

**Weronika Rychta**

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0003-2825-7855

**LUCYFER, ASUR I ARYMAN.  
O DEMONICZNEJ SYMBOLICE W *WAMPIRZE*  
WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA**

***Wprowadzenie***

*Wampir* Reymonta to powieść, która swoją premierę książkową miała w 1911 roku w Warszawie. Początkowo nosiła jednak tytuł *We mgłach* i była drukowana w tym samym roku (1904) w formie odcinkowej w trzech czasopiśmie: „Kurierze Warszawskim” (pierwodruk), „Słowie Polskim” oraz „Dzienniku Poznańskim”. W ostatnim z wymienionych publikatorów wydawano ją jako *We mgle*. W 1910 roku utwór ukazał się znów w formie odcinkowej, tym razem w „Kurierze Litewskim”, jednak tytuł zmieniono na *Wampir*. Druku nie dokończono (powieść urywa się w numerze 91, na scenie czarnej mszy). Rok później *Wampir* doczekał się publikacji książkowej<sup>1</sup>, w której zaszły istotne zmiany fabularne: autor zmodyfikował zakończenie, dopisał kilka rozdziałów i wprowadził istotny wątek spotkania głównego bohatera, Zenona – pochodzącego z Polski pisarza, który po przebytych zawodzie miłosnym i sfingowaniu samobójstwa rozpoczął nowe, w sensie symbolicznym niejako pośmiertne, życie w Londynie – z jego polską rodziną<sup>2</sup>.

Odbiorca powieści poznaje Zenona w momencie, kiedy bohater już od dziecięciu lat przebywa na emigracji, lecz nadal nie rozwinęło się w nim poczucie przynależności. Obraca się głównie wśród osób zainteresowanych teozofią, spi-

---

1 *Nota wydawnicza*, [w:] W.S. Reymont, *Wampir*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, *Pisma*, wydanie krytyczne pod red. Z. Szweykowskiego, t. 8, Warszawa 1975, s. 192; hasło *Reymont*, oprac. A. Polakowska, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kier. Z. Szweykowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1978.

2 Por. *Nota wydawnicza*, [w:] W.S. Reymont, *Wampir*, s. 192–230.

rytyzmem i innymi praktykami ezoterycznymi, choć sam uważa się za racjonalistę i odżegnuje od tego typu poczynań. Do współlokatorów pensjonatu, w którym wynajmuje mieszkanie, należą między innymi Mr Smith – lider miejscowego koła teozoficznego, oraz Joe – przyjaciel Zenona, zafascynowany naukami przybyłego do Londynu hinduskiego mistrza, Mahatmy Guru. Joe jest również bratem narzeczonej Zenona – Betsy. Obiektem fascynacji głównego bohatera powieści staje się również Daisy – tajemnicza kobieta, uważana przez niektórych za uczennicę Mahatmy, której towarzyszy dość niezwykły towarzysz – oswojona pantera nazywana przez nią Bagh. Zenon rozdarty jest więc między namiętnościami kierowanymi do dwóch kobiet, a jego sytuacja staje się jeszcze trudniejsza, gdy do Londynu przyjeżdża kuzyn Zenona wraz ze swoją żoną, a dawną ukochaną Zenona – Adą, i ich córką, która okazuje się potem dzieckiem Ady i Zenona.

Kreację głównego bohatera powieści cechuje dwoistość: przedstawia się on jako ironiczny racjonalista, jednak jego życie towarzyskie skupia się wokół osób zainteresowanych ezoteryką; jest artystą, jednak właściwie nie oddaje się czynnościom twórczym; uważa się za osobę trzeźwą, jednak – bardziej niż jakakolwiek inna postać – daje sobą manipulować, posiada zdolności mediumiczne i wpada w wielodniowe transe, podczas których nieprzytomny błąka się po Londynie. Pełen sprzeczności i nieumiejący scalić różnych elementów swojej osobowości Zenon staje się łatwym łupem dla wampira – istoty, której celem jest całkowite rozbicie osobowości człowieka.

### ***Problem tytułu***

Przed podjęciem szczegółowej refleksji nad tym, czym właściwie jest wampir w swej istocie, a także co, lub kogo, można nazwać w ten sposób w powieści Reymonta, warto przypomnieć, że w pierwszej wersji tytułu wykorzystano motyw mgły, będący symbolicznym nośnikiem nieokreśloności jako jakości estetycznej. To wrażenie wzmocnione jest przez użycie wyrażenia przyimkowego „we mgłach” zamiast mianownikowej formy „mgła” lub „mgły”, ponieważ konotuje ono połączenia z wyrazami, takimi jak: „błądzić”, „błądzenie”, „błąkać się”, „błąkający się”, „zgubić się”, „zagubiony”, których znaczenia sugerują znajdowanie się kogoś lub czegoś w sytuacji niepewności czy właśnie nieokreśloności. Natomiast „wampir” jest rzeczownikiem w mianowniku liczby pojedynczej, niewymagającym dookreślenia.

Oceniając tę zmianę, można by przypuszczać, że autor zrezygnował z nazwy dość nieokreślonej na rzecz konkretniejszej. Nowy tytuł zaczyna wydawać się jednak znacznie bardziej tajemniczy, jeśli odniesie się go do treści dzieła, zadawszy sobie banalnie brzmiące, lecz fundamentalne (ponieważ, jak twierdzi Danu-

ta Danek, tytuł stanowi metawypowiedź wprowadzającą do problematyki utworu<sup>3</sup>, a według Andrzeja Stoffa pełni on funkcję treściowego i ideowego równoważnika całego dzieła<sup>4</sup>) pytanie: kim lub czym jest wampir w *Wampirze*?

Wydaje się, że autor postawił przed czytelnikiem swoistą zagadkę, nadając swojej powieści taką nazwę. Po pierwsze, istnieją tytuły informujące o przynależności gatunkowej utworu *explicite* – gdy w tytule bądź podtytule pojawia się nazwa gatunkowa czy *quasi*-gatunkowa (na przykład: *Hymny* Jana Kasprowicza, *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki* Reymonta), lub *implicite* – gdy tytuł jest typowy dla danego gatunku, to znaczy przypomina tytuły innych dzieł z tej samej kategorii (np. *Emancypantki* Bolesława Prusa – powieść obyczajowa, *Zjawa* Guya de Maupassanta – opowieść niesamowita)<sup>5</sup>. Na pozór *Wampir* należy do drugiej spośród wymienionych grup. Czy w istocie jest to jednak powieść grozy? Po drugie, w utworze Reymonta, pomimo obecności wielu nadrealnych zjawisk, nie pojawia się upiór wysysający krew ze swych ofiar, chociaż mamy w nim do czynienia z kojarzoną w kulturze ze zjawiskiem wampiryzmu kobietą-wampem<sup>6</sup>. Co więcej, w całej książce słowo „wampir” pojawia się zaledwie siedem razy na przestrzeni około 200 stron: „ma twarz zmory albo wampira”<sup>7</sup>, „Żona dla prawdziwego artysty jest złym, niszczącym demonem, jest jego wampirem”<sup>8</sup>, „To są tylko elementale, emanacje dusz, zwierciadlane egzystencje i wampiry, czyhające dookoła, aby naszym kosztem przedłużyć swoje nędzne istnienie cieniów”<sup>9</sup>, „Ja miałbym iść z nimi? Ja w służbie Bafometa i tego piekielnego Wampira [sic]?”<sup>10</sup>, „Ten rudy wampir!”<sup>11</sup>, „Nie mam rodziny! Pozbyłem się już tego wampira!”<sup>12</sup>, „To wampir!”<sup>13</sup>. Raz stanowi krytykę środowiska teozofów („To są tylko elementale...”), czterokrotnie odnosi się do postaci Daisy, dwukrotnie – do rodziny i małżeństwa, przy czym raz tego sformułowania używa Joe („Nie mam rodziny!”), a raz Ada („Żona dla prawdziwego artysty”). Ta druga sytuacja jest o tyle ciekawa, że Ada tłumaczy w ten sposób, dlaczego nie zdecydo-

3 Zob. D. Danek, *Dwie funkcje tytułu: identyfikująca i wprowadzająca*, [w:] *Tekstologia*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2004, s. 81, 85–87.

4 Zob. A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Zeszyty Naukowe UMK” 1975, *Filologia Polska* XI, z. 66, s. 6.

5 Por. tamże, s. 9–10; W. Pisarek, *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*, [w:] *Tekstologia*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2004, s. 68–70.

6 Zob. hasło *wampir*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1247.

7 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 26.

8 Tamże, s. 142.

9 Tamże, s. 162.

10 Tamże, s. 151.

11 Tamże, s. 166.

12 Tamże, s. 176.

13 Tamże, s. 179.

wała się na rozwód w celu poślubienia Zenona, jednocześnie jednak zdaje sobie sprawę, że Zenon w tym czasie przygotowuje się do ślubu z Betsy – jej opinia jest więc wymierzona w angielską narzeczoną Zenona.

