

MATEUSZ KUCAB

Uniwersytet Jagielloński

**Lalka i nieobecność. Kilka uwag o bohaterach *Wampira*
Władysława Stanisława Reymonta**

Wampir (1910/1911) Władysława Stanisława Reymonta łączy dwa istotne kręgi tematyczne obecne w twórczości tego autora: narrację o artyście i teatrze oraz spirytyzm. Przy ich pomocy pisarz kontynuuje swoją opowieść o ludzkiej tożsamości, braku i nieobecności (polegającej tu przede wszystkim na poszukiwaniu własnego miejsca w świecie)¹. Zanim przejdziemy do próby naszkicowania portretu bohatera powieści, należy przypomnieć dwie uwagi Beaty Utkowskiej. Analizując małe formy epickie twórcy *Tęsknoty*, sformułowała zasadę dotyczącą formy przedstawiania przez niego aktorów. Jak skonstatowała:

Sposób, w jaki pisarz przedstawił społeczność aktorską, narzuca mimowolne porównania do ukazanego w *Marzycielu* czy *Tomku Baranie* środowiska kolejarzy. W utworach obu nurtów chodzi o zamknięte grupy zawodowe, o ludzi, których sposób życia regulowany jest specyficznymi warunkami pracy. Z opowiadań Reymonta wynika jednak, że aktorzy są zbiorowością wyrazistszą, mocniej zaznaczającą swoją społeczną i obyczajową odrębność. Ci wędrowni artyści inaczej mieszkają, inaczej się ubierają, inaczej jadają niż pozostali ludzie. Nawet kolejarze, z ich odmiennym stacynym trybem życia, nie odcinają się tak wyraźnie od otoczenia. Świat kolejarski razi poza tym swoją szarzyzną, bylejąkością, nudą i marazmem. W zestawieniu ze stacyną vegetacją rzeczywistość teatralna sprawia wrażenie zjawiska barwnego i niezwykłego, i to zarówno dla ówczesnego czytelnika, którego kuśił ów egzotyczny i zakazany świat, jak i dla dzisiejszego odbiorcy, który w tekstach Reymonta odnajduje obraz tego, co dawno przestało istnieć².

Opinia badaczki przybliży szereg elementów, które okażą się przydatne w analizie interesującej nas powieści (np. temat teatru, problem odosobnienia). Ponadto Utkowska wylicza ważne cechy Reymontowskiego bohatera, a więc marzycielstwo, tęsknotę, chęć wyrwania się z marazmu, poczucie braku i obcości. Można powiedzieć, że tak naprawdę te postaci są nieobecne – współuczestniczą w życiu,

¹ Por. K. Badowska, *Nieznośne dusze i fermentujące „ja”* [w:] „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Poznań 2017, s. 89–113.

² B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 83.

poddają się rytmowi egzystencji, ale myślą o zmianie, chcą znaleźć się gdzie indziej. Jedną z takich bohaterek jest Jagna, o której czytamy:

Leżała w jakichś głębokościach nierozpoznanych przez nikogo, w bezładzie marzeń sennych – ogromna a nieświadoma siebie – potężna a bez woli, bez chcenia, bez pragnień – martwa a nieśmiertelna, i jako tę ziemię brał wicher każdy, obtulał sobą i kołysał, i niósł tam, gdzie chciał... i jako tę ziemię o wiośnie budziło ciepłe słońce, zapładniało życiem, wstrząsało dreszczem ognia, pożądania, miłości – a ona rodzi, bo musi; żyje, śpiewa, panuje, tworzy i unicestwia, bo musi; jest, bo musi...³.

Również protagonista *Buntu*, pies Rex, pragnie wyrwać się ze świata:

Właśnie stawał się cud wschodzącego słońca. Wnosiło się ogromne i czerwone, widomy znak łaski, strzeliste oko miłosierdzia nad światem. Zrodziła się w nim wtedy jakaś myśl, jeszcze ciemna, rozchwiana, lecz nie dająca mu spokoju i przerażająca ogromem zuchwalstwa. Myśl wędrowania, gdzie odlatują żurawie, do tych ziem błogosławionych, gdzie nie ma człowieka, i panuje wolność i szczęście⁴.

Ową „myśl wędrowania”, to pragnienie obecności w świecie wyraża także Józio, bohater *Marzyciela*, wybierając się w podróż w poszukiwaniu mitycznego Paryża:

Boże, żeby to można rzucić wszystko i lecieć w cały świat, jak ptak! I jak ptak rozwinąć skrzydła i ważyć się w słońcu i odpoczywać gdzieś na szczytach, i ginąć gdzieś w nieskończonościach. Choćby raz jeden w życiu obejrzeć te cuda i upić się nimi, upić się na śmierć i przepaść!⁵.

Wyraźną cechą Reymontowskiego bohatera jest bowiem poczucie własnej nieobecności w świecie. Przez nieobecność rozumiemy tu nie tylko głębokie, wewnętrzne przeświadczenie nieprzynależności do danego miejsca w wymiarze mentalnym i duchowym, lecz również, co dla powieści *Wampir* szczególnie istotne, fizycznym⁶. W tym kontekście przywołujemy też tezę Beaty Utkowskiej sformułowaną w odniesieniu do wątków spirytystycznych podejmowanych przez noblistę:

Początkowo pisarz rzadko poświęcał sferze zjawisk nadprzyrodzonych osobne nowele i opowiadania. Owe niezwykle sprawy dotyczyły najczęściej kreacji postaci posiadających niezrównoważoną psychikę lub obdarzonych niecodziennymi zdolnościami (*Idylla*, *Syn szlachecki*, *Przed świtem*);

³ W. Reymont, *Chłopi*, t. 1, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1991, BN I/279, s. 144–145.

