-
go dosięgnął, zwarci w ciżbę wrzącą, w szaleńcze koła [...] Różgi świstały coraz szybciej,
ruchy stawały się już niepochwytne, czerwone pręgi jak węże wiły się coraz gęściej po bia-
łych ciałach, krew tryskała [...] Zerwał się wstrząsający chór śmiertelnie zmęczonych gło-
sów, chór modlitewnych błagań i żalonych, łzawych jęków:

– Za grzechy nasze weź mękę naszą!

– Za grzechy nasze weź krew naszą! [...]

Groza przepełniła pokój [...] ślepa furia, straszny sabat dusz opętanych, wstrząsanych dresz-
czem obłądu i śmierci⁴⁴.

Współczesnemu czytelnikowi *Wampira*, przyzwyczajonemu do skandalizu-
jących ekscesów najnowszej prozy (m.in. powieści Manueli Gretkowskiej) scena
ta zapewne nie wydaje się obrazoburcza, jednak u początków ubiegłego wieku
mogła budzić (i zapewne budziła) dreszcz emocji i niezdrowej sensacji. Biorący
udział w sabacie, zgodnie z jego formułą powtarzaną przez Stanisława Przyby-
szewskiego, „skreślają swe imię z księgi życia, zapisują je do księgi śmierci”⁴⁵.
Stąd pryncypalnie niebezpieczeństwa, grożącego zajmującym się okultyzmem,
wyrażone przez Smitha słowami „Szaleństwo i Śmierć!”⁴⁶.

Obserwowane przez Zenona obrzędy (podobnie zresztą jak seans spiryty-
styczny inicjujący akcję powieści) to sekretne spotkania wtajemniczonych. Ni-
czym w *La bas* Jorisa Karla Huysmansa, w *Wampirze* przedstawiony zostaje
obraz ówczesnego „podziemia satanistycznego”⁴⁷. Jednocześnie zaś oba przy-
woływane tu utwory czerpią wzorzec z „powieści masońskiej”⁴⁸, zarazem silnie
ów wzór modyfikując; serię wykładów tajemnych prawd zastąpił milczący
udział Zenona (jako obserwatora) w sabacie. Dzięki temu rozwiązaniu udało się
Reymontowi uniknąć „rozsadzających” ramy powieściowe traktatów.

Znamienne, iż w roli mistrza czarnej mszy Zenon dostrzega Joego, który był
pod wpływem nauk Mahatmy Guru – zdecydowanego krytyka europejskiej
nauki i zwolennika „rozpłynięcia się” w nirwanie. Wszak Lucyfer – „wspaniała
inteligencja”⁴⁹ – jest również krytykiem absurdu istnienia, dla którego alterna-
tywą pozostaje właśnie stan nirwany.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 68–69.

⁴⁵ S. P r z y b y s z e w s k i, *Synagoga szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy*, War-
szawa 1902, s. 43.

⁴⁶ W. S. R e y m o n t, *Wampir*, s. 188.

⁴⁷ Trop za: W. G u t o w s k i, *Królestwo Antychrysta...*

⁴⁸ Mianem „powieści masońskiej” będziemy określać – za Julianem Krzyżanowskim – typ
utworów ukazujących „wtajemniczonego maga i wtajemniczonego adepta” (J. K r z y ż a n o w -
s k i, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971, s. 45).

⁴⁹ Określenie Stanisława de Guaita z *La Muse Noir* (Paris 1883) – hymnu pochwalnego ku
czci Lucyfera (podane za: W. G u t o w s k i, *Królestwo Antychrysta...*, s. 128).

Kim jest Mahatma Guru? Pozornie to mędrzec hinduski, przybywający do Europy, rzekomo by poznać mądrość Starego Kontynentu. W istocie ukazuje on nicość europejskiej nauki, podobnie zresztą jak czyni to hinduski bohater innej modernistycznej powieści – *Starej Ziemi* Jerzego Żuławskiego. Znamienne, iż Reymontowski Hindus pozbawiony jest tak elementarnego wyróżnika jednostki, jak imię. W zamian określany jest dwoma tytułami: mahatma to wszak adept wyższej wiedzy w Indiach, zaś miano guru przysługuje przewodnikowi duchowemu, cieszącemu się wielkim uznaniem i szacunkiem, uważanemu niekiedy za wcielenie bóstwa. Tym samym więc funkcję imienia bohatera pełni określenie „nauczyciela uczonych (przewodników duchowych)”. Fakt ten jest znamieny zwłaszcza w kontekście dyskusji Hindusa z angielskimi profesorami, reprezentantami europejskiej nauki. *De facto* nic o nim pewnego nie wiadomo i czytelnik pozostaje równie nieświadomy prawdziwego oblicza bohaterów i charakteru zdarzeń, w których brali oni udział, jak na początku powieści.