Tytuł powieści Reymonta łączy się z jej treścią w sposób, zdawałoby się, ni-  
kły, a zarazem wieloznaczny. Stanowi swego rodzaju miejsce niedookreślenia,  
niewynikające jednak, jak w klasycznym Ingardenowskim ujęciu<sup>14</sup>, ze schematu  
utworu jako takiego, ale zamierzone przez autora jako swoiste interpretacyjne wy-  
zwanie rzucone czytelnikowi, a więc – posługując się terminami Stefanii Skwar-  
czyńskiej – będące przemilczeniem, a nie niedopowiedzeniem<sup>15</sup>.

Brak pełnego porównania przekazów powieści oraz sama okoliczność niedo-  
kończenia wersji z 1910 roku sprawiają, że uniemożliwiona została dokładna od-  
powiedź na pytanie, czy zmiana tytułu od razu wiązała się ze zmianą treści, a więc  
czy w 1910 roku istniała ta część książki, którą opublikowano po raz pierwszy  
w 1911 roku, lub czy istniał jej szkic lub choćby sama koncepcja. Docieczenie  
tego wymaga gruntownych działań edytorskich i poszukiwań biograficznych, jed-  
nak na podstawie obecnego stanu badań można postawić uzasadnioną hipotezę,  
że zmiana tytułu została uwarunkowana przekształceniem treści, ponieważ lek-  
sem „wampir” pojawia się niemal wyłącznie w partii utworu dodanej w 1911 roku  
(w pierwotnej wersji pojawia się tylko raz), wprowadzającej nowe wątki i pogłę-  
biającej tematykę społeczną zarysowaną w części pierwszej, a także samą postać  
Zenona – co ciekawe jednak, większa ilość informacji o głównym bohaterze nie  
czyni go wcale bardziej ukonkretnionym, raczej umacnia jego kreację jako osoby  
rozchwianej, wewnątrznie niezintegrowanej.

### ***Problem gatunku***

Paradoksalnie, choć nowy tytuł silniej kojarzy się z literaturą grozy, to właśnie  
pierwsza wersja lepiej spełniała wymogi tego gatunku. Można więc powiedzieć,  
że tytuł *Wampira* sygnalizuje kod gatunkowy w sposób mylący<sup>16</sup>. Pierwodruk  
książkowy pełniej zarysowuje tło kulturowe i wydobywa literacką przeszłość Ze-  
nona, czyniąc z *Wampira* zarówno powieść artystowską, jak i, w pewnej mierze,  
obyczajową.

Elementy nadrealne funkcjonują w świecie przedstawionym równoprawnie  
względem realistycznych *sensu stricto*. Część z nich pojawia się wówczas, gdy nar-

14 Por. omówienie teorii Ingardena w: L. Brogowski, *Struktura konkretności i miejsca niedo-  
określenia u Ingardena*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3 (21), s. 63–80.

15 S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] tejsze,  
*Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.

16 Por. A. Stoff, *Funkcja tytułu...*, s. 4.

racja prowadzona jest z perspektywy bohatera znajdującego się w stanie swoistego transu, więc czytelnik ma prawo – tak jak robi to w chwilach względnej trzeźwości Zenon – przyjmować postawę racjonalisty i powątpiewać w ich faktyczność (oczywiście mam na myśli faktyczność w ramach fikcyjnego świata przedstawionego). Warto jednak zauważyć, że do świadków niezwykłych wydarzeń zaliczają się również uczestnicy seansu spirytystycznego opisanego w pierwszym rozdziale, którzy widzą rozdwojenie Zenona i Daisy na ciała fizyczne i astralne<sup>17</sup>, osoby biorące udział w spotkaniu z Bławatską, przyglądające się czynionym przez nią cudom, czy Joe, który wskutek intensywnych ćwiczeń duchowych wywołuje swojego sobowtóra, będącego być może tak zwanym strażnikiem progu, czyli duchem, który ukazuje się adeptom wiedzy tajemnej, kiedy osiągną odpowiedni stopień rozwoju i są gotowi na inicjację.

Strażnik progu to istota, jak pisze Rudolf Steiner (współczesny Reymontowi niemiecki gnostyk, założyciel Towarzystwa Antropozoficznego, a wcześniej kierownik niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego, czyli organizacji, z którą Reymont związany był przez swój udział w jej londyńskim zjeździe w 1894 roku<sup>18</sup>) w *Wiedzy tajemnej w zarysie*, straszliwa i upiorna, jednocześnie jednak przyjmująca kształt osoby, której się ukazuje, będąca jakby jej doppelgängerem<sup>19</sup>. To tłumaczyłoby, dlaczego Joe, początkowo zachwycony swoim widzeniem, później przeraził się. Steiner ostrzega w swoim dziele, że tak może skończyć się spotkanie ze strażnikiem, jeśli nastąpi zbyt wcześnie, to znaczy wówczas, gdy uczeń nie dysponuje jeszcze odpowiednią siłą duchową<sup>20</sup>. W innej pracy pisze natomiast, że adept wiedzy tajemnej, pozostający na błędnej ścieżce rozwoju (na przykład ze względu na swoją gwałtowność, czyli dominację woli nad uczuciami i myślami, co, jak się zdaje, cechuje Joego), przypomina osobę obłąkaną<sup>21</sup>.

17 Zob. R. Steiner, *Istota człowieka*, [w:] tegoż, *Teozofia*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994. Por. P. Kruszczyńska, *O „Wampirze” Władysława Reymonta*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2012, Vol. 30, z. 2, s. 24.

18 Zob. W.S. Reymont, *Lato 1894 za granicą*, oprac. T. Mikulski, Wrocław 1948; K.M. Hess, hasło *Lato 1894 za granicą*, [w:] *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, [www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/871](http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/871) [dostęp: 27.05.2020]; D. Knysz-Tomaszewska, *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta*, [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 19–20. Por. *Nota wydawnicza*, [w:] W.S. Reymont, *Wampir*, s. 191, gdzie podano mylną informację, jakoby Reymont był świadkiem wystąpienia Heleny Bławatskiej – tymczasem Bławatska zmarła w 1891 roku, nie mogła więc uczestniczyć w spotkaniu Towarzystwa Teozoficznego w 1894 roku.

19 R. Steiner, *Wiedza tajemna w zarysie*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2004, s. 240–250.

20 Tamże.

21 R. Steiner, *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2000, s. 116–137.

Jeśli czytelnik wątpliwy w poczytalność wyżej wymienionych postaci, zostanie mu przedstawiony jeszcze jeden świadek – córka Ady i Zenona, Wandzia, która, zapadłszy na niezidentyfikowaną chorobę, widuje Daisy w dziwnych okolicznościach każdej nocy. Można to objaśnić psychologicznie, powołując się na dziecięcą wyobraźnię i fakt, że dziewczynka spotkała tę tajemniczą i przykuwającą uwagę kobietę podczas spaceru. Jednak tego typu próby wytłumaczenia fabuły *Wampira* zdają się najwyżej równie przekonujące, co objaśnienia odwołujące się do zjawisk nadprzyrodzonych.

Wyrażone wyżej przekonanie o poważnym potraktowaniu szeroko pojętego okultyzmu przez Reymonta potwierdza porównanie *Wampira* ze słynną powieścią Jorisa-Karla Huysmansa, dokonane przez Joannę Majewską:

Huysmans potrafił przezwyciężyć własną fascynację zjawiskami nadnaturalnymi i wiarę w interwencje tajemniczych sił w codzienną, pospolitą rzeczywistość, zachowując w swej powieści zdystansowany stosunek obiektywnego obserwatora. Warto przypomnieć, że pisarz uczestniczył w seansach spirytystycznych i traktował je zawsze ze śmiertelną powagą. W przypadku Reymonta, który także brał udział w mediumicznych eksperymentach, widać zaś osobiste zaangażowanie pisarza w przedstawione wydarzenia. W *Wampirze* brak autorskiego dystansu, co w pewnej mierze obniża walory artystyczne tej powieści. Być może znaczące są tu role, jakie każdy z pisarzy odgrywał przy wirującym stoliku: Huysmans zasiadał tam na prawach zwykłego uczestnika, Reymont nie raz służył zgromadzonym za medium. Dlatego autor *Là-bas* (podobnie jak jego bohater) potrafi zdobyć się na dystans badacza-obszernika, podczas gdy Zenon, literackie *alter ego* Reymonta, zdaje się niejako prokurować niesamowite fenomeny<sup>22</sup>.

