

MATEUSZ KUCAB

Uniwersytet Jagielloński

## W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w *Wampirze* Władysława Stanisława Reymonta<sup>1</sup>

Czego zaś twoja pamięć ogarnąć nie zdoła,  
Powierz czystym arkuszom, a pod ich opieką  
Zrodzone w mózgu słowa, znajdując dokoła  
Nowych przyjaciół, myśl twą poniosą dokoła<sup>2</sup>.

William Shakespeare, *Sonet 77* (fragment)

Władysław Stanisław Reymont należy z pewnością do tych autorów, w których twórczości niezwykle trudno oddzielić biografię od dzieła. Czytelnikowi, który podejmuje trud i przyjemność zarazem poznania dzieł pisarza, nie umknie raczej fakt, że autor *Chłopów* pozostawił literackie świadectwo niemal każdego etapu swojego życia. Spoglądając w głąb swojego doświadczenia z pragnieniem odsłonięcia jego tajemnicy, używa twórca czarodziejskiej mocy słowa, jak to określał Freud<sup>3</sup>, aby wykreować przedziwny świat pełen marzycieli, którzy nieustępliwie dążą do nadania swojemu życiu upragnionego kształtu<sup>4</sup>. Trafnie to ujął

<sup>1</sup> Artykuł stanowi poszerzoną oraz znacznie zmodyfikowaną wersję referatu pt. *Wyspa przebaczenia? „Burza” Williama Szekspira a „Wampir” Władysława Reymonta*, który wygłosiłem na konferencji naukowej „Szekspir słowiański” zorganizowanej przez Polskie Towarzystwo Szekspirowskie. Konferencja odbyła się 20 listopada 2015 r. w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. W referacie przedstawiłem refleksję na temat związków Władysława Reymonta z dziełami Williama Szekspira. Zasadnicza oś tej refleksji pozostała niezmienna, ale większość też, jak sądzę, wymagała weryfikacji i ponownego rozpatrzenia.

<sup>2</sup> W. Shakespeare, *Sonet 77* [w:] tegoż, *Sonety*, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 2011, s. 77.

<sup>3</sup> „Słowa były niegdyś czarami i do dziś słowo zachowało coś ze swej siły czarodziejskiej. Słowami może człowiek człowieka unieszczęśliwić lub doprowadzić do rozpacz” (Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna i W. Zaniewicki, wyd. IV, Warszawa 1984, s. 53).

<sup>4</sup> Analogia z słynnym „własnym pokojem” z eseju Virginii Woolf byłaby, jak myślę, bardzo trafna. Nie chodzi tu rzecz jasna o pokój w sensie materialnym, choć bohaterowie Reymonta działają również z takich, tj. związanych z ich społecznym statusem, pobudek i nie mniej są one ważne, lecz o pewien stan wewnętrzny związany z odnalezieniem swojego miejsca. Doskonale to opisał Bolesław Leśmian

Kazimierz Wyka, konstatując, że pisarstwo Władysława Stanisława Reymonta „ujawni wszystkie swoje kolory”<sup>5</sup>, jeśli pod uwagę weźmiemy cztery elementy: dzieło, biografię, środowisko, osobowość. Będziemy zatem pamiętać o tej cennej sugestii.

*Wampir* Reymonta wynika z zainteresowań pisarza spirytyzmem oraz z jego wyprawy do Londynu w 1894 r. Autor brał udział w zjeździe Towarzystwa Teozoficznego, podczas którego spotkał się z czołowymi spirytystami Europy oraz uczestniczył w seansie Heleny Bławatskiej. Sam pisarz też podobno był medium. Scena seansu wraz ze wszystkimi jej stałymi elementami (szklaną kulą, przywołaniem duchów) stanowi inicjalny obraz utworu, od którego rozpoczyna się dzieło:

Wszystkie światła pogasły; tylko między oknami w zielonawej, kryształowej kuli mżył się rozpierchły, ledwie dojrzany płomyk, jak gdyby świętojański robaczek, trzepoczący się w ciemnościach.

Cisza zapadła nagle, cisza pełna dręczącego oczekiwania.

Siedzieli z przyczajoną uwagą, skupieni aż do martwoty, a pełni szarpiącego niepokoju i ledwie powstrzymanych dygotów trwogi.

Czas płynął wolno w przerażającym milczeniu, w dławiącej okropnej ciszy trwoźnych przeczuwań, że jeno niekiedy jakieś stłumione westchnienie wionęło w ciemnościach, podłoga zatrzeszczała, aż drgnęli gwałtownie, to nierozpoznany szelest, jakby lot ptaka, okrążał ich głowy, łopotał po pokoju, wiał chłodem na rozgrzane twarze i marł w mrokach rozłkanym szelestem...<sup>6</sup>.

Kształt utworu podlegał zmianom i przekształceniom, na co wpływało z pewnością burzliwe życie samego autora. Jednym z dowodów może być krótka lista tytułów, pod którymi powieść funkcjonowała (także w dokumentach osobistych Władysława Reymonta). Są to: *I po dniach wielu, i po latach wielu, We mgłach, Czarna pantera*, finalnie – *Wampir*. W 1911 r. ukazuje się rozszerzona edycja pierwodruku *Wampira*, którą wzbogacono o nowe wątki i rozwiązania<sup>7</sup>.

---

w utworze *Sen* z tomu *Napój cienisty*. Podmiot liryczny powiada: „I mój pokój trwa także – dlatego że trzeba/ Mieć pokój – we wszechświecie...” (B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 415). Mając na uwadze esej Woolf oraz wiersz Leśmiana, zaproponowałbym określenie: „Trzeba mieć swój własny pokój we wszechświecie”. Tę przepiękną metaforę można przenieść na twórczość Władysława Stanisława Reymonta i okaże się, że dotyczy ona tego samego, co fundamentalne pytanie bohaterów Noblisty: „Czy jestem stąd?”. Poruszona tu kwestia odnosi się nie tylko do próby odnalezienia swojego miejsca w świecie, ale także odszukania, by tak rzec, siebie w sobie samym. Warto przypomnieć choćby fabułę *Marzyciela*, w którym poszukiwanie Paryża (fizyczna podróż do miasta) jest ściśle powiązana z próbą odczytania, kim jestem i gdzie powinienem być (w sobie). Jak sądzę, ta kwestia jest fundamentalna dla próby stworzenia spójnego modelu Reymontowskiego bohatera, podobnego do ustaleń autora *Bojaźni i drżenia* (por. S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 338–339).

<sup>5</sup> K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Warszawa 1979, s. 6.

<sup>6</sup> W. Reymont, *Wampir*; oprac. i przygot. do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975, s. 5. Wszystkie cytaty z powieści podaję według tego wydania (z numerami stron).