⁴ W. Reymont, *Bunt*, Warszawa 2004, s. 57.

⁵ W. Reymont, *Marzyciel* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. VI, red. B. Koc, Warszawa 2000, s. 33–34.

⁶ Podobnych przykładów w pisarstwie autora *Marzyciela* znaleźć można więcej. O problemie niezaspokojonych pragnień i dążeń tak pisał Søren Kierkegaard: „Żyje się raz; dlatego chciałbym zobaczyć Paryż, zanim umrę, albo zdobyć możliwie szybko majątek, albo wreszcie zostać kimś wielkim na tym świecie, ponieważ żyje się tylko raz». Rzadziej się zdarza, ale zdarza się, że człowiek ma tylko jedno życzenie, z całą pewnością tylko jedno. [...] Wyobraź sobie teraz takiego człowieka na łożu śmierci! Życzenie się nie spełniło, ale jego dusza nadal trwała przy takim pragnieniu, a teraz, teraz jego spełnienie jest już niemożliwe. Podnosi się na swoim łożu; z pasją rozpaczy w głosie jeszcze raz wypowiada swoje życzenie, ale i tym razem «o rozpaczy!, nie zostaje ono spełnione; o rozpaczy!, przecież żyje się tylko raz!» (S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 338–339).

niezwykłość wynikała też z konstruowania nastroju niesamowitości, uzyskanemu dzięki motywom wizji sennych i halucynacji (*Pracy! Na bruku!*)⁷.

Również w *Wampirze* można zauważyć te techniki i metody pisarskie, a także wykorzystanie oniryzmu jako sposobu opowiadania o obecności oraz nieobecności bohaterów. Stanowisko badaczki, która mówi o bohaterze jako „niezrównoważonym” lub „obdarzonym niecodziennymi zdolnościami”, sformułowane na podstawie analizy mniej znanych form epickich Reymonta, nie jest jednak dla naszych rozważań tak istotne. Zaznaczyliśmy wprawdzie, że Zenon (główny bohater, artysta i miłośnik teatru, zwłaszcza twórczości Szekspira i dzieł Greków) oddaje się marzeniom, śni o sobie, poszukuje tajemnego zjednoczenia z mroczną Daisy, ale trudno go nazwać osobą chorą lub niezrównoważoną. Postacią, która poddała się szaleństwu i przekroczyła granicę rzeczywistości, jest natomiast Joe, brat Betsy. Rozmawiają o nim Zenon i Smith:

– Szukałem pana [Zenona – M.K.] i w naszym klubie, a kiedy powróciłem, już u Joego nie było nikogo prócz doktora i pielęgniarki. Właśnie zasiedliśmy do herbaty rozmawiając o chorym, gdy naraz gruchnął krzyk i łomoty rozbijanych o ściany mebli. Wbiegamy do sypialni, a Joe stoi na środku pokoju z krzesłem w rękę i broni się przed jakimś niewidzialnym wrogiem. Krzyczał coś bez związku i rzucał się coraz zapalczywiej, kopał i bił, czym tylko mógł. Dopiero przy pomocy całej służby pensjonatowej zdołaliśmy go ubezwładnić. I bronił się tak rozpaczliwie, aż musiano mu nałożyć kaftan...

– Straszne! Straszne! – jęknął, zaledwie wierząc uszom.

– Przeszedłem najcięższą chwilę w moim życiu! Jeszcze nie mogę uwierzyć... Przepraszam – wyjrzał podejrzliwie na korytarz. – Zdawało mi się, że ktoś puka do drzwi... Że Joe stracony! Doktor nie robi nawet nadziei! Taki dzielny człowiek! Taki potężny umysł i taka wzniosła dusza w szpitalu obłąkanych...

– Dzięki waszemu spirytyzmowi! – nie mógł już pohamować gniewu⁸.

Wydaje się, że w *Wampirze* tylko Joe jest bohaterem szalonym, jeśli jego szaleństwo rozumiemy jako swoiste opętanie umysłu i brak kontroli nad sobą, widziane przecież przez zewnętrznego obserwatora, który nie ma dostępu do świata wewnętrznego drugiego człowieka. Bezpośrednią przyczyną tego stanu są, o czym mówi się w powieści wprost, praktyki fakirskie, ale trzeba też zwrócić uwagę na to, co popycha go w stronę niebezpiecznej fascynacji spirytyzmem. Powody, poza chęcią poznania nowego i fascynującego świata, są dwa: strach przed powrotem do wojska oraz relacja rodzinna. Joe dopytuje przecież o to, co dzieje się w domu i jak zachowują się jego despotyczne ciotki, dążące do bezwzględnego podporządkowania sobie innych członków rodziny. Szaleństwo tej postaci jest zatem rezultatem zaburzonych relacji z krewnymi, w których zamiast miłości oraz zrozumienia liczy się obyczaj, konwencja, kontrola. Gabriela Matuszek-Stec, charakteryzując „nieczysty” świat powieści, uznała, że Reymont w *Wampirze* opisuje kryzys war-

⁷ Tamże, s. 180–181.