Inny badacz, Krzysztof Biliński, uznaje dzieło Reymonta za powieść należąca do tak zwanego realizmu okultystycznego i charakteryzuje ten gatunek jako zastępujący typową fantastykę zjawiskami okultystycznymi, mającymi charakter wydarzeń realnych w ramach świata przedstawionego (co polemizuje, *nota bene*, z interpretacją Majewskiej, według której akcja *Wampira* rozgrywa się w psychice Zenona), lecz tajemniczych i trudnych do zrozumienia dla bohaterów. Biliński zauważa również, że autorzy tworzący w tym gatunku często podejmują w ramach swoich dzieł dyskusję z różnymi teoriami okultystycznymi<sup>23</sup>. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Wampira*, na kartach którego konfrontują się ze sobą głosy przedstawicieli spirytyzmu, teozofii, satanizmu i synkretycznej wiedzy tajemnej inspirowanej hinduizmem<sup>24</sup>. Nie jest to więc powieść grozy, lecz powieść gnozy – czy może raczej agnozy, bo ukazująca niemożność jej osiągnięcia (etymologicz-

22 J. Majewska, *Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. „Là-bas” Jorisa-Karla Huysmansa i „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Artes Humanae” 2018, Vol. 3, s. 89–90.

23 K. Biliński, *Szkic do powieści okultystycznej*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016, s. 62–63.

24 Por. P. Kruszczyńska, *O „Wampirze” ...*, s. 23–24.

nie greckie *gnosis* to „wiedza”, jednak termin ten wiąże się raczej z poznaniem ponadracjonalnym, nieempirycznym, o charakterze duchowym<sup>25</sup>).

Dlatego warto przyjrzeć się problemowi wampiryzmu w utworze Reymonta mniej w kontekście folkloru czy stereotypowego kulturowego obrazu wampira, a bardziej w odniesieniu do teorii okultystycznych.

### *Troisty demon*

W eseju zatytułowanym *Tajemnica wampira* Jerzy Prokopiuk, znawca gnozy i gnostycyzmu oraz tłumacz licznych tekstów dotyczących tych nurtów, przywołuje różne wyobrażenia wampira, wskazując nawet na starożytne źródła tej postaci – kultury Sumerów i Akkadów<sup>26</sup>, by w końcu odnieść zjawisko wampiryzmu do demonozofii (czyli do opartej na wiedzy tajemnej systematyki demonów) Steinera.

Według Steinera istnieją trzy główne rodzaje istot demonicznych, przy czym warto dodać, że „demoniczny” w tym kontekście nie musi oznaczać „złego”. Byty duchowe mogą jawić się człowiekowi jako szkodliwe, ale – tak samo jak ludzie – podlegają ciągłemu procesowi reinkarnacyjnej ewolucji i na różnych etapach swojego istnienia mogą podejmować wobec niższych istot działania korzystne lub destrukcyjne<sup>27</sup>. Ważna dla interpretacji *Wampira* wydaje się również koncepcja, że potrafią działać w ludzkiej postaci<sup>28</sup>, jednak niekoniecznie wiąże się to z tak zwanym opętaniem – Prokopiuk wspomina na przykład, że sam Steiner bywa uznawany za „istotę lucyferyczną, która powróciła do Chrystusa”<sup>29</sup>. Według Steinera obcowanie z bytami duchowymi na ich obecnym etapie rozwoju przeważnie wiąże się jednak z niebezpieczeństwem, ponieważ przyczyny i cele ich działań wykraczają poza horyzont poznawczy człowieka. Zagrożone są zwłaszcza te osoby, które nie rozwijają się duchowo i nie praktykują wiedzy tajemnej – nie są więc gotowe, by przekraczać kolejne etapy inicjacji.

Założyciel Towarzystwa Antropozoficznego wyróżnił demony arymaniczne, lucyferyczne i asuryczne (określenia pochodzą od imion: Lucyfer, Aryman, Asur

25 Por. J. Prokopiuk, *Gnoza i gnostycyzm*, Kraków 2019, s. 16.

26 Tenże, *Tajemnica wampira*, [w:] tegoż, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Katowice 2007. Por. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers i in., Kraków 2003.

27 Zob. R. Steiner, *Wiedza tajemna...*, s. 162–191; tenże, *Kronika Akasza*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2015.

28 Tenże, *Duchowi przewodnicy człowieka*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2007, s. 50–51; por. tenże, *Kronika Akasza...*, s. 22–24.

29 J. Prokopiuk, *Steinerowska demonozofia*, oprac. Ś.F. Nowicki, „Gnosis” 1995, nr 7, [www.gnosis.art.pl/numery/gn07\\_prokopiuk\\_steinerowska\\_dem.HTM](http://www.gnosis.art.pl/numery/gn07_prokopiuk_steinerowska_dem.HTM) [dostęp: 27.05.2020].

– są to nazwy istot duchowych z różnych kręgów kulturowych i mitologii). Każdy z nich, podejmując interakcję z człowiekiem, wpływa na niego w charakterystyczny wyłącznie dla siebie sposób. Domeną demonów konkretnego typu jest zawsze, posługując się określeniem Steinera, jeden ze „światów” istniejących w osobie: ciało, dusza lub duch<sup>30</sup>.

Dokonując syntezującego uproszczenia – koncepcja Steinera jest bowiem wielowątkowa i niejednoznaczna interpretacyjnie – można scharakteryzować poszczególne typy demonów w następujący sposób: istoty o naturze arymanicznej sprawiają, że rzeczywistość fizyczna jawi się człowiekowi jako jedyna rzeczywistość istniejąca – pokusa arymaniczna wiąże się więc przede wszystkim ze sferą zmysłowości, realizuje się na przykład w materializmie, konsumpcjonizmie, pragnieniu władzy, seksualności; Lucyfer (a właściwie Lucyferowie) atakuje duszę – w pewnym sensie jest odwrotnością Arymana, ponieważ odpowiada za skrajny idealizm i łatwo ulegają mu osoby o usposobieniu artystycznym czy skłonne do mistycyzmu<sup>31</sup>; Asur jest natomiast demonem nicości. Wydaje się, że ze wszystkich duchowych istot, które opisuje Steiner, to Asurowie są najmniej etycznie dwuznaczeni, jawią się jako istoty złe – oczywiście według ludzkich kryteriów<sup>32</sup>. Autor *Kroniki Akasza* nazywa je „Duchami Osobowości, Sobości i Ciemności”<sup>33</sup>. Ich celem jest zniszczenia samego rdzenia osobowości człowieka, bezpośredni atak na jego istotę. Asur to antybyty.

Koncepcja troistego demona nie była obca twórcom Młodej Polski. Stanisław Przybyszewski pisał w *Na drogach duszy*: „Szatan jest jak każde bóstwo trójjedyny”<sup>34</sup>, a Wojciech Gutowski w artykule zatytułowanym *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*<sup>35</sup> przedstawił, obok Steinerowskiej, również inne ówczesne typologie demonów bazujące na symbolice trójcy.

Jak jednak trójkąt Aryman – Lucyfer – Asur odnosi się do postaci wampira?

30 Zob. R. Steiner, *Istota człowieka*, [w:] tegoż, *Teozofia...*

31 Zob. Tenże, *Wiedza tajemna...*, s. 162–191.

32 Tenże, *Kronika Akasza...*, s. 95. Por. J. Prokopiuk, *Miłość, dobro i zło w myśli Rudolfa Steinera*, [www.gnosis.art.pl/e\\_gnosis/anthropos\\_i\\_sophia/prokopiuk\\_milosc\\_d\\_i\\_z\\_w\\_mys\\_rs.htm](http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/anthropos_i_sophia/prokopiuk_milosc_d_i_z_w_mys_rs.htm) [dostęp: 4.06.2020]; W. Gutowski, *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995. Demonozofię Steinera do interpretacji literaturoznawczej wykorzystują Czesław Miłosz (który przypisuje funkcje asuryczne Arymanowi) oraz Grzegorz Górny: Cz. Miłosz, *O „Pannie Nikt” Tomka Tryzny*, [wyborcza.pl/1,75410,328005.html](http://wyborcza.pl/1,75410,328005.html) [dostęp: 4.06.2020]; G. Górny, *Opowieść o inicjacji demonicznej*, [w:] tegoż, *Demon Południa*, Warszawa 2007, s. 32–33.

33 R. Steiner, *Kronika Akasza...*, s. 101.

34 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 79.

35 W. Gutowski, *Królestwo Antychrysta...*

W *Tajemnicy wampira* Prokopiuk zwraca uwagę na trzy aspekty wampirycznej aktywności: sadystyczny erotyzm, pożądanie krwi i opętanie. Według przywoływanych przez niego źródeł wampir atakuje swoje ofiary w nocy, by wysssać z nich krew, jednak często swoją krwawą ucztę poprzedza aktem seksualnym. Dąży również do uzyskania duchowej kontroli – ludzie ugryzieni przez wampira sami stają się wampirami. Mamy więc tu do czynienia z naruszeniem wszystkich „światów”<sup>36</sup> człowieka: gwałt stanowi zamach na ciało, wyssanie krwi – na duszę (ponieważ krew symbolizuje energię życiową<sup>37</sup>), a transformacja w wampira – na ducha. Prokopiuk podsumowuje:

Wampir zatem w mrocznej ekstazie zdobywa nie tylko ludzką siłę życiową i nie tylko wysysa duszę ludzką, lecz także pragnie pożreć ludzkie „ja”, istotę człowieczeństwa. W ten sposób jednak realizuje na trzech płaszczyznach pragnienia Troistego Demona – Lucyfera, Arymana i Asura.