<sup>7</sup> Losy powieści są dość skomplikowane, ale rzucają również światło na niektóre elementy fabuły. W czerwcu 1900 r. pisarz zawiadomił Wandę Szczukową o projekcie nowej powieści. Miała ona nosić tytuł *I po dniach wielu, i po latach wielu*. Adresatka tego listu interesowała się spirytyzmem, a później stać się miała prototypem jednej z bohaterek imieniem Daisy. W 1904 r. ukazuje się pierwodruk powie-

Akcja powieści rozgrywa się w Londynie pełnym ulicznych kaznodziejów, seansów spirytystycznych, łóż masońskich oraz praktyk okultystycznych. Dariusz Trzeźniowski skonstatował, że jest to opowieść-parabola, „której głównym bohaterem staje się przeżywająca w przededniu Wielkiej Wojny kryzys wartości kultura (czy nawet cywilizacja) zunifikowanej Europy”<sup>8</sup>. Reymont buduje świat przedstawiony utworu nie tylko z historii miłosnych, z wydarzeń przypominających o bolesnych przeżyciach w przeszłości, lecz również z opowieści o mistycznych doświadczeniach, przechodzeniu duszy, tajemniczych rytuałach i multireligijnej aglomeracji, w której, jak to określił główny bohater powieści, „na każdym rogu zbawiają” (s. 22)<sup>9</sup>. *Wampir* mieści się zatem w konwencjach powieści obyczajowej i powieści grozy z elementami gotyckimi, np. pejzażem ruin. Obecny w utworze oniryzm tylko mnoży wątpliwości, co skutkuje tym, że ostateczna decyzja Zenona, głównego bohatera, otwiera różnorakie możliwości interpretacyjne.

Prócz wspomnianych elementów grozy i okultyzmu, które mogą się okazać interesujące dla współczesnego czytelnika, trzeba zauważyć, że autor bardzo precyzyjnie buduje sytuacje dramatyczne i szkicuje portrety bohaterów. Chętnie sięga po opis, szczególnie właściwy dla siebie opis krajobrazu<sup>10</sup>, lecz pozwala wybrzmieć relewantnym treściom w dialogach o różnej długości. Opowieściom narratora towa-

---

ści *We mgłach*, który to tytuł podaje Reymont w swoim fragmencie dziennika. Tytuł ten występuje również w liście Bolesława Leśmiana, w którym to autor *Ląki* nazywa utwór Reymonta „szopką”, a samego pisarza – „wesołym chłopem” (B. Leśmian, *List do Zenona Przesmyckiego* [Paryż, III 1904] [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne, listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 327). W 1907 r. autor *Wampira* ulega fascynacji Wandą Toczyłowską, którą w korespondencji wielokrotnie określa mianem Daisy (por. W. Reymont, *Listy do Wandy Toczyłowskiej*, oprac. B. Koc, Warszawa 1981). Adresatka dopytuje w listach o powieść, a w odpowiedzi autor *Marzyciela* zaznacza, że dzieło nazywa się *Czarna pantera*. Kobieta jest przekonana, że to ona została sportretowana jako główna bohaterka. Wydaje się, że pierwotną wersję (*We mgłach*) ukończył w 1903 r. Wiosną 1907 r. zaczął redagować nową – poszerzoną o trzy rozdziały. W dzienniku notuje: „Kończę nareszcie *We mgłach*. Dziwna to historia. Po czterech latach ciężko wracać do dawnego” (tegoż, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009, s. 196). Jak wspomnieliśmy, w 1911 r. ukazuje się rozszerzona edycja pierwodruku. Rok później powieść przetłumaczono na język rosyjski.

<sup>8</sup> D. Trzeźniowski, „*Wampir*” Reymonta: *upiorne sny zmęczonej Europy* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 111.

<sup>9</sup> Jest to swobodne przeformułowanie wypowiedzi Zenona. Główny bohater, mijając na ulicy ludzi rozprawiających o grzechu i moralności, powiada z ironią: „Na tamtym rogu tak samo zbawiają”. Bohater odnosi się do różnych przejawów religijności z dystansem, rezerwą, często kpi i wyśmiewa praktyki, ale później sam bierze w nich udział. Trudno powiedzieć, na ile jest to jego niekonsekwencja (dobrze w powieści ukazana), a na ile „sytuacja wampiryczna” z Daisy oraz wpływ samego Londynu. Ten sam bohater mówi przecież, że „Londyn podczas mgły to otchłań, łatwo można się zgubić nawet tym, którzy go znają” (s. 36).

<sup>10</sup> Pojawiają się w *Wampirze* charakterystyczne dla Młodej Polski elementy, np. wnętrze zamku, korytarze oraz przestrzenie nieogarnione. Wpisuje się to jednak w tezę Marii Podraży-Kwiatkowskiej, która głosi, że natrętną młodopolską kompozycją jest pustka (M. Podraży-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* [w:] tejże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 29). Przestrzeń powieści Władysława Reymonta jest pełna bezruchu, poczucia przygnębienia i pustki, wyczerpania i rezygnacji.

rzyszą zatem rozmowy, a także monolog (Zenon wygłasza swoją koncepcję teatru i obrzędu), ujawniające dodatkowe motywacje postaci, nierzadko całkiem odmienne od tego, o czym opowiadał narrator. Równie ważne jest w tych rozmowach to, co zostało wypowiedziane, jak i to, co bohaterowie przemilczeli, nie dając wyrazu swojemu bólowi i rozgoryczeniu, np. wyznanie Betsy. Można zatem mówić o teatralizacji *Wampira*, a więc komponowaniu niektórych elementów powieści na wzór utworu pisanego na scenę. Kulminacyjna scena dzieła to właśnie rozmowa dawnych kochanków, Zenona i Ady, która odsłania nieznane fakty z przeszłości bohaterów oraz ich konsekwencje. Od tego momentu fabuła znacznie przyspiesza, a protagonista musi dokonać wyboru, wiedząc, jak poważne konsekwencje będzie miała jego decyzja. Mechanizmy stosowane przez Reymonta są podobne do tych, które wykorzystał Waław Berent w *Próchnie*, używając techniki teatralizacji prozy<sup>11</sup>.