⁸ W.S. Reymont, *Wampir*, oprac. i przygotował do druku T. Jodelka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975, s. 187. Wszystkie cytaty z powieści podaję według tego wydania (z podaniem numerów stron).

tości oraz społecznych instytucji, dezintegrację rodziny i erozję pojęcia domu jako bezpiecznego schronienia⁹. Joe, który nie chce należeć do porządku dominacji, pragnie się uobecnić i odzyskać wolność, ponownie wydobyć z siebie to wszystko, co zostało wyparte. Jego próba ucieczki od iluzorycznej egzystencji prowadzi jednak do szaleństwa, do zatury, do nieobecności. Prawdziwa relacja rodzinna staje się zatem wielkim nieobecnym w powieści. Pozostała z niej tylko obyczajowość, która zmusza do rezygnacji z własnej podmiotowości. Żeby odnaleźć swoje miejsce, należy tę iluzję odrzucić¹⁰.

Inny obszar poszukiwania obecności dotyczy głównego bohatera, Zenona. Nie jest on postacią szaloną (tak jak Joe), nie ma nadnaturalnych zdolności, zaś dziwna melodia, którą słyszy od samego początku, może być zarówno jego wyobrażeniem, jak i częścią rzeczywistości dostępną nielicznym¹¹. Nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy owa muzyka to jedynie zwodniczy element obrazowania przedziwnej Reymontowskiej wyspy (akcja rozgrywa się przecież na Wyspach Brytyjskich), opisanej jako przestrzeń akwaticzna za pomocą wrażeń akustycznych podczas seansu spirytystycznego, który inicjuje cudowne zdarzenia w życiu bohatera:

Szum głuchy, bełkotliwy a rozwiany i daleki, jakby morza odpływającego, wrzał monotonnie za oknami, deszcz zaczął bezustannie, brzęczał cicho i po zapoconych, szarzejących szybach spływał nieskończonymi sznurami paciorków i szemrał sennie, szemrał lekliwie (W, s. 6).

Scena końcowa *Wampira* ma również charakter akwaticzny – rozgrywa się na morzu, a statek „Kaliban” odpływa w nieznanym kierunku, co otwiera pole do postkolonialnej interpretacji utworu¹². Nadmienmy, iż tajemniczą i monumentalną przestrzeń oceanu i jej wpływ na ludzi podróżujących statkiem opisywał Reymont także w noweli *Burza*:

Chwilami Ocean wzdymał się tak wysoko, że fale pękając buchały jak wulkany słupami wody aż pod same okna, iż oboje z jednakim krzykiem trwogi cofali się w tył, bo się im zdawało, że ze spienionych, roztraskanych odmetów wychyla się siwa, trupia głowa matki, że jakieś sztywne ręce wyciągają się do nich z otchłani, że jakiś głos konający woła...¹³.

⁹ G. Matuszek-Stec, „Nieczyste sprawy”. O „Wampirze” Reymonta [w:] „Wskrzесиć choćby chwilę”..., s. 231.

¹⁰ Tamże, s. 225–236.

¹¹ Przestrzeń powieści nosi wyraźne znamiona podziału na *sacrum* i *profanum*. Sfera kultowa (Reymont w *Wampirze* podejmuje zagadnienie przestrzeni, w której obecne są różne tradycje religijne oraz sekty) jest bowiem dostępna jedynie dla wybranych i podlega procesowi teatralizacji. Składa się ona, podobnie jak w *Ziemi obiecanej*, z kilku poziomów, ale mają one inny charakter (por. M. Popiel, *Od topografii do przestrzeni mitycznej: analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70/4, s. 89–131).

¹² Zwróciła na to uwagę Gabriela Matuszek-Stec, przypominając, że właśnie *Burza* stała się ważnym tekstem interpretacji postkolonialnych (w *Kalibanie* dostrzeżono figurę „innego”), por. G. Matuszek-Stec, dz. cyt., s. 236.

¹³ W.S. Reymont, *Burza* [w:] tegoż, *Burza*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Skutnik, Gdańsk 1979, s. 71.

Sytuacja bohatera *Wampira* wobec spirytualistycznej przestrzeni wyspy-sceny, którą otacza ocean potęg i namiętności, przypomina ponadto fragment z prozy Jana Kasprowicza:

Wiekuiasty Ocean przysłuchiwał się z początku zdumiony, że wobec jego majestatu śmie się odzywać echo śmiertelnego człowieka, zamknięte w dźwięk prostych, sosnowych skrzypiec.

Przedrzeźniał ten dźwięk miarowym, rytmicznym uderzaniem w pierś naszej łodzi, lecz nagle zerwawszy się do wtóru niesłychanej nawałnicy, w niesłychanym pochłonał rozszumie najsilniejsze brzmienie mych strun¹⁴.

Stan bohatera miałby zatem ścisły związek z tajemniczą i dziwną przestrzenią wyspy, która potęguje poznawcze dylematy. Otwierająca scena seansu jest również momentem pojawienia się demonicznej Daisy, której obecność w powieści ma różne wymiary: kobieta jest bytem widzialnym dla wszystkich (rozmowy, seanse, spotkania), awatarem (jawiącym się w wyobraźni), przedmiotem rozważań (Zenon rozmyśla o niej niemal w każdej chwili). Paulina Kruszczyńska, oparłszy się na ustaleniach Carla du Preła i Rudolfa Steinera, nazwała ten specyficzny rodzaj komunikacji i bytowania „nawiązaniem relacji z ciałem astralnym”, co dokonało się właśnie podczas seansu¹⁵. Propozycja ta jest bardzo ciekawa, a autorka podaje na takie odczytanie wiele trafnych dowodów, aczkolwiek należy odnieść się sceptycznie do jej uwag końcowych opisujących ten związek. Kruszczyńska zauważa mianowicie:

Poczawszy od wieczornego seansu spirytystycznego, więź między Zenonem a Daisy zacznie się zacieśniać i niepokojąco pętać bohatera. Odtąd ich dusze będą się komunikować za pomocą muzyki, o doskonałości której zgodnie przekonani było młodopolscy twórcy [...]. Zresztą i sam Zenon jest pisarzem, więc jego wrażliwość (czy wręcz przewrażliwienie) na punkcie alfabetu dźwięków nie jest zaskakująca¹⁶.