Taka jest jego okultna tajemnica<sup>38</sup>.

Poza gatunkowym realizmem okultystycznym na wykorzystanie tej koncepcji wampiryzmu w powieści Reymonta wskazuje także wszechobecna w niej symbolika liczby trzy, omówiona przez Jana Tomkowskiego i Ewę Ihnatowicz w szkicu *Witraż z wampirem*<sup>39</sup>. Badacze wymieniają kilka trójek „konstituujących [...] architekturę całej powieści”<sup>40</sup>. Są to: trójkąt małżeński (Zenon – Ada – Henryk), trójkąt miłosny (Betsy – Daisy – Ada), dwa trójkąty związane z potencjalnym rozwojem historii Zenona (Zenon – Betsy – Joe lub Zenon – Wandzia – Ada), trójkąt hipnotyczny (Zenon – Daisy – Joe), trójkąt diabelski (Zenon – Bafomet – Daisy) oraz trójkąt zguby (Zenon – Wandzia – Joe)<sup>41</sup>. Na zasadzie trójkąta zbudowana jest również geograficzna ideologia powieści: Zachód – Wschód – Południe<sup>42</sup>, a trój-

36 Zob. R. Steiner, *Istota człowieka*, [w:] tegoż, *Teozofia...*

37 Por. np. Księga Kapłańska 17,11–14: „W krwi bowiem znajduje się życie ciała. Dlatego dałem ją wam ze względu na ołtarz, aby posłużyła wam do przebłagania za życie wasze, gdyż dzięki pierwiastkowi życia krew może powodować przebłaganie. Dlatego tak oto powiedziałem synom Izraela: Nikomu z was nie wolno spożywać krwi. Także cudzoziemcy mieszkający pośród was nie mogą spożywać krwi. Jeżeli któryś z synów Izraela albo jakiś cudzoziemiec mieszkający pośród nich upoluje coś nadającego się do zjedzenia, jakieś zwierzę lub ptaka, to niech z niego spuści krew i zakopie ją w ziemi, bo krew jest życiem każdego ciała. W niej znajduje się źródło życia. Dlatego powiedziałem synom Izraela: Nie wolno wam spożywać żadnej krwi, bo krew jest życiem każdego ciała. Kto by spożywał krew, będzie wyłączony ze swojej społeczności” (tłum. K. Romaniuk). W niektórych dawniejszych tłumaczeniach, m.in. w przekładzie Jakuba Wujka, w miejscu wyrażenia „życie ciała” pojawia się po prostu „dusza”.

38 J. Prokopiuk, *Tajemnica wampira...*, s. 396.

39 J. Tomkowski, E. Ihnatowicz, *Witraż z wampirem*, [w:] J. Tomkowski, *Szkice młodopolskie*, Warszawa 2016.

40 Tamże, s. 110.

41 Tamże, przypis nr 36.

42 Tamże, s. 115–120.

ką równoboczny zwrócony wierzchołkiem do dołu to magiczna figura symbolizująca Bafometa. Potrójne są również tajemnicze skróty literowe, które próbują rozszyfrować Tomkowski i Ihnatowicz: A-O-M i S-O-F<sup>43</sup>. Bezpośrednio o trójnym demonie pisze natomiast Dariusz Trzeźniowski, nawiązuje jednak do innej niż Steinerowska typologii, wyróżniając Bafometa, Lucyfera i Antychrysta<sup>44</sup>. Tym ostatnim demonem miałyby być według niego Daisy.

Autorzy *Witrażu z wampirem* również uważają Daisy za najbardziej demoniczną spośród trzech bohaterek:

W najprostszym schemacie literackim, gdy atrakcyjny mężczyzna zmuszony jest do wyboru jednej z trzech kobiet, każda z nich – przynajmniej zgodnie z młodopolską konwencją – wydaje się w jakiejś mierze wampirem, a zwłaszcza już obdarzona hipnotyczną mocą Daisy<sup>45</sup>

– zastrzegają przy tym jednak, że poprzestanie na wskazaniu tej tajemniczej postaci (co czyni znaczna część interpretatorów) stanowiłoby zbyt banalną odpowiedź na implikowane przez tytuł pytanie: czym lub kim jest wampir, i skupiają dalszą analizę przede wszystkim na wampirycznych cechach samego Zenona.

Nie można odmówić trafności tej interpretacji, ponieważ choćby przytoczone wcześniej cytaty z utworu udowadniają, że postać wampira przedstawia się w nim w sposób różnorodny, nie jest jednoznacznie określona. Uzasadnione wydawałoby się wręcz twierdzenie, że cała rzeczywistość przedstawiona w powieści ma charakter wampiryczny, a kolejni interpretatorzy do tej pory starają się odczytać poszczególne jej aspekty, mierząc się ze swoistą otwartością utworu.

Choć o Reymontowskiej koncepcji wampira powiedziano już dużo, sądzę, że warto zdobyć się na kolejną próbę. Dotychczasowi badacze określili gatunek *Wampira* jako realizm okultystyczny, zauważyli istotność symboliki liczby 3 oraz element nieodpowiedniości w związkach łączących Zenona z interesującymi go kobietami, jednak w żadnym opracowaniu nie połączono dotąd tych obserwacji. Tymczasem prowadzą one do syntetycznej interpretacji, w której okultystyczny wampir jako demoniczna trójca działa – odpowiednio na sposób arymaniczny, lucyferyczny i asuryczny – w każdej erotycznej relacji zadziergniętej przez Zenona.

Wskazuje na to także zmiana pomiędzy wersjami powieści, zarysowana na początku rozdziału. Między *We mgłach* a *Wampirem* nie uległa zmianie kreacja postaci ani Zenona, ani Daisy. W pierwodruku książkowym Reymont pogłębił refleksję o stanie współczesnej kultury europejskiej, ale najbardziej znaczącą

43 Tamże, s. 110–111.

44 D. Trzeźniowski, „Wampir” Reymonta. *Upiorne sny zmęczonej Europy*, [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 122.

45 J. Tomkowski, E. Ihnatowicz, *Witraż z wampirem...*, s. 101–102.

modyfikacją współwystępującą z nadaniem nowego tytułu było dodanie obszernego wątku dotyczącego przeszłości Zenona, a więc pojawienie się Ady. Wraz z tą bohaterką na karty powieści weszło również samo słowo „wampir”, które, jak wykazałam wcześniej, tylko raz pojawia się w rozdziałach, na które składało się *We mglach*. Większość fabularnych trójkątów, dostrzeżonych i opisanych przez Tomkowskiego i Ichnatowicz również pojawia się, lub znajduje dopełnienie, dopiero w dopisanej później części. Dlatego jedną z form, którą wampir przyjmuje w powieści Reymonta, jest potrójna bohaterka kobieca, a właściwie trzy różnego rodzaju namiętności, którymi kieruje się w stosunku do niej Zenon.

Według fabularnej chronologii pierwszą ukochaną Zenona była Ada, chociaż do akcji powieści została wprowadzona dość późno. W siódmym rozdziale bohater otrzymuje list od swojego stryjecznego brata, męża Ady, z *postscriptum* jej autorstwa, na który reaguje okrzykiem: „Dziesięć lat! Upiory mnie gonia! Umarłe powstają!”<sup>46</sup>. Nazywa ją słowiańskim odpowiednikiem słowa „wampir” – „upiór”. Okazuje się więc, że każda z trzech bohaterek przynajmniej raz została określona przez kogoś w ten sposób.

Ada może kojarzyć się z wampirem nie tylko ze względu na nagły powrót do życia Zenona po dziesięciu latach rozłąki. Również sposób, w jaki potraktowała go podczas aktu seksualnego, nosi cechy wampiryzmu. W ciemną, burzową noc pojawiła się w jego pokoju i bez słowa wytłumaczenia zainicjowała stosunek w nadziei, że zajdzie w upragnioną ciążę. Wykorzystała zakochanie Zenona do realizacji własnego egoistycznego celu, co nadaje jej zachowaniu odcień sadyzmu, tym bardziej że potem odnosiła się do swojego jednonocnego partnera chłodno, nie udzieliwszy żadnych wyjaśnień, mimo że zdawała sobie sprawę, że żywił nadzieję na jej rozwód i dalsze wspólne życie. Ada niejako wysysa z Zenona energię życiową (symbolizowaną wszak nie tylko przez krew, ale także męskie nasienie) i czyni go wampirem – to przecież z jej powodu artysta decyduje się na sfingowanie samobójstwa i ucieczkę do Londynu, w którym wiezie „pośmiertne” życie.