Mając na uwadze tytuł, proponujemy, aby nazwać te dramatyczne spotkania oraz rozmowy, w których, niczym w dramatach Henryka Ibsena, następuje powolne ujawnianie się skrywanych przeżyć i motywacji bohaterów, „sytuacjami wampirycznymi”. Za takim określeniem przemawiają dwa argumenty. Po pierwsze, tytułowy wampir nie występuje w powieści jako bohater, ale motyw wampira pojawia się w dialogach, gdy postaci mówią o relacji uwikłania, powolnego wypijania życia przez osobę lub sytuację, np. rodzinną („Ty jesteś moim wampirem”). To dopowiedzenie, mające przecież swoje uzasadnienie w tekście, pozwala spojrzeć na bohaterów jako tych, którzy uwikłani są w relacje oparte na zdobywaniu przewagi i dominacji. Dotyczy to nie tylko bohaterów pierwszego planu, lecz również postaci drugoplanowych, np. Joe czy męża Ady. Po drugie, sytuacja wampiryczna dotyczy może nie tylko relacji między bohaterami, ale również uwikłania wewnętrznego i wewnętrznego zmagania się z duszą, duchowością, pragnieniem. W takim rozumieniu wampirem wewnętrznym może być nierozliczona przeszłość (relacja Zenona z Adą i Wandą), niepewność własnych uczuć i manipulowanie (relacja Zenona z Betsy), czy wreszcie niemożność zdefiniowania swojego bycia w świecie oraz poglądu na ten świat (zgrabne wykorzystywanie przez Zenona ironii, jego stosunek do religii i relacja z demoniczną Daisy). Proponujemy zatem, by terminem „sytuacja wampiryczna” określać nie tylko pojedyncze relacje uwikłania w powieści, ale i cały łańcuch powiązań bohaterów świata przedstawionego opartego na wykorzystaniu i krzywdzie. Przywołany wcześniej Henryk Ibsen zastosował podobny zabieg w *Domu lalki*, rozciągając tytułowy dom dla lalki nie tylko na życie Nory<sup>12</sup>, lecz

<sup>11</sup> *Próchno* podajemy tutaj jako przykład wykorzystania teatralizacji. Zdajemy sobie sprawę, że niektóre rozwiązania Władysława Reymonta różnią się od tych, jakie zaprezentował Waław Berent. Zagadnienie to wymaga osobnego rozpatrzenia, np. opisy w *Wampirze* znacznie różnią się od tych, z którymi mamy do czynienia w *Próchnie* (por. J. Paszek, *Kompozycja i styl „Próchna”* [w:] W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, BN I/234, s. XXXI).

<sup>12</sup> W III akcie Nora powiada: „W domu, u ojca, traktowano mnie jak małą laleczkę, tu, u ciebie, jak dużą. A dzieci – to były już moje własne lalki” (H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, cz. I, Wrocław 1984, BN II/210, s. 168).

i innych bohaterów dramatu, co daje możliwość potraktowania tego pojęcia jako pojemnej i trafnej metafory, a pamiętać należy, jakie dodatkowe znaczenia przywołuje lalka jako obiekt teatralny. Warto w tym miejscu przypomnieć, że i w *Wampirze* wspomina się o lalkach i teatrze lalkowym<sup>13</sup>.

Sam teatr stanowi nieodłączną część pisarstwa Władysława Reymonta, stąd nie można było nie poczynić uwag na temat teatralizacji i sytuacji wampirycznych w powieści. Wraz z oniryzmem, atmosferą grozy i niepewności tworzą one niepowtarzalny klimat dzieła<sup>14</sup>. Autor *Chłopów* po motyw teatru sięga bardzo często: chadzają tam przecież bohaterowie *Ziemi obiecanej*, podejmują ten temat nowele *Franek* i *Lili* oraz dylogia *Komediantka – Fermenty*<sup>15</sup>. Rozważając to zagadnienie, łatwo zauważyć, że szczególnie jedna postać z panteonu wielkich twórców teatru jest w dziełach autora *Chłopów* wspominana nader często. Postać ta to William Szekspir. Gdy w *Komediantce* Reymont szkicuje sytuację bohaterki, Janki Orłowskiej, a także jej wybór, aby opuścić dom i wyjechać do wielkiego miasta, opisuje bezpośredni wpływ lektury Szekspira na ostateczną decyzję:

Pochłonęła Szekspira z całą gwałtownością swojej natury – całego i od razu. Trzeba by bardzo wiele pisać, żeby zamknąć choć w streszczeniu to gwałtowne rozszerzanie się jej duszy, ten szalony wzlot wyobraźni, to wyolbrzymienie jej wewnętrzne, jakie czuła po przeczytaniu. Otoczył ją rój dusz złych, szlachetnych, nikczemnych, płaskich, bohaterskich i cierpiących, ale zawsze wielkich jakąś rasą, po której nie ma już śladu na świecie. Przenikały ją takie dźwięki, takie słowa, takie myśli i czucia potężne, że uczuwała jakby całym wszechświatem! [...] Poczwała, że jest artystką, że jakiś płomień oświecił ją błyskawicą i zbudził: że to sztuka jest tym dobrem dla niej, tak wyczekiwany i tak upragnionym<sup>16</sup>.

W swoim dzienniku pisarz, parafrazując fragment *Makbeta*, nazywa Szekspira „nieśmiertelnym Willem”<sup>17</sup>, a nawiązań do twórczości autora *Romea i Julii* wskazać można więcej. Również *Wampir* zawiera takie elementy, a jest to tym ciekawsze, że wiele się w powieści rozprawia o teatralności, zaś sam motyw *theatrum mundi* wydaje się wypełniać wewnętrzną tkankę utworu. Gdy Zenon przybywa do Betsy, wygłasza monolog poświęcony teatrowi i poszukiwaniu szczeremu, prawdziwego kultu piękna. Na pytanie, czy twórczość Szekspira i starożytnych Greków to prawdziwa sztuka, odpowiada:

Te wszystkie sławne i ze wciąż powtarzane nazwiska to puste dźwięki, dawno już umarła ich treść prawdziwa. [...] [Teatr – M.K.] udaje świątynię sztuki, a jest siewcą moralnego analfabetyzmu, jest fabryką fałszywych wartości, szkołą zła i głupoty. Od kapłanów bowiem przeszedł w ręce parob-

<sup>13</sup> Kończąc swój monolog o wielkim teatrze i eleuzyjskiej celebracji, powiada Zenon: „Moje marzenie musi pozostać czas jakiś tylko marzeniem, ale tymczasem otwieramy teatr marionetek” (s. 54).

<sup>14</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pisząc o *Makbecie* Szekspira, sformułował pojęcie „doznania krajobrazowego”, które może towarzyszyć czytelnikowi, ale wcale nie musi zostać zamknięte w opisie. Autor *Leoparda* uznał, że takie uczucie jest nam ofiarowane przez wielkich pisarzy, np. Dostojewskiego, Tolstoja, Szekspira (por. G.T. di Lampedusa, *Szekspir*, przeł. i przypisami opatrzył S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 63–63).

<sup>15</sup> Por. B. Utkowska, *Poza powieścią. Male formy epickie Reymonta*, Kraków 2004. Badaczka wydziela problematykę teatralną jako osobną w twórczości autora *Buntu*.

<sup>16</sup> W. Reymont, *Komediantka*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1979, s. 24–25.

<sup>17</sup> Tenże, *Dziennik...*, s. 63.

ków i ladacznic, stał się nie ducha potrzebą, lecz zmysłów, więc i przemawia do oczów i naskórka wielkiego duchowego lokajstwa – wyręcza ich w myśleniu, bawi, pochlebia i jest dla nich codziennym środkiem przeczyszczającym na nudę i intelektualną impotencję (s. 52).