Zenon bez wątpienia jest osobą czułą na piękno i niejednoznaczność świata, na dźwięki i barwy – w tym punkcie (jako artysta) byłby zgodny z Reymontowskim paradygmatem bohatera opowieści spirytystycznych, o czym pisaliśmy powyżej. Daisy w tajemniczy sposób opanowała jego myśli, ale ów astralny związek okaże się bardziej wyrazisty, jeśli połączymy jej postać z Adą. Jedna jest bowiem dopełnieniem drugiej. Ada pętała Zenona w kraju; w Londynie staje przed nim Daisy, wobec której przybiera on postawę pełną uległości. Warto zauważyć, że obie kobiety (jedno astralne ciało) łączy muzyka. Do cielesnego spotkania Zenona i Ady doszło po tym, gdy mężczyzna grał pełną uczuć i namiętności melodię. Taką możliwość sugeruje także sam Reymont, ponieważ motyw wampira pojawia się w rozmowie o wymienionych bohaterkach: Zenon w muzeum nazywa Adę wampirem (punkt kulminacyjny powieści), zaś Smith powiada, że Daisy „przybiera [...],

¹⁴ J. Kasprowicz, *O bohaterskim koniu i walącym się domu* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. J.J. Lipski, Kraków 1999, s. 338.

¹⁵ P. Kruszczyńska, *O „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta*, „Annales Universitatis Mariae Curie -Skłodowska. Sectio FF Philologiae” 2012, vol. 2, s. 24.

¹⁶ Tamże, s. 25.

jakie chce kształty, aby swobodnie żerować wśród dusz...” (W, s. 179). Zenon, mimo swojej pozornej nieobecności, jest świadomy tak ujętej relacji z obydwojma kobietami:

A przecież był zupełnie przytomny i świadomy tego, co się dokoła niego działo, tylko że przewał się z nim wszelki związek z przeszłym życiem; myślał o nim, jak się czasem myśli o dziwnych opowieściach zasłyszanych gdzieś bardzo dawno i już tonących w strupieszalych dalach zapomnień (W, s. 81).

Trudno zatem mówić o bohaterze bez umieszczenia go w przestrzeni oraz bez zwrócenia uwagi na jego rozmaite uwikłania. Wrażliwość i pełna tęsknot dusza pozwalają mu bowiem na odmienne niż u innych odczuwanie świata, na ciągłe dążenie do nadania tym przeżyciom odpowiedniej formy.

Nadmienimy jednak, iż polemika z założeniem, że jest on jedynie ciałem astralnym Daisy, nie wyklucza przecież zasadności istnienia bardziej skomplikowanego układu powiązań. Bohater bardzo dobrze wie, w jak trudnej znalazł się sytuacji i jak bardzo potężna jest wszechświatowa machina teatralna. Zanurzony w marzenia, fantazje i sny, nie traci przy tym chłodnej refleksji, nie rządzą nim ślepe siły, które odbierałyby mu możliwość wyboru. Przypomina raczej bohaterów *Upiorów* Henryka Ibsena, gdyż jego opętanie nie jest demonicznym zniewoleniem pozbawiającym świadomości, ale – sytuacją uwikłania. Dla Zenona „upiorna” jest zatem demoniczna Daisy, a także własna biografia oraz wiedza o znikomości swej roli pośród potęg wszechświata. Czuje obecność tragicznej teatralizacji rzeczywistości, o której Reymont tak pisał w *Dzienniku*:

Czy ja chciałem życia, czy pragnąłem? Po co, kto mnie tak okrutnie obdarzył? Ty, ty, która za kilka chwil zaledwie wiecznością płacisz, boleścią całego, całego życia – bądź przekłeta przez takie samo uczucie, jakim mnie natchnęłaś.

Niech ten, którego ukochasz całą siłą swego serca, odtrąci cię w tej chwili, gdy spragnionymi usty chciałbyś pić życie z ust jego – niech odtrąci z pogardą Wampira, który wysysa życie¹⁷.

Wystan Hugh Auden pisał w eseju *The globe, czyli kula ziemiska* o trudności związanej z próbą zdefiniowania własnego „ja” oraz fenomenu życia:

Stworzenie całościowego obrazu życia jest dla nas trudne – a może wręcz niemożliwe – ponieważ w tym celu musimy pogodzić ze sobą i połączyć dwa zupełnie różne sposoby jego zmysłowego odbioru: mianowicie życie takie, jakiego każdy z nas doświadcza osobiście, oraz życie, jakie obserwujemy, patrząc na innych ludzi¹⁸.

Okazuje się, że wszechświat podlega w pewnym stopniu teatralizacji, która dotyczy nie tylko ontologicznego statusu natury, lecz także życia wewnętrznego postaci, ich zmagania się z pragnieniami, marzeniami i tęsknotami, swoistymi „upiorami” codzienności. Barbara Filiks tak scharakteryzowała bohaterów *Wampira*:

¹⁷ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009, s. 53.