Kiedy po dekadzie Zenon dowiaduje się o jej motywacji, mówi: „Nie pożądałem cię przecież jak samicy, nie, kochałem twoją duszę, twoją wzniosłość, twoją człowieczą dostojność kochałem! A tyś szukała we mnie tylko samca!”<sup>47</sup>. Wspomina jej też z żalem: „Więc nie miłość rzuciła cię w moje ramiona, nie szal jakiejś świętej chwili uniesienia, lecz tylko dziki, rozrodczy instynkt!”<sup>48</sup>. Oznacza to, że jego uczucie do Ady nie miało charakteru wyłącznie seksualnego, wynikało raczej z namiętności duszy niż ciała. Między dawnymi kochankami istnieje porozumienie na fundamencie artystycznym – Ada tłumaczy książki Zenona i inspirowała go do

46 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 125.

47 Tamże, s. 141.

48 Tamże.

dalszej twórczości. Jej pobyt w Londynie sprawia, że bohater zaniedbuje relacje z narzeczoną, odżywa jednak jako pisarz:

Zdobywała go jednak z całą świadomością celów ostatecznych cierpliwością, że ani spstrzegł, jak bardzo się od niej uzależnił. Omotała go bowiem taką czujną przyjaźnią, niby serdecznym opłotem kochających ramion, z których nie próbował się nawet wyrwać. A jednak jej nie kochał, zaczął ją tylko wielbić, jakby przecudowny poemat życia, jak wielkie dzieło sztuki, przed którym mógł kontemplować w radosnej ciszy estetyczne wzruszenia własnej duszy. Stała się bowiem spowiednikiem jego marzeń i pomysłów literackich. Nieraz długie godziny spędzali w muzeach, zatopieni w artystycznych rozważaniach<sup>49</sup>.

Relacja Zenona z Adą nosi więc znamiona pokusy lucyferycznej. Pozornie wywołuje dobry skutek, dostarczając mu twórczych podnieć, jednak sprawia też, że bohater zaniedbuje bardziej przyziemną sferę życia, niemal przekreśliwszy dawne plany życia w Londynie jako mąż Betsy. Wydaje się również, że nie podejmuje decyzji w pełni dobrowolnie i świadomie, lecz przyswaja pragnienia Ady.

Kolejna kobieta, którą interesuje się Zenon, jego londyńska narieczona Betsy, nieśmiała i dziewczęca, jest jakby odwrotnością Ady – pewnej siebie, świadomej swojego płciowego instynktu i płynącej z niego siły. Niewątpliwie to postać najbardziej prostolinijna i niezłowroga ze wszystkich pojawiających się w powieści, jednak jej związek z Zenonem również naznaczony jest brakiem. Przy Betsy Zenon w ogóle nie oddaje się czynnościom twórczym, a życie, które planuje u boku ukochanej, miałyby być spokojne i zmysłowo satysfakcjonujące, choć nie-pobudzające duchowo. Osiągając w relacji z nią jakiegoś rodzaju bezpieczeństwo i ukojenie, jednocześnie pograżyłyby się w mieszczańskiej stabilizacji, tak pogardzanej przez młodopolan (schemat znany choćby z romantycznego arcydzieła – *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Kraszińskiego). Czy małżeństwo rzeczywiście nie stałoby się dla niego wampirem, jak sugerowała Ada? Sama Betsy przeczuwała, że takie życie nie może usatysfakcjonować Zenona; intuicyjnie pojmując jego eskapistyczne popędy, dlatego zwierza mu się:

Chwilami strasznie się boję, że i tobie, mr Zen, obrzydnie w końcu nasz dom; znudzą się ciotki, pogniewasz się z ojcem, znienawidzisz mnie, a bo ja wiem zresztą, co się stanie? Dość, że pewnego wieczoru pójdziesz i już cię nigdy nie zobaczę, nigdy!<sup>50</sup>

Zastanawiające wydaje się, jakich uczuć doświadcza Zenon, przebywając z narzeczoną. W pierwszym opisie ich spotkania pojawiają się wyrażenia: „jak pocałunek wymarzony kusząca”<sup>51</sup>, „mówić spojrzzeniami, dotknięciem rąk”<sup>52</sup>, „uśmiech pełen pocałunków, obietnic i pragnień, pełny palącego waru krwi”<sup>53</sup>

49 Tamże, s. 152.

50 Tamże, s. 24.

51 Tamże, s. 19.

52 Tamże, s. 24.

53 Tamże, s. 25.

„obejmowała jego głowę namiętnie całującym spojrzeniem”<sup>54</sup>, „on, przyciskając silnie jej ramię, przychyłał się i drapieżnymi, kradnącymi żrenicami spadał na jej usta płonące”<sup>55</sup>, „przyciskali się jeszcze silniej ramionami”<sup>56</sup>, „obezsilająca radość czucia się przy sobie”<sup>57</sup>, „dobrze [było mu] spoglądać na jej śliczną twarzyczkę”<sup>58</sup>, „namiętnie uściski rąk”<sup>59</sup>. Chociaż Betsy robi wrażenie dziewczynki (często się rumieni, zawstydza, narrator nazywa jej twarz „twarzyczką” i tak dalej), a Zenon traktuje ją po trosze jak dziecko („Miss Betsy jeszcze wielki dzieciak”<sup>60</sup> – stwierdza), jej urok oddziaływa na niego w sposób jednoznacznie seksualny. Zenon właściwie nie zwierza się Betsy ze swoich rozterek intelektualnych czy duchowych, ich więź opiera się wyłącznie na zmysłowości – jednak to za mało, by Zenon mógł zaznać zaspokojenia i stworzyć prawdziwie głęboką długotrwałą relację, dlatego tak przynębia go wizja, w której jego narzeczona stanie się

[...] damą, za dwadzieścia [lat] poważną matroną, a za czterdzieści [...] będzie jak miss Dolly starą, siwą, przygiętą, czytającą Biblię i nie cierpiącą młodych, śmiechów, zabawy, nudną, pachnącą kamforą mrs Betsy!<sup>61</sup>

Ten snuty dla żartu obraz po chwili zmienia się w przerażające widziadło, które dużo mówi o skrytych wątpliwościach Zenona dotyczących małżeństwa:

I on posmutniał również, bo rysując tak daleki, żartobliwy obraz drgnął nagle, cofnął się jakby w głąb siebie przed dziwnym majakiem, jaki mu zamigotał przed oczami:

„Oto Betsy szła naprzeciw niego... Betsy stara, przygarbiona, wynędzniała i wypełzła z urody, istny łachman ludzki, szła chwiejnie, wspierając się na kij i patrząc w niego zapadłymi, żałośliwymi oczami niezgłębionego bólu”<sup>62</sup>.

Wyparcie pierwiastka duchowego na rzecz cielesnego i groźba stworzenia kolejnej filisterskiej rodziny sprawiają, że związek Zenona i Betsy nabiera charakteru arymanicznego.

Trzecią kobietą fascynującą bohatera jest Daisy, postać, która niemal we wszystkich postaciach utworu budzi nieokreślony lęk. Ostrzegają przed nią Zenona Betsy, Ada, Joe oraz Mr Smith. Informacje na jej temat są niejednoznaczne. Z jednej strony Daisy przedstawiana jest jako uczennica, a może nawet bliska współpracownica, przybyłego z Indii Mahatmy, z drugiej – jako satanistka, czcicielka Bafometa, pełniąca ważną rolę podczas czarnej mszy, której opis pozosta-

54 Tamże.

55 Tamże.

56 Tamże.

57 Tamże.

58 Tamże, s. 27.

59 Tamże, s. 28.

60 Tamże, s. 20.

61 Tamże.

62 Tamże, s. 21.

wia, co prawda, wątpliwości, na ile była ona faktem, na ile zaś snem, halucynacją czy wydarzeniem odbywającym się w innym planie rzeczywistości (w astralu?). W powieści nie zasugerowano jednak ani razu, że wschodni guru ma coś wspólnego z kultem Bafometa. Czy to znaczy, że Daisy jest wtajemniczoną w dwie oddzielne szkoły ezoteryczne? Ciekawe, że Joe jednocześnie uważa Mahatmę za swojego mistrza i ostrzega Zenona przed Daisy, a przecież zdaje sobie sprawę z powiązań między Hindusem a tajemniczą kobietą. Poza tym uczestniczy wraz z nią w masochistycznym seansie. Czy jednak na pewno? Konstrukcja powieści uniemożliwia przecież jednoznaczne stwierdzenie, które wydarzenia rzeczywiście mają miejsce, ponieważ narracja zbyt często przyjmuje punkt widzenia działającego w transie Zenona.