Powiada protagonista, że zgnięły teatr należy zostawić samemu sobie, a stworzyć trzeba nowy: teatr-świątynię, teatr oddany pięknu, wpisany w cykl naturalnych poruszeń. Przypomina o pierwotnych świątach wiosny i jesieni, o leśnych celebracjach, o uniesieniach towarzyszących Apollinowi i, w końcu, o Eleuzis, które ma się stać nową odradzającą się ludzkością. Monolog ów, pełen ekspresji, poetyckiego detalu i polisensoryczności („hymn niebosiężny barw i marzenia, dźwięków i kształtów, modlitw i wizyj, hymn upojenia pięknem nieśmiertelnym”), jest, prócz wizji wielkiego teatru świata (*This wide and universal theatre*)<sup>18</sup> – jak pisał Szekspir, również dowodem przygnębienia i rozczarowania. Zenona nie zadowala sztuka współczesna, bo formy się wyczerpują, tematy są trywialne, a to, co kiedyś było piękne, traci swój blask pośród rzeczy bezwartościowych. Bohater marzy o ładzie i harmonii, o odradzającym się cyklu natury i wielkiej celebracji życia. Temat ten powróci w twórczości Reymonta w *Chłopach*. Chęć powrotu do celebracji, rozczarowanie (religiami, ideami, sztuką) i poczucie własnej bezradności wobec wszechświata przypomina nie tylko młodopolskie nastroje dekadentyzmu oraz wyczerpania, ale także Szekspirowską *Burzę* jako dzieło o straconych złudzeniach. Jan Kott proponował, aby dzieło czytać jako dramat ludzi renesansu i ostatniego pokolenia humanistów, a „odżyją wtedy w *Burzy* wielkie renesansowe tematy: filozoficznej utopii, granic poznania, opanowania przyrody, zagrożenia moralnego porządku natury, który jest i nie jest miarą człowieka”<sup>19</sup>. Taka interpretacja dzieła „nieśmiertelnego Willa” zwraca uwagę na utopijną atmosferę utworu (tajemnicza wyspa, monolog Gonzala) oraz poczucie końca i kresu dawnego świata, których ukoronowaniem jest monolog Prospera:

Nasza zabawa skończona. Aktorzy  
Byli duchami, zgodnie z zapowiedzią,  
I rozplynęli się w zwiewnym powietrzu.  
A jak ulotna materia tych wizji,  
Jak nasze bezcielesne widowisko,  
Tak i pałace świetne, wieże w chmurach,  
Wzniosłe świątynie, ba, cały ten glob  
Ze wszystkim, co ma na swojej powierzchni,  
Kiedyś rozwieje się, nie zostawiając  
Strzępu mgły nawet. Jesteśmy surowcem,  
Z którego sny się wyrabia, a życie  
To chwila jawy między dwoma snami<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> W. Shakespeare, *As you like it* [w:] tegoż, *Complete works*, ed. J. Bate and E. Rasmussen, The Royal Shakespeare Company 2008, s. 496.

<sup>19</sup> J. Kott, *Pałeczka Prospera* [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, wyd. II, Kraków 1997, s. 294.

<sup>20</sup> W. Shakespeare, *Burza* [w:] tegoż, *Komedie*, przekł. S. Barańczaka, Kraków 2012, s. 1367–1368.

*Burza* jako dzieło o kruchości ludzkiego poznania, o pozorności wszelkich ludzkich rozstrzygnięć, przywołujące mechanizm *theatrum mundi* staje się bardzo ciekawym kluczem do odczytania Reymontowskiego *Wampira*. Jak wspomnieliśmy, „sytuacja wampiryczna” obejmuje zarówno relacje wewnętrzne, jak i zewnętrzne bohaterów, co już przypomina dramatyczną sytuację z komedii Szekspira (walka o władzę i zdobywanie przewagi<sup>21</sup>). Związków z *Burzą* jest jednak więcej, a tropy podsuwa sam pisarz. O ile utwór otwiera scena seansu spirytystycznego, o tyle jego finał zostaje zamknięty w jednym zdaniu:

a przed świtem „Kaliban” wypłynął z portu w nieznanym kierunku (s. 190).

„Kaliban” to, jak można się domyślić, nazwa statku, ale nazwa z pewnością intrygująca, a warto dodać, że autor *Komediantki* podobnego zabiegu użył w noweli *Tęsknota*<sup>22</sup>. Nawet nie zapoznawszy się uprzednio z bogatym katalogiem inspiracji szekspirowskich występujących w pisarstwie Władysława Reymonta, nie dałoby się przejść obok takiej podpowiedzi obojętnie. Pisarz, tak zafascynowany twórczością autora *Hamleta*, używa w ostatniej scenie powieści (powieści, w której sam Szekspir zostaje przywołany) imienia jednego z bohaterów dramatu tego autora. I to bohatera wyjątkowego, Kalibana, człowieka uwikłanego w relacje dominacji i przewagi, człowieka naturalnego, który na wyspie zostaje i nie odpływa wraz z innymi. Zarówno Zenon, jak i Prospero odbywają podróż na wyspę (wyspa Prospera i Londyn Zenona) pełną cudowności oraz zmuszającą do zmiany swojego myślenia o świecie, ponieważ naruszone zostały wszystkie porządki, zachwiany został ład. Monologowi Prospera o ograniczonych możliwościach człowieka odpowiada wyznanie Zenona głęboko osadzone w konwencji świata jako teatru:

Widzę, pamiętam i tak samo nic nie rozumiem! – pomyślał, chwiejąc się niby liść na rozhukanych falach. – Przecież ja widzę tylko fakty, powierzchownie jakichś przypadkowych realizacji, czegoś niewiadomego ślepiące majaki! Ale co jest tam w głębi? Kto jest reżyserem tych kukieł człowieczych? I kim jest właściwie Daisy! Jakąż rolę gram w tym wszystkim? – szarpał się w nierozzerwalnych sieciach tajemnicy, które go wlokły przez głębię męki, udręceń i daremnych pytań (s. 180–181).

W obu utworach poczucie bycia aktorem na scenie świata i na scenie wyspy, jak stwierdził w *Burzy* Antonio<sup>23</sup>, wzmacniają dwa elementy, bardzo silnie związane z przestrzenią, a są nimi: sen i muzyka. Nierzadko są one połączone, wszak „cudowna, słodka muzyka” wprowadza senność. Na oba te motywy zwrócił uwagę

<sup>21</sup> René Girard, przypominając, że burza rozpoczynająca sztukę nie jest zjawiskiem naturalnym, ale walką o władzę, pisał: „W *Burzy* obecne są wszystkie tematy kwintesencjonalnie szekspirowskie: mimetyczne nęcenie, kryzys ofiarniczy, okrywany tajemnicą dyskurs mimetycznego współzawodnictwa, monstrualne podwojenia” (R. Girard, *Autosatyra* w „*Burzy*” [w:] tegoż, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996, s. 440).