¹⁸ W.H. Auden, *The globe, czyli kula ziemiska* [w:] tegoż, *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. A. Pokojska, Gdańsk 2016, s. 7.

Postacie zaludniające świat powieściowy naznaczone są piętnem jakiejś wzniosłej tragiczności. Ze śmiertelną powagą dźwigają brzemień życia, niczym bohaterowie greckiego dramatu. Dalecy światu, skazani na samotność, udręczeni, ranią siebie nawzajem. Nie mogąc odnaleźć we własnej duszy ukojenia, próbują przywiązać do siebie innych, lub, co gorsze, szukać spełnienia na nieznanych obszarach¹⁹.

Choć powyższe obserwacje są trafne, nie można się zgodzić z pewnym stwierdzeniem, które pojawia się w dalszej części wywodu badaczki. Uznaje ona, że „pozbawiona cech ludzkich Daisy poplątała ich [bohaterów powieści – M.K.] ścieżki”²⁰. Wydaje się jednak, że wpływ demonicznej kobiety należałoby zdefiniować nieco inaczej, ponieważ wkracza ona w sieć relacji i zaczyna w nich dominować. Warto zauważyć, że jej wpływ na związek Betsy i Zenona jest dyskusyjny, ponieważ ich relację poznajemy już po seansie, toteż trudno wyrokować, jak układają się ich stosunki. Rozmawiają wprawdzie o uczuciach, nie szczędzą sobie ciepłych słów, ale Zenon nie traktuje Betsy jako partnerki. Gdy żali się mu, że ciotki podporządkowały ją sobie całkowicie, a ona nie ma siły im się sprzeciwić, mężczyzna mówi: „Miss Betsy jeszcze wielki dzieciak” (W, s. 20). Odnosząc się do ukochanej w ten sposób, przypomina męża Nory z *Domu lalki* Ibsena, który nazywał swoją żonę „wiewióreczką”. „Dzieciak” i „wiewióreczka” to określenia pieszczotliwe, ale w kontekście wspomnianych dzieł nabierają nowego znaczenia – dewaluują bohaterki, ukazując jednocześnie to, jak działa owa więź oparta na zdobywaniu przewagi oraz potrzebie dominowania. Stosowne wydaje się określenie „sytuacja wampiryczna”, czyli taki rodzaj relacji lub spotkania, w którym ktoś lub coś (mowa także o niewłaściwych uczuciach oraz nieuporządkowanej przeszłości) próbuje zdobyć przewagę oraz usidlić osobę, z którą koegzystuje (w zewnętrzny lub wewnętrzny sposób).

To właśnie tak ważne w owym powiązaniu astralnym postaci (Daisy i Ada) zostają nazwane wampirami, ale schemat podległości można dostrzec w biografach wszystkich bohaterów, a dotyczyć może nierozliczonej przeszłości (relacja Zenona z Adą i Wandą), niepewności własnych uczuć i manipulowania (związek Zenona z Betsy) czy wreszcie niemożności zdefiniowania swojego bycia w świecie oraz swojego poglądu na ten świat (zgrabne wykorzystywanie przez Zenona ironii, jego stosunek do religii i relacja z demoniczną Daisy). Wampiryzm naznacza cały łańcuch powiązań bohaterów, ale jego specyfika w każdym przypadku będzie odmienna. Podobnie przecież możemy czytać *Dom lalki*, uznawszy tytuł nie tylko za metaforę życia Nory, lecz i innych postaci, na co słusznie zwrócił uwagę Richard Gilman, pisząc, że Ibsen podejmuje w sztuce temat „żądzy władzy i wyzysku jednych przez drugich”²¹.

¹⁹ B. Filiks, *U wrót tajemnicy – „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, t. 1, s. 154.

²⁰ Tamże.

²¹ „The clear implication is that the play is really about human appetites for power and exploitation and the corollary victimization of those who are not so driven” (R. Gilman, *The making of modern drama*, New York 1987, s. 64).

Przywołanie utworu Ibsena zwraca naszą uwagę na relację wampiryczną między Betsy a ciotkami, które kontrolują każdą sferę jej życia, czyniąc z niej lalkę, marionetkę, którą można sterować i której życiem łatwo dysponować tak, aby robiła wszystko, czego tylko od niej zechcą. Bohaterka wyznaje bowiem: „Chwilami strasznie się boję, że i tobie, mr Zen, obrzydnie w końcu nasz dom; znudzą cię ciotki, pogniewasz się z ojcem, zienawidzisz mnie, a bo ja wiem zresztą, co się stanie? Dość, że pewnego wieczoru pójdziesz i już cię nigdy nie zobaczę, nigdy!” (W, s. 24).