O Daisy dowiadujemy się więc tylko albo z nie do końca wiarygodnej relacji podmiotu opowiadającego, albo z półsłówek innych bohaterów. Od czasu do czasu dochodzi co prawda do bezpośredniego dialogu między Daisy i Zenonem, ale uzasadnionym wydaje się wątplenie w ich przytomność i postawienie pytania, czy rzeczy, które mówią w tym stanie, odkrywają przed czytelnikiem jakąś głębszą prawdę czy, przeciwnie, zaciemniają ją oraz na ile zasadne jest traktowanie Daisy jako samodzielnie działającej i samoświadomej postaci. Skąd wiemy, że – podobnie jak Zenonem – nie kieruje nią jakaś wyższa wola, a jej uczestnictwo w obrzędach ku czci Bafometa, śpiewanie satanistycznej pieśni czy rozdwojenie na ciało fizyczne i astralne nie są właściwie tym samym, co obecność na czarnej mszy Zenona czy jego błądzenie po ulicach Londynu? Można przypuszczać, że wielu osobom, które miały szansę napotkać bohatera w trakcie jego opętańczej wędrówki po mieście, jawił się jako zjawia czy demon (przypomnieć można choćby jego zachowanie wobec dwóch polskich prostytutek<sup>63</sup>).

Reymont pisał o rudowłosej bohaterce *Wampira* w jednym ze swoich listów w następujący sposób: „Daisy to imię [...] bardzo zagadkowej istoty, bardzo demonicznej, pięknej i nieszczęśliwej”<sup>64</sup>. Taki opis pasuje przecież także do Zenona. Może więc Daisy nie różni się znacząco od innych postaci utworu i dzieli z nimi ten sam rodzaj zagubienia? W powieści czytamy przecież:

Snuli się [Zenon i Daisy] obok siebie jak dwa cienie przenikające się nawzajem albo jak dwa światła patrzali na jednake rzeczy i z pewnością z jednakim uczuciem niepostrzegania niczego byli jak te drzewa obumarłe w czas zimowy i wynurzające się z mgieł pierwszej budzącej się wiosny; któreż z nich wie, którym jest i gdzie...<sup>65</sup>

Niewątpliwie jednak relacja z Daisy niesie z sobą największe zagrożenie dla Zenona, ponieważ jest domeną Asura, ducha nicości, pod wpływem którego „jak-

63 Tamże, s. 76–78.

64 W.S. Reymont, *Listy do Wandy Toczyłowskiej*, oprac. B. Koc, Warszawa 1981, s. 119.

65 Tenże, *Wampir...*, s. 92.

by śmierć zakołysała nad nim [Zenonem] tęskliwymi rękami zapomnienia”<sup>66</sup>. Zenon wybiera więc „szaleństwo i śmierć”, zatracając własną osobowość.

Demoniczna trójca działa w związkach Zenona z kobietami, prowadząc go do destrukcji, mimo że powiązane z Lucyferem, Arymanem i Asurem Ada, Betsy i Daisy wcale nie muszą być istotami z natury złymi – tak jak nie są złe, mimo że szkodliwe dla ludzi, istoty duchowe opisywane przez Steinera. Charakter relacji Zenona jest zresztą w dużej mierze zależny od niego samego – wydaje się, że to przede wszystkim on, a nie towarzyszącemu mu kobiecie, nie jest w stanie stworzyć związku, w którym ciało, dusza i duch rozwijałyby się harmonijnie. Historię jego życia można odczytywać jako desperacką próbę osiągnięcia pełni istnienia: przez sztukę – w której chciał połączyć apollińską boskość z teatrem marionetek, i przez miłość – gdzie oddzielał od siebie każdy ze „światów” (ciało, duszę, ducha), wskutek czego doprowadził do sytuacji odmiennej niż przez niego pożądana, do końca jednak tkwiąc w złudzeniu, wyrażonym w okrzyku:

Daisy! Daisy!

Nie ma już nic prócz jedynie doskonałego szczęścia.

Ona! Ja! I Ty, Mścicielu! O Trójco przenajświętsza! O Jedności nieśmiertelna!<sup>67</sup>

W pewnym sensie na każdą ze swoich ukochanych projektuje jakiś aspekt własnej osobowości, której nie potrafi zsyntetyzować. Trześniowski stawia przenikliwą diagnozę, pisząc, że cierpi on na „atrofię woli”<sup>68</sup>. Dlatego Zenon stopniowo zanika jako osoba ludzka i traci podmiotowość, swój psychiczno-duchowy kształt i określoność. Poddaje się działaniu troistego demona – wampira.

### ***Martwa kultura***

Rozmycie podmiotowości Zenona, choć doprowadzone do skrajności, nie wyróżnia go spośród innych postaci ukazanych w powieści. Opinię Daisy o teozofach:

W niższych kręgach ziemskiej atmosfery roi się od takich larw, jest to wielka trupiarnia ludzkich majaków, którym, nim się rozsypią w pył sferyczny, marzy się o dawnym bycie na ziemi. To są tylko elementale, emanacje dusz, zwierciadlane egzystencje i wampiry, czyhające dookoła, aby naszym kosztem przedłużyć swoje nędzne istnienie cieniów<sup>69</sup>,

można z powodzeniem odnieść do Zenona. Taką samą wymowę mają słowa Mr Smitha:

66 Tamże, s. 172.

67 Tamże, s. 173.

68 D. Trześniowski, „*Wampir*” Reymonta..., s. 117.

69 W.S. Reymont, *Wampir*..., s. 142.

[...] my, to znaczy Europejczycy, jesteśmy rasą niższą, jesteśmy tylko psychiczną Tschandą!...<sup>70</sup> [...] Teraz wiem, że jesteśmy tylko nędznym plemieniem pariasów, uzuchwalonym przez głupotę, liszajem świata, skazanym na plugawę, przyziemne bytowanie i wieczne przerażania ziemi, niby te glisty rojące się pod powierzchnią!<sup>71</sup>

Spirytysta dodaje również: „Więc biada śmiałkowi, który świętokradczą myślą sięgnie za kres naznaczony, po tysiackroć biada! Szaleństwo i Śmierć tam stoją na straży!”<sup>72</sup>. Właśnie taki los, jak się wydaje, spotyka ostatecznie Zenona, którego historia stanowi figurę sytuacji ogółu ówczesnych Europejczyków. Tak jak Zenon dwukrotnie wybiera śmierć, by toczyć symboliczne wampirze życie po życiu: kiedy ucieka z Polski do Anglii, a później prawdopodobnie z Anglii do Włoch („prawdopodobnie”, ponieważ zakończenie ma charakter otwarty i przytoczona interpretacja niekoniecznie jest oczywista), tak samo swoją pośmiertną egzystencję toczy zobrazowana w powieści kultura Zachodu. Tę dominującą w świadomości myślicieli *fin de siècle* myśl wyraził wprost między innymi niemiecki filolog klasyczny Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, wygłaszając w 1897 roku słynne zdanie: „Kultura może umrzeć, bo już co najmniej raz umarła”<sup>73</sup>.

Sposób ukazania kultury europejskiej w utworze Reymonta przypomina zarówno ujęcie tego tematu charakterystyczne dla dekadentyzmu – ze względu na dojmujące poczucie schyłkowości i zagubienie bohaterów, jak i dla przedwojennego katastrofizmu – w utworze pojawia się bowiem kilkakrotnie koncepcja odnowienia przez zniszczenie, jakby dla odrodzenia Europy konieczną była wielka katastrofa. Akcja powieści rozgrywa się prawdopodobnie w latach 80. XIX wieku (precyzyjne określenie czasu akcji nie jest możliwe, gdyż w narracji podsuwane są czytelnikowi mylne tropy<sup>74</sup>), a wydania powieści za życia autora obejmują lata 1904–1911, więc żywa jest w niej tradycja obu tych nurtów.

Chociaż wydarzenia przedstawione w *Wampirze* dzieją się wyłącznie w miejskiej przestrzeni Londynu, a inne miejsca sytuują się jedynie na mapie wspomnień (na przykład Polska dla Zenona, Indie dla Joego) i wyobrażeń (Włochy), stolica Anglii pełni w stosunku do prezentowanego modelu (post)kultury podobną funkcję artystyczną co postać Zenona: stanowi jego *pars pro toto*, symbolizując całą

70 Czyli najniższą rasą w indyjskim systemie kastowym. Termin ten został przytoczony przez Reymonta w niemieckiej transkrypcji zapewne dlatego, że rozpropagowany został przez Nietzschego, który używał go w *Zmierzchu bożyszc* i *Antychryście*; zob. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszc, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. S. Wyrzykowski, Kraków 2015; tenże, *Antychryst*, tłum. S. Wyrzykowski, Kraków 2020.

71 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 188.

