

JOANNA MAJEWSKA
joannamajewska1905@gmail.com

Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. *Là-bas* Jorisa-Karla Huysmansa i *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta

• • •

The Most Mysterious Matters of the Modernists. *Joris-Karl Huysmans' Là-bas* and Władysław Stanisław Reymont's *Wampir*

Streszczenie: W artykule autorka zestawia dwie ważne modernistyczne powieści: *Là-bas* Jorisa-Karla Huysmansa (1891) i *Wampira* Władysława Stanisława Reymonta (1911). Z pozoru odległe i zupełnie różne, utwory te ujawniają jednak pokrewieństwo motywów i idei. Zarówno w *Là-bas*, jak i w *Wampirze* akcja toczy się w psychice głównych bohaterów, a świat przedstawiony stanowi w istocie odbicie ich duszy. Ważnym kontekstem analizy obu powieści jest nowoczesność, która determinuje wszystkie warstwy utworów. W przypadku *Wampira* walory literackie tekstu obniża brak dystansu Reymonta wobec zjawisk nadprzyrodzonych, które fascynują jego bohatera. Jeżeli chodzi o *Là-bas*, to Huysmans, choć sam zainteresowany ezoteryką, potrafi zdobyć się na konieczny dla autora dystans, co przekłada się na dużą wartość jego powieści. W obu książkach fascynacja zjawiskami nadprzyrodzonymi może być uznana za próbę duchowego samookreślenia i wyraz rozterek dręczących człowieka na progu nowoczesności.

Słowa kluczowe: Huysmans, Reymont, psychika, podświadomość, nowoczesność, ezoteryka

W słynnej „satanistycznej” powieści Jorisa-Karla Huysmansa, *Là-bas*, znajduje się symboliczna scena. Oto Durtal, uczonego-artysta, który przygotowuje rozprawę o życiu średniowiecznego zbrodniarza, Gillesa de Rais, wspina się w nieprzeniknionych ciemnościach na wieżę paryskiego kościoła Saint-Sulpice. Spotka tam dzwonnika Carhaix, z którym toczyć będzie dysputy na temat mrocznych labiryntów kultu szatana, zaludnianych w czasach autora *Là-bas* przez rzesze nowych wyznawców. Huysmans opóźnia moment, gdy jego bohater zapuka

wreszcie do drzwi mieszkania Carhaix, położonego wysoko ponad dachami dziewiętnastowiecznego Paryża. Durtal zatrzymuje się bowiem na pogrążonych w mroku schodach, by spojrzeć kolejno w górę i w dół. Doznaje nagle zawrotu głowy: jego oczom ukazują się „dwie otchłanie [...] podwójna studnia, z których jedna ziała głębią pod jego stopami, a druga wznosiła się nad nim”¹. Durtal tkwi więc jakby w nieruchomym punkcie, pośrodku świata, między dwiema lustrzanymi przepaściami i tylko od niego zależy, w którą stronę się zwróci. Mógłby śmiało powtórzyć za Charlesem Baudelairem: „Na dole – w górze – wszędzie – tylko głębie ciemne – / Milcząca czarna otchłań, co mą duszę trwoży!”².

Mroki Baudelairowskiej przepaści, która ziele pustką, przerażają też Zenona, głównego bohatera *Wampira* Władysława Stanisława Reymonta. O ile Huysmans każe Durtalowi zatrzymać się, by mógł w przebłysku świadomości zajrzeć w zwierciadło odbijające tajemniczą, podwójną naturę świata i człowieka, o tyle u Reymonta bohater wciąż pozostaje w ruchu. Ruch ten wydaje się jednak jałowy – Zenon błądzi bowiem po zamglonym Londynie, a w tym chaotycznym błędzeniu otchłanie osaczają go powoli i nieustępliwie. Najpierw bohater Reymonta uświadamia sobie prawdę o mieście nad Tamizą, do którego rzucił go nieprzenikniony los: „Londyn podczas mgły to otchłań, łatwo można się zgubić nawet tym, którzy go znają”³. W tym zamglonym, zagadkowym świecie pozorne i nietrwałe okazują się wszystkie zdobycze racjonalnej cywilizacji Zachodu, przeciwstawione uduchowionej nauce hinduskiego mędrca, Mahatmy Guru – Myśl europejska jawi się Zenonowi jako efemeryczna budowla, wzniesiona nad otchłanią tajemnicy:

Cóż wiemy? Nic. Utonęliśmy w głupich, nic nie tłumaczących faktach, których się trzymamy jak poręczy nad przepaściami, nie śmiejąc poruszyć się z miejsca, ba, pomyśleć nawet, że można się rzucić w otchłań i nie zginąć... nie przepaść... a właśnie tam znaleźć tę jedyną prawdę, duszę własną!⁴.