<sup>22</sup> Utwór opowiada o kobietach oczekujących powrotu swoich ukochanych, którzy znajdują się na pokładzie statku „Nadzieja”. Autor doskonale wykorzystuje tę nazwę do tworzenia znaczących konstrukcji, np. „«Nadzieja» już bardzo wyszła z Rio-Janeiro”; „«Nadzieja» się rozbiła” (por. W. Reymont, *Tęsknota* [w:] tegoż, *Burza*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Skutnik, Gdańsk 1979).

<sup>23</sup> „[...] los/ Część z nas wyrzucił na scenę tej wyspy/ Niby aktorów w sztuce” (W. Shakespeare, *Burza*..., s. 1336).

Wystan Hugh Auden, pisząc: „Każda postać w tej sztuce [w *Burzy* – M.K.] śni na jawie swój sen. Wszyscy śnią brak zła: zarówno dobrzy, którzy jak Gonzalo, zamykają oczy na zło czające się w innych, jak też źli, co – przykładem Antonio i Kaliban – nie dostrzegają zła w sobie”<sup>24</sup>. W tym samym tekście autor *Morza i zwierciadła* przypomina, że na „szemrzącej i gadającej” wyspie „natura maga, która w sztuce słusznie zostaje utożsamiona z kondycją artysty, związana jest z muzyką”<sup>25</sup>. Zenon, którego podobnie jak Prospera można nazwać artystą, pogrążony jest w sennej zadumie i melancholii, jaką sprowadza na niego tajemnicza muzyka. Przedziwna melodia pojawia się w różnych miejscach powieści, wprowadzając wątpliwości poznawcze i niepokój. Przywołajmy fragment:

Znowu cichy, ledwie dosłyszalny dźwięk fortepianu wionął z drugiego pokoju, ta tajemnicza, dziwna melodia, którą słyszał wtedy na seansie.

– Kto?... – ale zamilkł, zdławiony śmiertelnym przerażeniem (s. 79).

W *Wampirze* jednak nie tylko ta tajemnicza melodia składa się na swoistą akustykę przestrzeni Londynu, czyli Reymontowskiej wyspy-sceny. Autor przywołuje także dźwięki instrumentów, wypowiedaną z namaszczeniem świętą hinduistyczną sylabę OM, odgłosy uderzającego o szyby deszczu<sup>26</sup>, aż w końcu – samą ciszę, niejednokrotnie bardziej wymowną niż działanie. Somnambuliczna atmosfera powieści bliska jest ogólnym tendencjom w literaturze Młodej Polski. Jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska: „Sen zatem to nie tylko ułatwiający ucieczkę od życia brat śmierci [Schopenhauer nazywał sen bratem śmierci – M.K.]. [...] Sen to także tajemnicza dziedzina, w której dochodzą do głosu ukryte pod powierzchnią świadomości nieznane warstwy psychiki”<sup>27</sup>. Wydaje się, że i życiem Zenona rządzi podobny mechanizm. Główny bohater miał przecież w zwyczaju sypiać nawet „trzy dni i trzy noce”, ale granica między tym, co jest jawą, a co jest snem, pozostaje zatarta. Fascynacja demoniczną Daisy może być wariantem owego snu na jawie, projekcją wyczerpanego umysłu, konstrukcją sobowtórową albo figuracją wewnętrznego uwikłania, a więc „sytuacji wampirycznej”. W *Dzienniku* Władysław Reymont zapisał, że „miłość to rodzaj somnambulizmu mojego Ja”<sup>28</sup>. Przed Zenonem odgrywa się zatem spektakl teatralny. Już nie tylko on sam jest częścią wielkiego teatru świata, ale nagle jako aktor wciela się niejako w rolę widza i twórcy zarazem, tworząc (mocą słowa) przedstawienie w przedstawieniu, dokonując kolejnej teatralizacji rzeczywistości.

<sup>24</sup> W.H. Auden, *Burza* [w:] tegoż, *Wykłady o Shakespearze*, przeł., wstęp i postowie P. Nowak, Warszawa 2015, s. 397.

<sup>25</sup> Tamże, s. 405.

<sup>26</sup> Wszystkie wspomniane tu elementy pozostają w związku z fabułą, a nierzadko mają na nią duży wpływ, np. burza i padający deszcz nastrajają do zwierzeń, zbliżają. Reymont operuje semantyką burzy, pisząc nie tylko o burzy jako zjawisku atmosferycznym, ale i burzy jako wewnętrznych rozterkach i wątpliwościach postaci. Warto i te analogie z komedią Szekspira odnotować.

<sup>27</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej* [w:] tejże, *Somnambulicy...*, s. 151.

<sup>28</sup> W. Reymont, *Dziennik...*, s. 61.



Zenon, podobnie jak Prospero, część tego przedstawienia reżyseruje<sup>29</sup>. Poczy-  
nić tu wypada ciekawą obserwację. W *Burzy* mamy do czynienia z odegranym  
przedstawieniem. Jest to ceremonia zaręczyn (ang. *betrothal masque*), w której  
biorą udział Iris, Ceres i Junona. Gdyby uznać, że protagonista z powieści Rey-  
monta projektuje rzeczywistość podczas snu, trzy kobiety (Daisy, Betsy, Ada)  
byłyby wariantem tego Szekspirowskiego rozwiązania. Ponadto nie można zapo-  
mnieć, że sam teatr w teatrze (i to dosłownie) ma swoje miejsce w powieści. Gdy  
Zenon idzie z Adą do teatru, wystawiane są tam dwa przedstawienia. Pierwsze  
– na scenie, drugie – na widowni, bo kochankowie walczą ze swoimi emocjami  
i myślą o sobie, a więc zanurzeni są w „sytuacji wampirycznej”, są w trakcie  
wyboru między dominacją a podporządkowaniem.

Składają się te wszystkie elementy na poczucie, że nic już człowiekowi nie  
będzie dane, że wyczerpał swój potencjał społeczny, filozoficzny, artystyczny  
i poznawczy. Nie tylko nie potrafi sformułować zasad rządzących światem, bo  
jak się okazuje, owego świata poznać nie może, a to, co już poznał, podlega prze-  
mianom i przewartościowaniu, ale nie jest w stanie żadnych zasad przestrzegać  
– łamie je, przekształca, aż w końcu nie wie, co jest zasadne i dobre. Czytamy  
w *Wampirze*, gdy Zenon pragnie opuścić Londyn:

Ale szedł jakoś ociężałe i otrząsając się z resztek rozmarzeń, spostrzegał z przykrością, że  
wszystko znowu miało ten sam zwykły i pospolity wyraz. Rozwiał się błękitne mgły i wartki nurt  
życia burzył się dokoła, pienił i bryzgał brudnymi falami. Wzdrygnął się z oburzenia.