Życie rodzinne Betsy jest przykładem relacji wampirycznej, w której (w ramach konwencji) następuje podporządkowanie jednostki słabszej przez grupę silniejszych. Tak ułożone stosunki wzmagają tylko władcze zapędy ciotek, które zostały jednak odmalowane ze swadą i humorem²². Problem rodziny jest nierzadko w analizach powieści pomijany, a przecież nie da się bez tej sytuacji wampirycznej zrozumieć tragicznych wyborów Joego i Betsy. Podczas rozmowy z Zenonem (zaraz po wyjściu z katedry św. Pawła) orzekają oni, że męczy ich „porządnie nudne to coniedzielne, sakramentalne, urzędowe niejako chodzenie do kościoła” (W, s. 20). Bohaterka prosi jednak ukochanego, aby nie wygłaszał podobnych poglądów w domu, bo sprowadziłoby to na nich gniew rodziny: „– Bo ja się ogromnie boję ciotek. Ile razy chciałam się buntować przeciw nim, to jak tylko ciotka Dolly spojrzy na mnie spod okularów, a ciotka Ellen powie: Betsy! – już po mnie, już ani słowa powiedzieć nie umiem, tylko płakać mi się chce i tak mi przykro, tak przykro...” (W, s. 20). Betsy także w tej relacji jest zniewolona, ponieważ związek to dla niej forma ucieczki od świata konwencji i nakazu. Sprawia to, że nie zwraca uwagi na sygnały (gesty i półsłówka), które winny wzbudzić w niej wątpliwości, czy mężczyzna żywi do niej równie intensywne uczucia. Jest zatem, podobnie jak Joe, ofiarą upiórów przeszłości (wampirycznej relacji rodzinnej), co po raz kolejny przywodzi na myśl dramaturgię autora *Rosmensholm*. Gabriela Matuszek zaznacza bowiem:

Henryk Ibsen podjął najbardziej konsekwentną walkę z upiorami swej współczesności: w sposób odważny i prowokacyjny obnażył formy indywidualnego i zbiorowego zniewolenia, odsłonił presję społecznej maszyny i tyranizujące jednostkę kłamstwa kultury. Odważył się mówić o sprawach ukrytych za kurtyną tabu oraz w mrokach indywidualnej i zbiorowej podświadomości²³.

Warto zauważyć, że w *Wampirze* rozprawia się o teatrze lalkowym. Kończąc swój monolog o wielkim teatrze i eleuzyjskiej celebracji²⁴, Zenon powiada: „Moje

²² Jedna z nich mówi kpiąco: „Deklamuj, Dolly, powinnaś zostać pierwszą kaznodziejką w tym feministycznym kościele przyszłości, masz wszystkie warunki: głos rozległy, wiarę silną, lekceważenie prawd, nienawiść cudzych przekonań i wielki zapas wielce patetycznych i głupich dostatecznie frazesów. Wszak tylko tam stoją wszyscy trybunowie!” (W, s. 50).

²³ G. Matuszek, *Upiorne zniewolenie – odkryte i ukryte w dramatach Ibsena*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej” 2009, nr 15, s. 243.

²⁴ Jest to zagadnienie relewantne nie tylko dla Reymonta (*Chłopi*, *Wampir*), lecz i dla innych autorów (por. J. Nowakowski, *Persefona i Charon. Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 326–352).

marzenie musi pozostać czas jakiś tylko marzeniem, ale tymczasem otwieramy teatr marionetek” (W, s. 54). Te słowa kieruje właśnie do Betsy, co zwraca naszą uwagę na problem obecności tej bohaterki, wybierającej sobie tylko nowych dominatorów.

Leksyka autora *Wampira*, a więc użycie w całej powieści leksemów *widmo* i *wampir* oraz powiązanych z nimi wyrazów oznaczających nikłość i nieobecność, odsyła nas w pewnym stopniu do owej upiornej atmosfery domu z dramatów autora *Heddy Gabler*. Z drugiej jednak strony, poprzez konstrukcje dziarskich, zaradnych i dominujących kobiet (elementy humorystyczne) zbliża to powieść do *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej oraz „zamkniętego w czterech ścianach”²⁵ dramatu jednostki i grupy, gdzie człowiek staje się aktorem i innych traktuje jak aktorów. W tym przypadku oznacza to, że ma poczucie nierzeczywistości i iluzoryczności otaczającego świata, bo zdaje sobie sprawę, iż każdy zakłada maski i kostiumy, zaś intymna przestrzeń mieszkania staje się więzieniem. Spostrzeżenie to potwierdza jeden z fragmentów powieści:

Pokój stawał się jakby dnem, gdzie przez posępnozielonawe i wzburzone zwały morza zaledwie się prześlizgują widma nierozpoznanych rzeczy, nikłe połyski barw struchlałych, wiotkie wrzenia kształtów, zastygające i głuche wiry cieniów i zmartwiałe a rozchwiane ciemnice w otokach płynnych, szarych fał wieczoru (W, s. 61).

W powieści Reymonta, jak się wydaje, najtrafniej można te stosunki nazwać „relacją wampiryczną” i uwikłaniem. Wyglądają one następująco: Betsy – ciotki, Zenon – nieuporządkowana przeszłość oraz wpływ demonicznej Daisy, ciotki – pragnienie porządku i kontroli, Ada – niszczące uczucia. Uwikłana jest również Daisy, a wśród jej upiorów wymienić należy Mahatmę Guru oraz samego Bafometa. Monika Bakke nazwała ciało Daisy „ciałem totalnym”, które „pojawia się w kilku miejscach jednocześnie, i spektakularnie wydziela z siebie pewien nieokreślony bliżej rodzaj materii – generuje inne ciało – ciało zjawy, o którym Julian Ochorowicz [...] powiedział, że jest natury fizjologicznej i zbudowane ze specyficznego rodzaju materii eterycznej”²⁶. Taki rodzaj relacji zawsze prowadzi do wchłonięcia jednej ze stron, do jej nieobecności i degradacji. Główny bohater sam przecież zaznacza: „Jest jedna tylko rzeczywistość: Dusza; wszystko poza tym to tylko cień, jaki od niej pada w nieskończoność, majaki i złudzenia” (W, s. 61). Bliski takiemu postrzeganiu świata wydaje się nastrój uchwycony przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera w *Ponurym widmie...*:

Ponure widmo, co nad wodne głębie
płyniesz w obłoków zwichrzonych kłębie,
niesione wichrem rozszałym halnym,
straszne, że smreki drżą na brzegu skalnym:

²⁵ Dulska mówi przecież: „Moja pani! Na to mamy cztery ściany i sufit, aby brudy swoje prac w domu i aby nikt o nich nie wiedział”. Por. G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, oprac. T. Weiss, Wrocław 1986, BN I/187, s. 38.