W końcu bohater Reymonta odkrywa ciemne głębie we wnętrzu samego siebie: „Nie ma nic bardziej przerażającego nad usuwanie się świadome w przepaście własnego ja”⁵. Najstraszliwsza wydaje się Zenonowi właśnie ta ostatnia otchłań – ludzka dusza. W *Wampirze* na pierwszy plan wysuwa się bowiem

¹ J.-K. Huysmans, *Là-bas*, oprac. Y. Hersant, Paris 2006, s. 55.

² Ch. Baudelaire, *Otchłań*, przeł. A. Lange, [w:] tegoż, *Kwiaty złota*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973, s. 130.

³ W. S. Reymont, *Wampir*, Kraków 2003, s. 35.

⁴ Tamże, s. 55.

⁵ Tamże, s. 103.

człowiek, jego nieraz sprzeczne pragnienia i emocje. Tym samym Reymont zwraca się ku wnętrzu, penetrując nieznanne pokłady psychiki człowieka. Nowoczesność tematyki *Wampira* na tle dokonań ówczesnej literatury eksponuje Jerzy Krzyżanowski: „Reymont wyruszył na badanie nieznanych terytoriów w psychice ludzkiej. Zwracając swe zainteresowanie ku psychologii i patologii, wskazał on nowe drogi wielu współczesnym pisarzom”⁶.

Paradoksalnie, Reymont – pisarz zgoła nieawangardowy – spotyka się w tym miejscu z przedstawicielami młodszego pokolenia, takimi jak choćby Karol Irzykowski, prefreudowski badacz „garderoby duszy” i podziemnego życia psychicznego⁷. Ada, dawna ukochana Zenona, znajduje na przykład mroczną otchłań tam, gdzie nie dociera świadoma myśl:

Mnie się zdaje, że poza kręgiem naszej świadomości rozciąga się straszliwa przepaść, w której kłębią się przerażające potwory, jakieś tajemnicze byty i larwy zgoła niepojęte! A kto, raz uwiedziony ciekawością, zajrzy na to dno, musi być zgubiony! Ja głęboko wierzę w Boga, kocham słońce i jasny dzień, kocham życie i bardzo się lękam wszystkiego, co nie jest z tego świata!⁸.

W tym kontekście niesamowite fenomeny, których doświadcza Zenon, można uznać po prostu za projekcje jego podświadomości. Jak pisze Dariusz Trzeźniowski: „Pozbawiony luster identyfikacji, usankcjonowanych przez tradycję aksjologicznych układów odniesienia, rozpada się człowiek, gubi swą tożsamość, odkrywając w sobie złowrogię *mare tenebrarum* [...]”⁹.

Centralnym punktem świata przedstawionego w *Wampirze*, a także *spiritus movens* całej akcji, jest główny bohater. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że cała powieść „dzieje się” niejako we wnętrzu Zenona, ujawniając po prostu jego duchowe rozterki i problemy. Stąd dużo monologów wewnętrznych oraz fragmentów opisowych, mających cechy mowy pozornie zależnej. Bohater Reymonta ogląda otaczający go świat przez pryzmat swojego wewnętrznego rozdarcia między ojczyznę a krajem, w którym przyszło mu żyć, jawą a snem, Wschodem a Zachodem, żądzą a intelektem, szaleństwem a zdrowym rozsądkiem. Zainteresowanie mediumizmem, zwrot ku nieznanemu jest w jego przypadku próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o własną konstrukcję psychiczną

⁶ J. Krzyżanowski, „Marzyciel” i „Wampir”, [w:] tegoż, *Legenda Samosierry i inne prace krytyczne*, Warszawa 1987, s. 48.

⁷ Zob. K. Irzykowski, *Pałuba*, [w:] *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Kraków 1976, s. 211–219.