72 Tamże.

73 Cyt. za: R. Konersmann, *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2009, s. 74.

74 Zob. J. Tomkowski, E. Ichnatowicz, *Witraż z wampirem...*, s. 99.

kulturę Zachodu. Mieszają się w niej kakofonicznie głosy przedstawicieli różnych światopoglądów, potwierdzając pesymistyczną diagnozę Nietzschego:

Europejski mieszaniec [...] potrzebuje koniecznie kostiumu, potrzebuje historii jako lamusa kostiumów. Wprawdzie dostrzega przytem, iż żaden dobrze na nim nie leży, więc zmienia i zmienia. Spójrzmy na dziewiętnaste stulecie od strony tych pospiesznych upodobań i zmian maskarad stylowych oraz chwil zwątpienia, iż „w niczem nie jest nam do twarzy”. Daremne wszystkie występy romantyczne, klasyczne, chrześcijańskie, florenckie, barokowe i „narodowe” *in moribus et artibus*, w żadnym „nie jest dobrze”! Ale duch, zwłaszcza „duch historyczny”, nawet z tego zwątpienia odnosi korzyści: raz wraz jakiś nowy strzęp starodawności i zagranicy bywa przymierzany, wdziany, rozdziewiany, odkładany, przede wszystkim studyowany, jesteśmy pierwszym uczonek stuleciem *in puncto* „kostiumów”, rozumem, morałów, wyznań wiary, smaków artystycznych i religij, przygotowani jak żadna jeszcze epoka, do karnawału w wielkim stylu, do najduchowieńszego śmiechu i szaleństw zapustnych, do transcendentalnej wyżyny najszczytniejszego błazeństwa i arystofanicznego wyszydzenia świata. Być może, iż tu właśnie odkryjemy jeszcze dziedzinę naszego wynalazku, dziedzinę, w której zdobyć się możemy jeszcze na oryginalność, na przykład jako parodyści dziejów świata i arlekiny Boga, acz nie dzisiejszego nie ma przed sobą przyszłości, to jednak śmiech nasz może mieć ją właśnie<sup>75</sup>.

Powieściowy Londyn to nie tylko miasto-świat, lecz również miasto-moloch – charakterystyczny dla literatury XIX i początku XX wieku obraz (obecny również w innych utworach Reymonta, w sposób najwyrazistszy w *Ziemi obiecanej*<sup>76</sup>). Nie jest miejscem, w którym łatwo się zakorzenić. Stanowi jedno z wcieleń tytułowego wampira, istoty lubującej się w mroku. „Po trzykroć obrzydliwy dzień, zimno, mokro i mglisto. Już prawie zapomniałem jak świeci słońce i jak grzeje”<sup>77</sup> – tak komentuje Zenon typową dla tego miasta pogodę. Mgła i mrok w różnym natężeniu to *constans* londyńskiej rzeczywistości. Kiedy Zenon i Joe, brat Betsy, wracają z wizyty w jej domu, w opisie ich podróży pojawiają się określenia, takie jak: „ogarnęła ich nieprzenikniona ćma”, „utonęli w nocy”, „milczące, ponure pustki, głuche i rozległe”, „smutek ciężkiego, niewolniczego jutra”, „rozpaczalna nuda”, „latarnie stały jak sztyldwuchy martwe ze znużenia”, „morze kamieni”, „wstrętne, przegniłe powietrze”<sup>78</sup>. Pociąg porównywany jest kolejno do piorunu oraz węża i smoka – obrazów wykorzystywanych w kręgu symboli demonicznych. Sekwencja opisowa kończy się słowami: „buchały przemglone, czerwone luny miasta-potwora”<sup>79</sup>. Wyjątkowe natężenie (wszystkie przywołane określenia mieszczą się we fragmencie zajmującym około dwie strony) wyrażen negatywnie waloryzujących przestrzeń skutkuje wywołaniem efektu wielkiego przytłoczenia i beznadziei.

75 F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Kraków 2017, s. 128.

76 Por. W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 2014.

77 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 18.

78 Tamże, s. 56–57.

79 Tamże.

Wszystkie opisane wędrówki przypominają błądzenie po labiryncie, poruszanie się w ciemnościach. Londyńczycy przedstawieni są natomiast jako bierny tłum anonimowych i identycznych twarzy, który – zdawałoby się, że bez celu – przemierza się z miejsca na miejsce, jakby miasto-wampir wysssało im dusze. Obraz pozbawionego indywidualnych tożsamości błakającego się tłumu pokrywa się z postrzeżeniami Zenona, który uważa społeczeństwo za zniewolone konsumpcjonizmem: „Człowiek współczesny wyrobił sobie niewzruszony ideał: używać!”<sup>80</sup> oraz „Ludzkość pragnie tylko płodzić się, żreć i zdychać!”<sup>81</sup>. Krytykuje tym samym jego kapitalistyczne podstawy: „na świecie jest tylko miejsce na handle i fabryki”<sup>82</sup>. Wizja ta zgadza się z ówczesnymi ujęciami socjalistycznymi czy choćby myślą Georga Simmela wyrażoną w eseju *O filozofii kultury. Pojęcie i tragedia kultury*<sup>83</sup>, w której wyobcowanie ukazano jako skutek organizacji produkcji. W podobnym duchu pisał Hermann Hesse w – kilka lat późniejszej od Reymontowskiego *Wampira*, ale poruszającej podobne zagadnienia – powieści pod tytułem *Demian*:

Europa przez sto, a nawet więcej lat, wyłącznie tylko studiowała i budowała fabryki! I oni teraz wiedzą dokładnie, ile gramów prochu trzeba, żeby zabić człowieka, a nie wiedzą, jak mordercę należy do Boga, nie wiedzą nawet, jak można przez godzinę wesoło się bawić.<sup>84</sup>

Niezwykle podobną refleksją Mahatma dzieli się z Zenonem i Joem:

Wasza kultura materialistyczna, wasze wynalazki, wasze odkrycia prowadzą do jednego: do uwielbienia brutalnej siły i złota, służą Złu, Zło sieją... Jesteście jak sępy krążące w przestworzach, ślepe na blaski cudów, a chciwie wypatrujące na nizinach padliny... Przepadniecie w niepamięci czasów rychlej i bardziej bez śladów niżli...<sup>85</sup>

Joe podzielał opinię swojego mistrza, chociaż, jak przyznał w rozmowie z Zenonem, kochał Europę i pragnął jej duchowego odrodzenia<sup>86</sup>. Uważał jednak, że mogłoby dokonać się ono jedynie poprzez akt zniszczenia: „Zły świat należy zdruzgotać i rozwalić do fundamentów, aby nowy mógł powstać z ruin”<sup>87</sup>. Odpowiedzialność za destrukcję i odbudowę miałoby wziąć posiadający wiedzę tajemną, oświeceni, którzy wcześniej dokonali podobnego procesu na własnej jaźni. „Kto chce być, musi zabić własnego trupa; aby się mógł stać, musi zwalczyć życie i sa-

80 Tamże, s. 154.

81 Tamże.

82 Tamże.

83 G. Simmel, *O filozofii kultury. Pojęcie i tragedia kultury*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007.

84 H. Hesse, *Demian*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 2003, s. 152.

85 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 91.

86 Por. tamże, s. 34.

87 Tamże, s. 105.

meo siebie”<sup>88</sup> – mówi, parafrazując ewangeliczną przypowieść o obumierającym ziarnie i nauczanie Jezusa o zaparciu się samego siebie<sup>89</sup>. Zenona niepokoi ta postawa ze względu na jej radykalizm, jednak w rzeczywistości postawioną przez Mahatmę i Joego diagnozę uznaje za trafną – mówiąc o bohaterach swojej przyszłej książki, bezwiednie powtarza słowa usłyszane od przyjaciela: „Niech zdruzgocą tę podłą dzisiejszość!”<sup>90</sup>.

Europejczykom trudno przełamać materializm za pomocą tradycyjnej duchowości. Przedstawiona w powieści kultura wydaje się zużyta, pusta również pod tym względem. Zachowała swoje rytualne formy, jednak zostały one odarte ze znaczenia i głębi. Zenon i Betsy uczestniczą na przykład w niedzielnych nabożeństwach, jednak oboje są nimi znudzeni, jest to dla nich czynność nie tyle rytualna, co rutynowa czy, jak formułuje to Zenon, „urzędowa”<sup>91</sup>.

Nie tylko religia utraciła swoją żywotność – w podobnym duchu bohater wyowiada się także na temat sztuki:

Oto po prostu obmierzło mi już plugawe kłamstwo zwane teatrem i przeto znieawidziłem do rdzenia głupstwo, błagę i kramarstwo bezczelnie udające sztukę. Mam już dosyć udawań, dosyć takich głupich gestów w próżnię, tych błazeńskich symulacji życia, tych małpich naśladowań, tych póź na człowieka i tej całej oszalałej z pychy menażerii autorów, aktorów i okłaskującego, pijanego głupotą pospólstwa<sup>92</sup>.