²⁶ M. Bakke, *Kobieta jako źródło niesamowitego. Uwagi na marginesie „E.E.” Olgi Tokarczuk i „Wampira” Władysława Reymonta* [w:] *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa 2002, s. 142.

mnie nie przerazisz... Gdyby wyszła ze mnie
mara mej duszy na te wodne ciemnie,
to przed jej smutkiem ty, górskie widziadło,
cofnęłobyś się i w turniach przepadło²⁷.

Podobne wydobywanie bytów z materii duszy, marzeń i tęsknot szkicuje sam Reymont. W otwierającej utwór scenie seansu, która jest przecież w pewnej mierze sceną konstytuowania się świata powieściowego, czytamy: „I wyżej wzniosła się jeszcze [muzyka – M.K.], aż w hymny łzawych zachwyceń i w dal takich roz tęsknień, że była już jakby emanacją nowych bytów, rodzących się z tajemnicy i marzenia” (W, s. 7). Można zatem powiedzieć, że dziwny i mroczny rytuał wprowadza w świat aktorów, którzy, choć świadomi swej marginalnej roli, podejmują jednak działanie. Wydaje się to bliskie figurze modernistycznego wędrowca zafascynowanego tym, „że nie wolno mu nie wybierać drogi, że w nieoznaczonym rozdrożu uczuć wolno mu widzieć swoją wyższość”²⁸. Bohaterowie *Wampira* są bowiem nie tylko aktorami na scenie świata, lecz również do pewnego stopnia widzami swojego własnego dramatu, który ma potrójny wymiar. Po pierwsze, jest to dramat jednostki uwikłanej w wampiryczne relacje z innymi aktorami, oparte na chęci zdobycia przewagi i kontroli. Po drugie, powieść można traktować jako dramat aktorów kultury europejskiej podlegającej rozkładowi i wyczerpującej się. Wraz z nią upadają ideały rodzinne, religijne oraz filozoficzne, chwieją się podstawy cywilizacyjnej tożsamości. Reymont oddaje te odczucia poprzez atmosferę oniryzmu oraz niepewności, używa także obrazu zabijanego Chrystusa, który staje wobec wielkiej i żarłocznej cywilizacji (metropolii, fabryk, wyzysku). Powiada Zenon:

– Niestety, musi zwyciężyć najpierwotniejszy instynkt życia... Strasznie mi żal Chrystusa i moich chłopów, ale nie ma już dla nich miejsca na świecie, muszą przepaść...

Mówił z tak głębokim żalem, aż jej [Betsy – M.K.] oczy napęliły się łzami serdecznego współczucia.

– I już nic nie może ich ocalić, zginą, bo na świecie jest tylko miejsce na handle i fabryki. Człowiek współczesny wyrobił sobie niewzruszony ideał: używać! Nie rozumie poza tym nic i niczego więcej nie potrzebuje. Dlatego Chrystus musi przegrać ostatnią walkę (W, s. 154).

Po trzecie, następuje utrata wszelkiej pewności w obliczu otaczającego świata, rządzonego przez siły, wobec których człowiek pozostaje bezradny, daleki jest bowiem od ostatecznej wiedzy. Należy pamiętać, że, o czym poucza *Bhagawad-gita*, wiedza i poznanie siebie „obmywa winy” oraz wyzwala:

A jeśli poznanie samych siebie
przewycięży tę ich niewiedzę,
wówczas [nowa] wiedza
niczym słońce oświecili byt najwyższy.

²⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Ponure widmo...* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, BN I/12, s. 73.

²⁸ K. Wyka, *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 84.

Jeśli nim zajęty będzie ich rozum,
jeśli on stanie się ich istotą,
on będzie podstawą
i on będzie ich najwyższym przeznaczeniem,
wówczas dojdą do stanu,
w którym nie będą musieli podlegać dalszym wcieleniom,
albowiem dzięki wiedzy
otrząsną się z wszelkiej winy²⁹.

Bohaterowie *Wampira* stoją jednak w przedsionku poznania. Spoglądając w głąb swojej duszy, widzą pustkę i, jak zauważa Kazimierz Wyka, znajdują jedynie „rekwizyty grozy i nimi potrząsają”³⁰. Zatopieni w uteatralizowanej rzeczywistości, pragną nadać swojemu życiu oraz rozpaczy jakiś kształt, wiedząc, jak bardzo będzie on nietrwały. O tej pozorności istnienia wspominał sam autor *Wampira* w dzienniku:

Mundus vult decipi, ergo decipatur [świat chce być oszukiwany, niechże więc będzie – M.K.]. Nie tylko chcą, ale potrzebują być oszukiwani ludzie – bo właśnie szczęście jest tylko w złudzeniu i tylko dotąd trwa, dopóki prawda swej bezlitośnie kamiennej twarzy nie wychyli. Dlaczego żądamy szczęścia? Alboż wiemy, czy się ono nam należy? – I czy jest do osiągnięcia? – Życie dlatego jest ogromnym złem, że nigdy w całości nie spełnia naszych pożądań dziecińczych. Gdyby to można nie wymagać nic od niego – a mielibyśmy wszystko³¹.