– A może tak jest, jak mi się teraz zdaje! – dumiał zapatrzony w zatroskane głowy, przygięte do  
ziemi pod brzemieniem niedoli. I wszędzie widział tylko zaorane namiętnościami twarze, niespo-  
kojne i zdziczałe spojrzenia, usta zacięte cierpieniem, a we wszystkich wyraz drapieżnego nieubła-  
gania, chciwości i egoizmu. A ten ruch olbrzymi! Te tysiące tysięcy kręcących się kółko, jakby  
w szale i zapamiętaniu! Ta dzika walka wszystkich ze wszystkimi! Te niezliczone hordy wciąż  
wężące za łupem! Nędze, zbrodnie i rozpasania! Jakże to wydało mu się naraz potworne w swojej  
głupocie i bezcelowości! A wszystko było godne siebie: i te nędze niewypowiedziane, i te bogactwa  
niezmierne! Nawet te domy brudne, niby przegniłe trumny, rojące się ludzkim robactwem, nawet to  
niebo obwisłe i jakby przesycone ropą i kałem. Ohydne i przekłete takie życie i taka dola! (s. 183).

Widać tu paralelę z *Burzą* Szekspira, gdyż w obu utworach poczucie ludzkiej  
bezradności wpisane jest nie tylko w prawidła teatralne, ale, co ważne, w opozycję  
natura – kultura. U Szekspira, podobnie jak u Reymonta, owa natura jest, jak to  
określał Henryk Zbierski, „źródłem wyższej mądrości, wyższej etyki, czynnikiem  
wyglądającym «pofałdowania», jej niebezpieczne aspekty, wynikające przede  
wszystkim z ambicji, jakie rodzi świat «kultury»”<sup>30</sup>. O ile jednak dla autora *Snu  
nocy letniej* ten świat kultury utożsamić można z życiem szlacheckim i dworskim,  
o tyle dla autora *Komediantki* będzie to, jak sądzimy, kultura europejska w ogóle,  
a więc zakłamany obyczaj, iluzoryczny ład oraz, co już sugerowano, fałszywe  
poczucie, że istnieje możliwość wyboru własnej drogi spośród wielu idei (religij-  
nych i filozoficznych). Pan Smith, bohater *Wampira*, mówi:

<sup>29</sup> J. Kott, *Pałeczka...*, s. 295.

<sup>30</sup> H. Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 528.

Od chwili, w której ujrzałem szaleństwo Joego<sup>31</sup>, przysięgam sobie nie zajmować się więcej spirytyzmem. Przejrzałem bowiem i poczułem w uśmiech posmak gorzkiej prawdy, że my, Europejczycy, jesteśmy 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! Panie, cała wiara i tęsknota mojego istnienia umarła dzisiaj gwałtowną śmiercią. Teraz wiem, że Europejczyk może posiedzieć nasz system planetarny, może nawet zaprzęże słońca do poruszania swoich fabryk i wzleci na gwiazdy, ale przynigdy nie przekroczy granicy materii, nigdy jego ręce grzeszne nie podniosą zasłony, a jego ślepe oczy nie ujrzą Izys odsłoniętej! Teraz wiem, że jesteśmy tylko nędznym plemieniem pariasów, uzuchwalonym przez głupotę, lizającym światła, skazanym na plugawę, przyziemne bytowanie i wieczne przerabianie ziemi, niby te glisty rojące się pod powierzchnią (s. 188).

Teza pana Smitha, że „jesteśmy tylko nędznym plemieniem pariasów”, podobna jest do Szekspirowskiego „jesteśmy tylko surowcem, z którego sny się wyrabia” (*Burza*), ale w swojej budowie okazuje się znacznie bardziej dosadna i mniej wysmakowana niż metafora użyta przez Prospera. Według takiego rozumienia świata, zamkniętego w swoistym zdaniu-zakłęciu, człowiek jest skazany na nędzną dolę pełną trudu i cierpienia. Jest to rzecz znamienne, że podobną konstatację wyraziła później Maria Rodziewiczówna w powieści *Ragnarök*, wykorzystując (podobnie jak Reymont) atmosferę multireligijności, motywy indyjskie, a także nawiązując do Szekspira<sup>32</sup>. Europejczyk jest u kresu swojej aktywności i okazuje się, że wszelkie działania i osiągnięcia są niczym wobec jego małości, jeśli chodzi o sprawy ducha. Ucieczką jest, jak pisaliśmy, natura, wielka celebrowanie życia, odradzające się święte Eleusis pełne ładu i harmonii<sup>33</sup>. I jest to pierwsza odpowiedź na ów kryzys kultury i cywilizacji Europy, a więc powrót do korzeni, do mistycznych greckich celebrowanie. Przypomnijmy, że wieczne Eleusis jest ideą wyrażoną w monologu Zenona o teatrze. Drugą odpowiedzią są, jak się wydaje, bardzo liczne motywy indyjskie, choć tutaj sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Nie ulega wątpliwości, że w przestrzeni Londynu pełnej spirytyzmu oraz okultyzmu dominuje jedna tradycja światopoglądowa. Ta tradycja to wszelkie zapośredniczenia z kultury i religii Indii, które stają się miejscem oświeconym, wykraczającym poza skostniałe i zamknięte ramy wyczerpującej swój potencjał cywilizacji europejskiej. W *Wampirze* te inspiracje zaczynają się od indyjskich ubrań i wzorów, przez praktyki mediumiczne i fakirskie oraz czerpanie z sanskrytu, na dysputach filozoficznych kończąc. Całe miasto oczekuje przybycia mistrza ze wschodu, Mahatmy Guru, z którego mądrości można na nowo się urodzić. Powiada jeden z bohaterów: „Guru mnie zbawił, urodziłem się na nowo z jego

<sup>31</sup> Joe, bohater powieści, pragnął zostać fakirem, aby „przekroczyć siebie”. Jego decyzja, by porzucić dawne życie i oddać się praktykom okultystycznym, sprawiła, że oszalał.

<sup>32</sup> „Przeżyły się [idee, hasła, wartości – M.K.], chaosem się stało wszystko w nocie Ragnaröku – w nicłość zapadną. I muszą, bo już panuje chaos, a fałsz przeżarł jak rdza fundamenty ludzkich wiar i uczuć, i czynów. Nie ma na czym oprzeć nowego gmachu ani starego restaurować niepodobna” (M. Rodziewiczówna, *Ragnarök*, Kraków 1988, s. 69).