⁸ W. S. Reymont, dz. cyt., s. 159–160.

⁹ D. Trzeźniowski, „Wampir” Reymonta: *upiorne sny zmęczonej Europy*, [w:] *Inny Reymont*, pod red. W. Książek-Bryłowej, Lublin 2002, s. 117.

i o swoje miejsce w świecie. Próba ujarznienia chaosu rzeczywistości musi się zacząć od uporządkowania własnego wnętrza. Zenon może być zatem uznany za uosobienie człowieka konfrontującego się z kielkującą w czasach Reymonta nowoczesnością i za *porte-parole* samego pisarza, który na przełomie stuleci wyrażał niepokoje swojej epoki. Według Georga Simmla, autora jednej z pierwszych definicji nowoczesności, jej istotą

jest psychologizm; przeżywanie (*das Erleben*) i interpretowanie świata w kategoriach reakcji naszego życia wewnętrznego, a zatem faktycznie jako świata wewnętrznego; rozpad stałych treści w płynnym pierwiastku duszy, w który przemienia się wszystko, co substancjalne, a którego formy są po prostu formami ruchu¹⁰.

Nowoczesne są także tematyka i konstrukcja Huysmansowskiego *Là-bas*, na co już w 1898 roku zwracał uwagę Paul Valéry:

Doszliśmy szybko do wyeliminowania wszelkiej akcji. Dialog, rygorystycznie uproszczony, ograniczył się do wymiany słów, zapisanych lub sfabrykowanych przez autora, i od tej pory nie daje nic poza odtworzeniem schematu realnych rozmów, różnych głosów i opinii¹¹.

W *Là-bas* przemawia w rzeczywistości jedna osoba – sam autor. Rémy de Gourmont pisał o twórczości Huysmansa: „W jego książkach zawsze się coś dzieje: dzieje się on sam [tłum. aut.]”¹². Durtal (podobnie jak Zenon) może być uznany za jedną z masek, które nakłada pisarz. Na taką interpretację wskazywałyby także wyraźna paralelność duchowej drogi Huysmansa i jego bohatera. Durtal porusza się w sztucznym świecie książek. Poczucie sztuczności świata ma również twórca *Là-bas*, świadomie zacierający granice między tym, co obiektywne a subiektywnymi sądami. Dlatego Huysmans miesza swobodnie materiał historyczny z autobiografią duchową i wytworami fantazji, a w jego powieści kanonik Docre, duchowny-odszczępieniec, przywódca fikcyjnej sekty dziewiętnastowiecznych wyznawców Szatana, wydaje się postacią równie rzeczywistą co Gilles de Rais. Pisarz prowadzi również intertekstualny dialog ze swoim własnym dziełem. Stąd w *Là-bas* możemy znaleźć między innymi odwołania do słynnej

¹⁰ Cyt. za: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 21.

¹¹ P. Valéry, *Préface*, [w:] J.-K. Huysmans, *Le roman de Durtal*, Paris 1999, s. 9.

¹² R. de Gourmont, *Promenades littéraires*; cyt. za: G. Bonnet, « *Là-bas* » de Joris-Karl Huysmans, Paris 2004, s. 140.

„Biblii dekadentów” – *Na wspak*. Oto zbrodniarz z Tiffauges jest po prostu „Des Esseintesem piętnastego wieku”¹³. Można więc uznać, że Huysmans antycypuje w jakiś sposób tezy dwudziestowiecznych pisarzy i badaczy literatury, którzy uznawali, że nie istnieje nic poza tekstem¹⁴.

Zdaniem Teresy Walas, Durtal to literacka prezentacja osobowości dekadentkiej. Badaczka zauważa, że Huysmans wybiera bohatera statycznego i biernego, co sprawia, że opowiadana historia nieuchronnie zmierza ku fabularnemu bezruchowi:

To powoduje i umożliwia zarazem rozluźnienie struktury powieści: wyhamowanie biegu fabuły i przyznanie jej roli pretekstu, wprowadzenie kompozycji epizodowej i dywagacyjnej. Powieść zwalnia tempo i traci spoistość, zbliża się do eseju, rozprawy filozoficznej, traktatu, często zawiera w sobie kompozycyjnie wyodrębnione mikrotraktaty czy mikroeseje o sztuce¹⁵.