O takim wariancie spełniania pożądań pisał trafnie Józef Rurawski:

Niszczącym demonem życia są niemożliwe do zrealizowania marzenia, cała przeszłość człowieka, zobowiązania moralne, jakie podejmował nie zawsze świadomie, w chwilach rozkoszy i szczęścia. Niszczącym demonem jest tłum obcych, otaczający nas, wpływający na nasze życie. Ten demon zniszczenia tkwi w nas samych, w naszych pragnieniach i myślach. A także w innych, wobec których my sami pełniemy rolę wampirów³².

Choć bohaterowie *Wampira* (szczególnie Zenon) dostrzegają obszary wyczerpania i potrafią wskazać dysfunkcje społecznego bytowania, pozbawieni są zdolności do wyartykułowania tego, co kryje się w ich wnętrzu. Nie są w stanie dotrzeć do źródła ich niepogodzenia ze światem i sobą. Odczuwają nieobecność – siebie w świecie oraz świata w nich, a także są nieobecni, mimo że nierzadko bardzo chętnie biorą udział w spektaklu życia. To poczucie ciągle popycha ich do działania, nawołuje do zmiany i ruchu, zachęca do oddawania się marzycielstwu, zmusza do nieustannego wewnętrznego i zewnętrznego poszukiwania. Trudno jednak powiedzieć, czy kiedyś następuje szczęśliwe rozwiązanie. Ostatecznie główny bohater omawianej powieści odpływa w nieznanym kierunku i wszystko zaczyna się od nowa. Wydaje się jednak, że postaci nie mogą postępować inaczej, a ciągła potrzeba zmiany wynika z głębokiego

²⁹ *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, przeł. i przypisy J. Sachse, wstęp H. Wałkowska, Wrocław 1988, BN II/224, s. 64. Por. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

³⁰ K. Wyka, *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej...*, s. 121.

³¹ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 375.

³² J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Warszawa 1988, s. 374.

pęknięcia ich tożsamości, o czym pisał Reymont w *Fermentach*. To właśnie tam Janka Orłowska powiada, iż „rzeczywistość jest z tej samej przędzy co i marzenia”³³.

Bibliografia

- Auden W.H., *The globe, czyli kula ziemiska* [w:] tegoż, *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. A. Pokoj-ska, Gdańsk 2016.
- Badowska K., *Nieznosne dusze i fermentujące „ja”* [w:] „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymont zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemmann, Poznań 2017.
- Bakke M., *Kobieta jako źródło niesamowitego. Uwagi na marginesie „E.E.” Olgi Tokarczuk i „Wampira” Władysława Reymonta* [w:] *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa 2002.
- Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, przeł. i przypisy J. Sachse, wstęp H. Wałkowska, Wrocław 1988, BN II/224.
- Filiks B., *U wrót tajemnicy – „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „*Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*” 2002, t. 1.
- Gilman R., *The making of modern drama*, Nowy Jork 1987.
- Kasprowicz J., *O bohaterskim koniu i walącym się domu* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. J.J. Lipski, Kraków 1999.
- Kierkegaard S., *Okruczy filozoficzne. Chwila*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988.
- Kruszczyńska P., *O „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae*” 2012, vol. 2.
- Matuszek G., *Upiorne zniewolenie – odkryte i ukryte w dramatach Ibsena*, „*Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej*” 2009, nr 15.
- Matuszek-Stec G., „*Nieczyste sprawy*”. *O „Wampirze” Reymonta* [w:] „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Poznań 2017.
- Nowakowski J., *Persefona i Charon. Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Popiel M., *Od topografii do przestrzeni mitycznej: analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „*Pamiętnik Literacki*” 1979, nr 70/4.
- Przerwa-Tetmajer K., *Ponure widmo...* [w:] tegoż *Poezje wybrane*, oprac. i wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, BN I/12.
- Reymont W., *Bunt*, Warszawa 2004.
- Reymont W., *Chłopi*, t. 1, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1991, BN I/279.
- Reymont W., *Fermenty*, Warszawa 1968.
- Reymont W., *Marzyciel* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. VI, red. B. Koc, Warszawa 2000.
- Reymont W.S., *Burza*, [w:] tegoż, *Burza*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Skutnik, Gdańsk 1979.
- Reymont W.S., *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009.
- Reymont W.S., *Wampir*, oprac. i przygotował do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975.
- Rurawski J., *Władysław Reymont*, Warszawa 1988
- Tuczyński J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

³³ W. Reymont, *Fermenty*, Warszawa 1968, s. 110.

Utkowska B., *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.

Wyka K., *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987.

Zapolska G., *Moralność pani Dulskiej*, oprac. T. Weiss, Wrocław 1986, BN I/187.

The doll and the absentia. Some remarks about the characters of *The Vampire* by Władysław Stanisław Reymont

Abstract

The article attempts to determine in synthetic way the most relevant spaces of choice as well as activities of the characters of *The Vampire* by Władysław Stanisław Reymont. Disputing with other researchers, we try to portray the characters as thespians who are subordinate to the mechanism of theatre (theatricality) as well as enmeshed with relations of dominance and exploitation (*vampiric situation*). Having compared the novel with selected dramas by Henrik Ibsen, we demonstrate parallels in subjects and issues that were drawn out by the dramaturgy of the epoch: illusoriness of life, lies of convention, prevalence in family as well as manipulation.

Keywords: Reymont, vampirism, theatricality, Ibsen, illusion