<sup>33</sup> Por. Z. Kubiak, *Demeter i Persefona w Eleusis* [w:] tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 209–219; M. Głowiński, *Maska Dionizosa* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. PodrazA-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 353–406.

mądrości; ślepy byłem – przejrzałem; jeno trupem ludzkim byłem – wywiódł mnie z martwych na rozwonione lotosem brzegi prawdy wiecznej, jedynej, więc do niego wszystek należę” (s. 59). Wschodniemu mistrzowi „wiecznej prawdy” towarzyszy przedziwna, demoniczna i tajemnicza kobieta, Daisy, dla której główny bohater porzuca ostatecznie dwie inne kobiety, a także swoją córkę. Jak pisaliśmy, niejasny jest jej status ontologiczny, bo istnieje na wpół realnie, na poły w umyśle i duszy Zenona, jest konstrukcją sobowtórową, awatarem. Rzecz to znamienita, że o awatach pisze też Reymont w noweli *Burza*, która opowiada o rozstających się kochankach oraz ich podświadomym pragnieniu, by pozostać razem na wieki, co prowadzi do katastrofy ich bliskich. Co ciekawe, bohaterami tej opowieści są Polak i Angielka (Jan i Mery), którzy mogą się okazać kolejnym wcieleniem tej przedziwnej wampirycznej pary (a więc Zenona i Daisy). Wspólnych motywów jest więcej, ale wspomnieć warto kilka najważniejszych: motyw awatara, motyw snu (snu o sobie), motyw burzy, relacja uwikłania oraz wzburzone namiętności. *Burza* jest przykładem noweli psychologicznej, w której, jak pisał Jan Tucezyński, stosuje się „motywy morskie jako środowisko albo tło pejzażowe, które jest symbolem stanów duszy bohatera”<sup>34</sup>. *Wampir* kończy się przecież wypłynięciem statku „Kaliban” w nieznanym kierunku, choć wcześniej wspomina się, że mogą to być Włochy, które są miejscem akcji noweli *Burza*.

Motywy indyjskie w *Wampirze* są z pewnością relewantne, ale potraktowane zostały niejednoznacznie. Reymont daje wybrzmieć nie tylko peanom na cześć światła ze Wschodu, ale i komentarzom krytycznym wobec nowinek, które przywozi się do Europy. Zachwyty nad duchową atmosferą Indii zestawiony zostaje z chłodnym spojrzeniem racjonalistów, z ironicznymi komentarzami Zenona lub początkowym dystansem pana Smitha. Taki zabieg intensyfikuje tylko poczucie zagubienia oraz poznawczych wątpliwości, bo jak traktować racjonalne i precyzyjne tezy bohatera, który później postępuje irracjonalnie, podążając za obrzędem i demonicznym impulsem. Liczne indyjskie inspiracje w powieści wynikają także z ogólnego zainteresowania kulturą orientalną, co, podług ustaleń wspomnianego już Jana Tucezyńskiego, spowodowane było poczuciem kryzysu cywilizacji, o czym już była mowa, oraz filozoficznymi inspiracjami Artura Schopenhauera<sup>35</sup>. Wpisuje się powieść Reymonta w te ustalenia, ale dzięki umiejętnemu rozłożeniu akcentów udaje się pisarzowi osiągnąć równowagę między orientalną fascynacją a dozą poznawczego sceptycyzmu. Zgodzić się jednak wypada z twierdzeniem, że „eleuzyjska celebrowanie” oraz „indyjskie światło” są drogami, którymi winna podążać „wyczerpana” europejskość. Można zadać pytanie, dlaczego autor *Fermentów* wybrał te dwie tradycje jako przeciwwagę dla nastrojów dekadentyzmu i pesymizmu. Wydaje się, że można podać trzy argumenty za tym właśnie wyborem. Po pierwsze, była to swoista synteza poglądów autora na naturę i człowieka, które rozwijał w całym swoim piarstwie, z popularnymi tendencjami epoki. Argument ten obarczony jest pewną słabością, ponieważ autor nie przeprowadza żadnej ana-

<sup>34</sup> J. Tucezyński, *Marynistyka polska. Studia i szkice*, Poznań 1975, s. 168.

<sup>35</sup> Tenże, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 111.

lizi, która mogłaby wskazać ściśle powiązania między tymi tradycjami. Chodzi, rzecz jasna, o ich analityczny związek, nie zaś o wybór podyktowany artystycznym impulsem, do którego każdy artysta ma prawo. Drugim argumentem może być pewne podobieństwo między Grecją a Indiami, jeśli idzie o sposób myślenia oraz wyjaśniania świata poprzez mit, ubrania prawideł rzeczywistości w opowieść pomocną w ich zrozumieniu. Jak zaznacza Sue Hamilton: „Rzec by można, że dziedziny, które w tradycji zachodniej nazywają się religią i filozofią, w Indiach uprawiane są łącznie przez ludzi dążących do zrozumienia sensu i porządku życia, pojmowanych bardzo szeroko”<sup>36</sup>. Pragnienie, aby wyjaśnienie świata stało się nie tylko nauką, lecz również swoistą filozofią życia, widać również w *Wampirze*. Zenon uznaje, że to „nowe Eleusis” przeznaczone jest dla dusz „oczyszczonych z grzechów zła i brzydoty, spragnionych wzruszeń i kontemplacji” (s. 53), bowiem, co jasno jest w powieści wyartykułowane, nic nie może się równać z duchową stroną człowieka, z jego działaniem, pragnieniami, tęsknotami, celebracją życia. To przywodzi nas do ostatniej, trzeciej konstatacji, która ma dla tych rozważań fundamentalne znaczenie. Henri Bergson w rozważaniach o religii dynamicznej wskazał, że podstawą religii, która staje się zasadą codzienności oraz wewnętrznym przykazem realizowanym z wewnętrznym przekonaniem i mocą, jest mistycyzm unoszący duszę. Autor *Ewolucji twórczej* przypominał mistyczną tradycję religii hinduskiej oraz jej związki z misteriami starożytnej Grecji, choć najwyższym wtajemniczeniem pozostaje mistycyzm chrześcijański<sup>37</sup>. Píše Bergson: „Indie zawsze praktykowały religię porównywalną z religią starożytnej Grecji. Bogowie i duchy odgrywały tam tę samą rolę, co i gdzie indziej. Ryty i ceremonie były analogiczne. Ofiara posiadała najwyższe znaczenie”<sup>38</sup>. Filozof uznaje, że tych pierwszych misteriów greckich nie można uznać za mistykę, lecz należy zauważyć pewien mistyczny impuls z nich wynikający, a dla Bergsona ostatecznym celem owego mistycyzmu jest „uchwycenie kontaktu, i w konsekwencji łączność z tym wysiłkiem twórczym, który jest objawiony przez życie”<sup>39</sup>. Chodzi tu zatem o bardzo silny związek między ideą, poznaniem i wyjaśnieniem a swoistą epifanią codzienności, w której realizuje się swoje poznanie (religijne czy filozoficzne). Wtedy bowiem mamy do czynienia z wielką celebracją życia, o którą upominał się Zenon. Analizy autora *Ewolucji twórczej* wydobywają zatem to, co najistotniejsze w refleksji o *Wampirze*, a więc poszukiwanie takiego impulsu, który dając wyjaśnienie rzeczywistości, będzie wypełniał każde działanie, myśli i tęsknotę; który będzie przepełniał ludzką wewnętrzność, kierując uwagę na misterium świata.