W ten sposób bohater staje się centrum powieściowego świata, a narracja zyskuje cechy wewnętrznej i personalnej. Durtal, tak jak Reymontowski Zenon, obserwuje bowiem rzeczywistość przez pryzmat samego siebie i w kontekście literatury. W jego literackim świecie podróż do krainy zła to w gruncie rzeczy spojrzenie w głąb własnej duszy. W powieści Huysmansa roi się od monologów wewnętrznych, a jego zmęczony bohater stawia wciąż pytania, na które nie ma odpowiedzi. Zdaniem Yvesa Hersanta, formuła tytułowa *Là-bas* odsyła zarówno do świata znajdującego się poniżej, jak i do świata wewnętrznego (po francusku gra słów – *inférieur/intérieur*)¹⁶. W tym kontekście metafizyczne spacery Durtala mogą być uznane za autoanalizę, próbę zdobycia samoświadomości. W realistycznym planie powieści mamy przecież do czynienia z zaledwie kilkoma miejscami akcji, wśród których trzeba wymienić: mieszkanie Durtala, mieszkanie Pani Chantelouve, opuszczoną kaplicę, a przede wszystkim siedzibę dzwonnika Carhaixa, która stanowi tło dla wszystkich najważniejszych dyskusji, jakie przenoszą czytelnika w makabrę średniowiecza oraz w sięgający tej epoki (ale wciąż żywy w czasach Huysmansa) mroczny kult Szatana. Świat mentalny, który wyłania się z dialogów, dominuje więc nad rzeczywistym. Wydaje się wręcz, że słowa Huysmansowskich bohaterów mają jakąś moc sprawczą. Kreują

¹³ J.K. Huysmans, dz. cyt., s. 74.

¹⁴ Zob. np. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 71–75.

¹⁵ T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 98.

¹⁶ Zob. Y. Hersant, *Préface*, [w:] J.K. Huysmans, dz. cyt., s. 12.

bowiem nową duchową przestrzeń, w której terażniejszość miesza się z przeszłością, a twory wyobraźni i fakty historyczne stanowią nierozzerwalną całość. Jest to świat duszy, w którym nie obowiązują prawa logiki, a prawda literatury wypiera prawdę życia.

Huysmans i Reymont głęboko odczuwali kryzys dawnego obrazu świata, zakorzenionych w kulturze koncepcji człowieka i tradycyjnych, opartych na religii, systemów wartości. W ich prozie można dostrzec interesujący zapis doświadczenia nowoczesności. Przeczucie, nadchodzących wielkimi krokami zmian, widać w całym świecie przedstawionym *Là-bas* i *Wampira*, a także w warstwie językowej tych powieści. W przedmowie do *Paryskiego spleenu* Baudelaire stwierdza, że nowoczesne życie wymaga nowego języka: „prozy poetyckiej, muzycznej bez rytmu i rymu, dość giętkiej i skontrastowanej, aby mogła oddać liryczne drgnienia duszy, falowanie marzeń, skoki świadomości”¹⁷. Język Huysmansa, hermetyczny i wyrafinowany, zdaje się doskonałym narzędziem do opisu świata, który zatracił kartezyjską jasność i przestał być zrozumiały. Bohaterowie *Là-bas* zonglują trudnymi pojęciami, w ich ciasnych granicach starają się zamknąć swą wiedzę zarówno o minionych epokach, jak i o czasach współczesnych oraz przyszłości. Oniryczna konwencja *Wampira* odzwierciedla zaś zacieranie się granic między snem a jawą: „I tak zapomnieli o wszystkim, że nikt już nie wiedział, rzeczywistość to – li sen czarownicy?”¹⁸. Język Reymonta zbliża się w tej powieści do postulowanej przez Baudelaire’a muzycznej prozy poetyckiej, w której cisza rozbrzmiewa szeptami. Metaforyka *Wampira* odwołuje się zaś przede wszystkim do sfery śmierci i rozkładu. W opisach Londynu powraca wciąż motyw konania: oto „rozchwiane kontury drzew” przypominają „trup”¹⁹, mury są „strupieszale”²⁰, a hałas codziennego życia nasuwa na myśl „głosy grobów”²¹; angielskie domy stoją „martwym szeregiem”²², są „brudne, niby przegniłe trumny, rojące się ludzkim robactwem”²³. Wstający nad Londynem świt kojarzy się Reymontowi z „martwą jasnością”, w której „gwiazdy zamierały jak oczy przysłaniane martwiejącymi powiekami”²⁴. Smutek miasta przekłada się więc na melancholię całego świata, która dotyka dusz bohaterów „przgniętymi trupimi rękami”²⁵. Według Beaty Utkowskiej: „narracja personalna,

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Do Arsena Houssaye*, [w:] tegoż *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 6.