Ta sytuacja jest jednak w istocie stanem paradoksalnym: na skostniałych formach mnożą się bowiem różnego rodzaju nowe wierzenia, religie czy wręcz sekty, często pozbawione realnej duchowości, a zbudowane na chciwości, materializmie, wykorzystujące naiwność swoich odbiorców. „Na tamtym rogu tak samo zbawiają”<sup>93</sup> – ironicznie komentuje to zjawisko Zenon. Londyn rojący się od kaznodziei, proroków i religijnych żebraków, których retoryka skupiona jest zazwyczaj na końcu świata i grzechu, sprawia wrażenie miasta ogarniętego przedziwnym szaleństwem – na jego ulicach post i karnawał nie walczą ze sobą, lecz zsyntetyzowały się w groteskową całość.

Reymont przedstawił więc kulturę europejską jako stojącą w obliczu wielkiego kryzysu. Kryzys powinien prowadzić jednak, jak wskazuje jego znaczenie etymologiczne<sup>94</sup>, do walki, przełomu, przesilenia, rozstrzygnięcia, stworze-

88 Tamże, s. 106.

89 Zob. J 12,24–25, Łk 9,23.

90 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 153.

91 Zob. tamże, s. 20.

92 Tamże, s. 51–52.

93 Tamże, s. 22.

94 Zob. hasło *Kryzys*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1967.

nia nowej formy, tymczasem sytuację, w której znajduje się Europa, w kontekście *Wampira* można odczytywać jako nieokreśloną. Wielogłos sprzecznych poglądów, wyrażanych przez bohaterów powieści, wydaje się nie wprowadzać żadnych pozytywnych postulatów. Czy Europa umiera, czy już umarła? Czy może zmarłychwstać? Jeśli tak, w jaki sposób? Jeśli nie, co po niej zostanie? Czytelnik nie dowiaduje się, dokąd zmierza kultura ani nawet dokąd powinna zmierzać, podobnie jak nie wie, dokąd konkretnie i w jakim celu płynie tajemniczy statek „Kali-ban”, którego odbicie z portu stanowi zakończenie powieści.

Co więcej, symboliczny wampiryzm kultury przejawia się tu w sposób analogiczny do wampiryzmu obecnego w życiu Zenona: „realizuje na trzech płaszczyznach pragnienia Troistego Demona – Lucyfera, Arymana i Asura”<sup>95</sup>. Jak wykazałam wcześniej, jako główne wyróżniki europejskiego *status quo* w powieści Reymonta zostały przedstawione materializm i duchowy chaos przejawiający się na różne sposoby – manifestujący się między innymi przez popularność spirytyzmu, teozofii, religii Wschodu, chrześcijańskich sekt... Obok siebie istnieją więc dwie tendencje: lekceważenie sfery duchowej kosztem cielesnej (przyziemnej, materialistycznej) oraz lekceważenie sfery cielesnej kosztem duchowej związane z poszukiwaniem alternatywnych dróg religijnych. Ta pierwsza ma charakter arymaniczny, druga zaś – lucyferyczny. Aryman działa w Europie z *Wampira* również poprzez chłodny, nieczuły na sprawy „nie z tego świata”, racjonalizm, którym usiłuje kierować się, choć niekonsekwentnie, Zenon.

Współistnienie zjawisk arymanicznych i lucyferycznych otwiera drogę dla Asura. Jego działanie przejawia się w odniesieniu do kultury na trzy sposoby: po pierwsze, jego wcielenie stanowi tłum londyńczyków, ludzi zdezorientowanych, rozdartych między coraz bardziej zachłanny kapitalizmem a wielością religijnych propozycji; po drugie, demon uobecnia się w dekadentyzmie i przekonaniu, że współczesny świat powinien zostać zniszczony, pograć się w nicości; po trzecie – w satanizmie. Szatan, którego czci Daisy, to Bafomet, jego kult jest jednak asuryczny w swej istocie. Wydaje się opierać wyłącznie na negacji. Wyraża się to między innymi w satanistycznej pieśni śpiewanej przez Zenona i Daisy, w której szatan przedstawiony jest przede wszystkim jako przeciwnik, czy wręcz przeciwieństwo, Jehowy. Wtajemniczenie w kult Bafometa wiąże się dla Zenona z autodestrukcją siebie jako osoby – jest konsekwentnym nihilizmem, drogą od tego, co konkretne i istniejące, do tego, co nieokreślone i dążące do nieistnienia.

95 J. Prokopiuk, *Tajemnica wampira...*, s. 396.

## Bibliografia

- Adamczyk A., *Reymont's The Vampire: the beginning of infernal doom*, „Journal of Education Culture and Society” 2010, Vol. 1, No. 1, s. 110–121.
- Adamczyk A., „*Wampir*” Reymonta. *Zmierzch cywilizacji Zachodu?*, „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 63–74.
- Filiks B., *U wrót tajemnicy. „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2002, seria Filologia Polska, nr 1, s. 149–172.
- Borkowiak E., *Zmysłowość demoniczna. O „Wampirze” W.S. Reymonta w kontekstach ideowo-estetycznych modernizmu*, [w:] *Zmysłowość w języku, literaturze i kulturze*, red. D. Gocół, E. Krzykała, R. Tokarski, Lublin 2019.
- Budrecka A., *Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1968, nr 24, s. 43–61.
- Duroń R., *Fantastyka grozy w twórczości Władysława Stanisława Reymonta*, „Litteraria” 2000, t. 31, s. 23–34.
- Fert B., *Reymont wobec spraw nie z tego świata*, „Ruch Literacki” 1997, z. 3, s. 387–401.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gutowski W., *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- *Internetowy Leksykon Polskiego Ezoteryzmu 1890–1939*, [www.tradycjaezoteryczna.ug.edu](http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu).
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Koc B., *Motywy satanistyczne w „Wampirze” Władysława Reymonta*, „Literatura Ludowa” 2019, R. 53, nr 4/5, s. 37–44.
- Kruszczyńska P., *O „Wampirze” Władysława Reymonta*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2012, Vol. 30, z. 2, s. 23–34.
- Majewska J., *Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. „Là-bas” Jorisa-Karla Huysmansa i „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Artes Humanae” 2018, Vol. 3, s. 83–93.
- Mazurkiewicz A., *„Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką”. Uwagi na marginesie lektury „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 189–201.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. Aneta Pers i in., Kraków 2003.
- *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1–5, red. M. Rzeczycka i in., Gdańsk 2019.
- Prokopiuk J., *Steinerowska demonozofia*, oprac. Ś.F. Nowicki, „Gnosis” 1995, nr 7, [www.gnosis.art.pl/numery/gn07\\_prokopiuk\\_steinrowska\\_dem.HTM](http://www.gnosis.art.pl/numery/gn07_prokopiuk_steinrowska_dem.HTM).
- Prokopiuk J., *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Katowice 2007.
- Reymont W.S., *Wampir*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, *Pisma*, wydanie krytyczne pod red. Z. Szwejkowskiego, t. 8, Warszawa 1975.
- Rozmysł M., *Jeszcze jeden -izm? O „Wampirze” Reymonta i ezoteryzmie w literaturze modernizmu*, [w:] *Krótkie rozprawy o modernizmie*, red. B. Obsulewicz, P. Bordoń, Lublin 2014.
- Steiner R., *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2000.
- Steiner R., *Duchowi przewodnicy człowieka*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2007.

- *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016.
- *Tekstologia*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2004.
- Wojcieszek A., *Reymontowski „Wampir” w kontekście biografii autora*, [w:] *Sfery kreacji*, red. A. Luboń, J. Gościńska, M. Karpińska, Rzeszów 2016.
- *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.

## Weronika Rychta

*The Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw*

### LUCIFER, ASUR, AND ARYMAN: THE DEMONIC SYMBOLISM OF WŁADYSŁAW REYMONT'S *THE VAMPIRE*

#### Summary

The article analyzes the symbolism generated by the title of Władysław Reymont's novel. Taking into consideration the changes made in the text in its several versions, it is argued that the idea of the story was subject to important modification. The symbolic layer of the novel is influenced by Rudolph Steiner's notion of "demonosophy," and draws on the occult understanding of vampirism. Additionally, the article considers the generic classification of *The Vampire*, seeing the novel as an instance of occult realism rather than as a horror narrative.

**Key words:** Władysław Stanisław Reymont, interdisciplinary studies, vampire, the occult, esotericism.

**WERONIKA RYCHTA** (ur. 1996) – mgr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Interesuje się edytorstwem naukowym oraz zagadnieniami duchowości, religijności i sakralności w literaturze. Autorka pracy dyplomowej pod tytułem *Poetyka nieokreśloności w „Wampirze” Władysława Reymonta*. Redaktorka czasopisma naukowo-artystycznego „Las Rzeczy”.