*
* *

W tym wieku, który widoczniej, aniżeli wszystkie poprzednie dowiódł potęgi rozumu, który ducha tłumaczy chemią i fizyką, w tym wieku rozwija się jak nigdy spirytyzm. Fundamentem spirytyzmu nie są bynajmniej „media” i „lewitacje”, lecz – potrzeba wiary w coś pozazmysłowego i pozazyciowego. Dlatego żadne rozumowania, żadne demaskowania, żadne szyderstwa – nie zabiją spirytyzmu. Dopiero gdy najnowsza fizyka na dnie swoich eterów i falowań odnajdzie ducha w naturze, a psychologia zwiąże go z uczuciem i pragnieniami człowieka, dopiero wówczas stoły umilkną, a media przestaną być przedmiotem pełnych podziwu obserwacji⁵⁰

– sugerował Bolesław Prus na łamach „Kuriera Codziennego” w związku z wizytą w Warszawie słynnego włoskiego medium, Eusalpii Palladino. Jednakże nie postulowana przez autora *Lalki* potrzeba pogłębienia życia duchowego, a raczej pogoń za sensacją przyczyniły się do wzrostu zainteresowania czytelników opowieściami o mediach i duchach. Jednym z przejawów owej fascynacji światem ducha stał się *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta. Czym był on dla współczesnych Reymontowi czytelników? Postrzegany obecnie jako utwór w dorobku pisarskim autora *Chłopów* najbardziej modernistyczny i europejski⁵¹, jest wyrazem modernistycznej wiary w „życie po życiu”. Daje świadectwo epoce rozdartej wewnątrz, a jednocześnie fascynującej dzisiejszego odbiorcę, który odnajduje w dylematach przełomu XIX i XX w. własne niepokoje, gnostyczne i dalekowschodnie poszukiwania (znamieny w tym względzie jest fakt

⁵⁰ B. P r u s, *Eusalpia Palladino*, „Kurier Codzienny”, 22 XII 1893, nr 353 (cyt. wg: i d e m, *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 199–200).

⁵¹ Opinia Dariusza Trzeźniowicza – zob. i d e m, „*Wampir*” *Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, s. 111.

reedycji *Wielkich wtajemniczonych* Schurého i pism Heleny Bławatskiej). Równie współcześnie pobrzmiewa w powieści Reymonta fascynacja satanizmem, bliska zarówno poetyckim obrazowaniom Charlesa Baudelaire’a i Stanisława Przybyszewskiego, jak i poglądom modernistycznych satanistów, z których poeci owi czerpali natchnienie: Julesowi Bois (autorowi *Le Satanisme et la Magie*, Paris 1896) oraz Josephowi Görresowi (twórcy *La mystique diabolique*, Paris 1862). W tym ciągu „duchowych powinowactw” Reymontowski *Wampir* zajmuje wcale poczesne miejsce, choć dziś siła jego magnetycznego czaru nieco może osłabła⁵².

Adam Mazurkiewicz

“Everything is a mystery and everything is an enigma”.

Notes on *Wampir (The Vampire)* by W. S. Reymont

(S u m m a r y)

Nowadays *The Vampire* is considered to be an unsuccessful work of W. S. Reymont; however, the writer’s contemporaries appreciated it. The value of this novel is that reflects the cultural atmosphere of the epoch, the ideological and religious anxiety and the interest in paranormal phenomena.

⁵² Nie można przeto całkowicie zgodzić się z opinią Jana Tomkowskiego, iż „nie powstały spirytystyczne arcydzieła na podobieństwo mistycznych arcydzieł romantyków, mimo że o spirytyzmie pisano równie chętnie” (J. T o m k o w s k i, *Mój pozytywizm*, s. 220).