¹⁸ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 7.

¹⁹ Tamże, s. 88.

²⁰ Tamże, s. 89.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 53.

²³ Tamże, s. 170.

²⁴ Tamże, s. 96.

²⁵ Tamże, str. 136.

poetyka krzyku i technika oniryczna [...] sygnalizują kierunek zmian zachodzących w dwudziestowiecznej prozie pod wpływem surrealizmu”²⁶. Tą prekursorską rolę zapomnianego utworu polskiego noblisty podkreśla także Krzyżanowski: „Reymont zupełnie właściwie przewidział nowe kierunki powieści psychologicznej naszego stulecia”²⁷.

Zarówno w *Là-bas*, jak i w *Wampirze*, akcja toczy się przede wszystkim w psychice głównych bohaterów. Obraz rzeczywistości staje się w tych powieściach projekcją wewnętrznych przeżyć, obaw i lęków postaci, które uosabiają rozterki człowieka końca dziewiętnastego wieku. Co więcej, można zaryzykować stwierdzenie, że Durtal i Zenon to artyści, którzy próbują wypracować zasady nowej sztuki – są pisarzami. Obaj przeżywają dotkliwie kryzys duchowy epoki i mają świadomość, że tradycyjne narzędzia poznania nie wystarczają już człowiekowi przełomu stuleci. Należy jednak zauważyć, że podczas gdy Reymont w *Wampirze* zupełnie porzuca realistyczną formułę i wprowadza do swojego tekstu zjawiska nadprzyrodzone, bohaterowie Huysmansa nie mają bezpośrednio do czynienia z nadzmysłowymi fenomenami, które pojawiają się tylko w ich rozmowach. Autor *Là-bas*, wierny swoim literackim korzeniom, pozostał więc w jakimś stopniu naturalistą, tak jak jego bohater, który o tym, co nadprzyrodzone, tylko mówi i słyszy, osobiście nigdy nie doświadczając niesamowitej, ciemnej strony istnienia. Badacze twórczości Huysmansa zwracają uwagę, że w trakcie pracy nad powieścią zachowywał się jak na ucznia Emila Zoli przystało – zbierał materiały, studiował stare księgi, szukał wiarygodnych źródeł, jednym słowem dbał, żeby jego książka była jak najbardziej prawdziwa²⁸. Zaskakujące jest to, że pisarz zdecydował się ująć w ramy powieści realistycznej temat, który realizmowi zdecydowanie się wymykał; metoda jego pracy pozostawała przy tym konsekwentnie racjonalistyczna²⁹. Obrazem tej sprzeczności jest główny bohater *Là-bas*, Durtal, który powtarza drogę Huysmansa, próbując zrozumieć to, co z definicji musi pozostać niepojęte.

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 powagą³⁰. W przypadku Reymonta, który także brał

²⁶ B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 204.

²⁷ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 48.

²⁸ Zob. G. Bonnet, dz. cyt., s. 51–54; por. też M.L. Issaurat-Deslaef, *Là-bas: logique et signification du fantastique*, [w:] „Bulletin de la Société J.K. Huysmans” 1978, nr 69, s. 28.

²⁹ Zob. M.L. Issaurat-Deslaef, dz. cyt., s. 28.

³⁰ Zob. R. Baldick, *The Life of J.K. Huysmans*, Langford Lodge 2006, s. 202.