<sup>36</sup> S. Hamilton, *Filozofia indyjska. Wprowadzenie*, tłum. M. Szkółka, M. Jakubczak, Kraków 2010, s. 1.

<sup>37</sup> Ciekawą analogię między chrześcijańską celebracją, myślą indyjską a teorią Wielkiego Wybuchu przeprowadził Maria Krzysztof Byrski (por. M.K. Byrski, *The sacrifice of God in the Vedas and in Christianity* [w:] tegoż, *Spotkanie z hinduizmem*, Warszawa 2016, s. 173–189).

<sup>38</sup> H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, przedm. B. Skarga, Kraków 2007, s. 221.

<sup>39</sup> Tamże, s. 220.

To właśnie poszukiwanie misterium, wiecznej celebracji, Eleusis jest głównym tematem powieści. Tematem towarzyszącym twórczości Reymonta od bardzo dawna, motywem charakterystycznym dla wielu jego bohaterów-marzycieli, zapatrzonych w dal melancholików, ludzi, jak to określał w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*, zbudowanych z przedziwnej „promienistej materii”<sup>40</sup>. Zbudowany został bardzo skrupulatnie, a użyte przez pisarza motywy oraz nawiązania tylko wzmocniły finalny efekt, uwydatniając teatralność świata, jego oniryzm, wampiryzm w relacjach międzyludzkich, nadmiar prawd i idei oraz to, że nieuporządkowana przeszłość zawsze stanie na drodze do realizacji pewnych planów w przyszłości. Próba odczytania utworu poprzez paralele z *Burzą* Szekspira nie tylko nadaje dodatkowe sensory, ale kieruje jeszcze uwagę czytelnika na sytuację artysty i twórcy wobec teatru świata. Co ciekawe, podobne połączenie tematów, czyli modernistycznego wyczerpania, nawiązań do *Burzy*, a także motywów indyjskich, występuje również w powieści *Miranda* Antoniego Langego. Wspólnych elementów jest więcej, ale warto wskazać kilka najbardziej sztandarowych: temat celebracji natury i misterium, fascynacja głównego bohatera tajemniczą kobietą (medium), natura jako „świątynia”, poczucie tęsknoty, morskie podróże<sup>41</sup>. Wielość tych propozycji współtworzy niepokojący i tajemniczy świat obu powieści.

Czytanie dzieł Władysława Stanisława Reymonta w kontekście teatralizacji, wobec nawiązań do twórczości Williama Szekspira, pozwala umieścić autora *Chłopów* nie tylko pośród wielkich prozaików, jak Emil Zola czy Knut Hamsun, lecz także wśród Henryka Ibsena, Augusta Strindberga, Stanisława Przybyszewskiego, zwłaszcza jeśli rozważamy tu pewien typ dramatycznego bohatera, który, w co nie wątpimy, towarzyszyć będzie niemal całemu piarstwu autora *Wampira*.

## Bibliografia

- Auden W.H., *Burza* [w:] tegoż, *Wykłady o Shakespearze*, przeł., wstęp i posłowie P. Nowak, Warszawa 2015.
- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, przedm. B. Skarga, Kraków 2007.
- Byrski M.K., *The sacrifice of God in the Vedas and in Christianity* [w:] tegoż, *Spotkanie z hinduizmem*, Warszawa 2016.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna i W. Zaniewicki, wyd. IV, Warszawa 1984.
- Girard R., *Autosatyra w „Burzy”* [w:] tegoż, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Hamilton S., *Filozofia indyjska. Wprowadzenie*, tłum. M. Szkółka, M. Jakubczak, Kraków 2010.
- Ibsen H., *Dom lalki (Nora)* [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, cz. I, Wrocław 1984, BN II/210.

<sup>40</sup> W. Reymont, *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, Warszawa 2000, s. 100.

<sup>41</sup> A. Lange, *Miranda*, Warszawa 1984.

- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne. Chwila*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988.
- Kott J., *Paleczka Prospera* [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, wyd. II, Kraków 1997
- Kubiak Z., *Demeter i Persefona w Eleusis* [w:] tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Lampedusa G.T. di, *Szekspir*; przeł. i przypisami opatrzył S. Kasprzysiak, Warszawa 2001.
- Lange A., *Miranda*, Warszawa 1984.
- Leśmian B., *List do Zenona Przesmyckiego* [Paryż, III 1904] [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne, listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Paszek J., *Kompozycja i styl „Próchna”* [w:] W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, BN I/234.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* [w:] tejże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej* [w:] tejże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Reymont W., *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009.
- Reymont W., *Komediantka*, oprac. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1979.
- Reymont W., *Listy do Wandy Toczyłowskiej*, oprac. B. Koc, Warszawa 1981.
- Reymont W., *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, Warszawa 2000.
- Reymont W., *Tęsknota* [w:] tegoż, *Burza*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Skutnik, Gdańsk 1979.
- Reymont W., *Wampir*; oprac. i przygot. do druku T. Jodelka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975.
- Rodziewiczówna M., *Ragnarök*, Kraków 1988.
- Shakespeare W., *As you like it* [w:] tegoż, *Complete works*, ed. J. Bate and E. Rasmussen, The Royal Shakespeare Company 2008.
- Shakespeare W., *Burza* [w:] tegoż, *Komedie*, przekł. S. Barańczaka, Kraków 2012.
- Shakespeare W., *Sonet 77* [w:] tegoż, *Sonet*y, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 2011.
- Trześniowski D., „Wampir” Reymonta: *upiorne sny zmęczonej Europy* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- Tuczyński J., *Marynistyka polska. Studia i szkice*, Poznań 1975.
- Utkowska B., *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004
- Wyka K., *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Warszawa 1979.
- Zbiński H., *William Shakespeare*, Warszawa 1988.

## In search of lost Eleusis. Shakespearean and Indian motifs in *The Vampire* by Władysław Stanisław Reymont

### Abstract

The article is devoted to the less-known novel entitled *Vampire* by Władysław Stanisław Reymont, Polish Nobel Prize Winner. It brings the subject of theatrical motifs and mechanism which have been used in the novel like dramatic dialogues and monologues, *theatrum mundi* theme. In the view of foregoing it has been proposed patterns of subordination and guilt presented in the novel should be called *the vampiric situations* which is an appropriate term referring to relations between characters. *The Vampire*, alluding to William Shakespeare's oeuvre (*The Tempest* in particular) and the culture of India, is another reflection of Reymont on the subject of great life's celebration, searching for a place of one's own in the world, articulating dreams and necessities.

**Key words:** Shakespearean and Indian motifs, *theatrum mundi*, *Eleusis*, novel, *The Tempest*, onirism