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-observatora, podczas gdy Zenon, literackie *alter ego* Reymonta, zdaje się niejako prokurować niesamowite fenomeny. Znaczący jest tu opis czarnej mszy, w której uczestniczą bohaterowie obu powieści. U Huysmansa, jak na adepta naturalizmu przystało, relacja z ceremonii przy rue de Vaugirard jest rzeczowa i chłodna. Początkowo Durtal z przenikliwością naukowca analizuje to, co widzi, posługując się przy tym fachowym słownictwem. Ów znawca katolickiej liturgii bierze czarną mszę za zwykłą mszę bez śpiewu (*messe basse*³¹). Później, kiedy bluźniercza ceremonia przekształca się stopniowo w wyuzdaną orgię, bohater Huysmansa, „przepełniony odrazą, niemal zaczadzony” („excédé de dégoût, a moitié asphyxié”)³², po prostu wychodzi.

W przeciwieństwie do autentycznej rue de Vaugirard – najdłuższej ulicy współczesnego Paryża – grota – stanowiąca tło dla czarnej mszy w *Wampirze* – sytuje się gdzieś pomiędzy jawą a snem. Zenon nie może po prostu opuścić tego miejsca – tkwi w nim wbrew swojej woli, jakby przykuty niewidzialnym łańcuchem, i doświadcza niezwykłych wizji:

[...] pochylił się w sobie, jakby nad krawędzią świata nieznanego, spoglądał w tajemnice i jego oczy duszy pierwszy raz wybiegły poza siebie, poza głupią i leniwą myśl, poza fakty i rzeczy widome; pierwszy raz leciały przez jakieś nieprzejrzone obszary, przez jakieś dale czarowne, przez jakieś wyże i przepaście nieskończone, iż cofnął się olśniony, pełen świętej cichości przeczuwań i widzeń, jakiś wiew nieśmiertelnej mocy przewiał mu przez duszę³³.

Warto zwrócić uwagę na to, że opis wewnętrznych przeżyć Zenona zbliża się – przez rozbicie logicznych powiązań pomiędzy kolejnymi sekwencjami tekstu – do automatycznego pisania surrealistów lub strumienia świadomości, z którym eksperymentowano już u schyłku dziewiętnastego wieku³⁴. Podobne

³¹ J.K. Huysmans, dz. cyt., s. 293.

³² Zob. tamże, s. 297.

³³ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 95.

³⁴ Elementy takiej techniki można dostrzec np. w opowiadaniu Édouarda Dujardina *Wawrzyny już ścięto* (1888).

spostrzeżenia czyni Danuta Knysz-Tomaszewska w swoim artykule na temat opowiadań fantastycznych Reymonta, zastrzegając jednak, że trudno uznać go za przedstawiciela awangardy: „Nie jest to jeszcze automatyczne pisanie, które postulować będą surrealiści, zafascynowani techniką sennych obrazów, ale epicka narracja we wszystkich prezentowanych tu tekstach ulega rozsadzeniu”³⁵.

Człowiek u progu nowoczesności, tak jak Huysmansowski Durtal, znajduje się między dwiema przepaściami. Swój wzrok może skierować zarówno w górę, jak i w dół, w stronę jasną lub ciemną, ale pociąga go przede wszystkim to, co zakazane, co prowadzi ku otchłani moralnego piekła. Jeśli nie jest tego w pełni świadom, przynajmniej to przeczuwa. Rozdarty między lękiem a fascynacją, niepewnością a odwagą, balansuje na cienkiej linii, poszukując rozpaczliwie równowagi – jak stary linoskok Baudelaire’a czy linoskoczek Nietzschego, linoskok balansujący nad otchłanią, prefiguracja tego, co niedługo nastąpi – koszmarów dwudziestego stulecia.

U Huysmansa i Reymonta nietrudno dostrzec motyw lęku przed nowoczesnością. *Là-bas* kończy się surową krytyką nowoczesnego społeczeństwa, a bohater powieści – po chwili wahania – nieuchronnie podąży w szeroko otwarte ramiona tradycyjnego Kościoła, w przeszłość, w średniowieczny splendor chrześcijańskich rytuałów. Ale o tym dowiemy się dopiero z kolejnego tomu cyklu – *W drodze*. Nieco inne jest zakończenie *Wampira*: wyzwoliwszy się spod jarzma religii i zachodniej moralności, doznawszy rozpusty, bluźnierstwa i zła, Zenon odkrywa jedyną drogę: „A choćby nawet Szaleństwo i Śmierć!”³⁶. Nie przypadkiem okręt, który uwozi go w nieznaną, nosi imię symbolicznego potwora, szekspirowskiego Kalibana, nieszczęsnej bestii pożądającej wolności za wszelką cenę.

Fascynację ezoteryką, której świadectwem są powieści Huysmansa i Reymonta, można uznać za próbę odpowiedzi na pytania dręczące człowieka na progu nowoczesności. Zainteresowanie zjawiskami nadprzyrodzonymi odzwierciedla dążenie do duchowego samookreślenia. Granice ludzkiego poznania determinują świat, ponieważ obraz rzeczywistości zawiera się w poznającym ją podmiocie. Szukając prawdy o bycie, musimy więc przede wszystkim szukać prawdy o sobie. Wiedzieli to Huysmans i Reymont, owi *voyageurs en eux-mêmes* – podróżnicy w głąb samych siebie, by posłużyć się formułą, przywołaną przez Huysmansa w jego osobistych notatkach, zwanych *Carnet vert*³⁷. Durtal i Zenon za sprawą ezoteryki schodzą więc *là-bas* w poszukiwaniu wampirycznej wiedzy o nich

³⁵ D. Knysz-Tomaszewska, *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta*, [w:] *Inny Reymont*, dz. cyt., s. 36.

³⁶ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 177.

³⁷ Zob. G. Bonnet, dz. cyt., s. 141.

samych, żywią się własnym bytem, czując zarazem, że słabną i umierają. Samotni w swoich mentalnych wędrówkach, przemierzają otchłanie nieba i piekła, nie ruszając się z miejsca. Poszukujący i wolni, stają wreszcie na progu tajemnicy. Mogą się jeszcze zatrzymać (jak Durtal), ale otchłań wabi szaleństwem i śmiercią, które obiecują ukoić „trującymi jadami niepokoju, obaw i niepewności”³⁸. Przy wtórze cicho pracujących maszyn „Kalibana”, Zenon podejmuje decyzję: „Raczej śmierć niżli takie życie, niżli to niewolnicze, pełzające bytowanie robaków wśród cierpień, strachów i ciemności... [...] ...a przed świtem «Kaliban» wypłynął z portu w nieznanym kierunku”³⁹.

Bibliografia

- Baldick R., *The Life of J.K. Huysmans*, Langford Lodge 2006.
- Baudelaire Ch., *Do Arsena Houssaye*, [w:] tegoż *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992.
- Baudelaire Ch., *Otchłań*, przeł. A. Lange, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973.
- Bonnet G., « *Là-bas* » de Joris-Karl Huysmans, Paris 2004.
- Huysmans J.-K., *Là-bas*, oprac. Y. Hersant, Paris 2006.
- Irzykowski K., *Pałuba*, [w:] *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Kraków 1976.
- Issaurat-Deslaef M.-L., *Là-bas: logique et signification du fantastique*, [w:] „Bulletin de la Société J.K. Huysmans” 1978, nr 69.
- Knysz-Tomaszewska D., *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta*, [w:] *Inny Reymont*, pod red. W. Książek-Bryłowej, Lublin 2002.
- Krzyżanowski J., „*Marzyciel*” i „*Wampir*”, [w:] tegoż, *Legenda Samosierry i inne prace krytyczne*, Warszawa 1987.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Reymont W. S., *Wampir*, Kraków 2003.
- Trzeźniowski D., „*Wampir*” Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy, [w:] *Inny Reymont*, pod red. W. Książek-Bryłowej, Lublin 2002.
- Utkowska B., *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.
- Valéry P., *Préface*, [w:] J.-K. Huysmans, *Le roman de Durtal*, Paris 1999.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.

³⁸ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 177.

³⁹ Tamże, s. 176–177.

Summary: The author confronts two important modernist novels: *Là-bas* by Joris-Karl Huysmans (1891) and *Wampir* by Władysław Stanisław Reymont (1911). Apparently entirely different, these works reveal however the similarity of themes and ideas. Both in *Là-bas* and *Wampir* the action takes place in the psyche of main characters. As a consequence an external world reflects their soul. An important context of an analysis of both novels refers to the modernity which determines all the interpretations. In case of *Wampir* novel's qualities are depreciated by a lack of the author's distance from supernatural phenomena which fascinate his hero. As far as *Là-bas* is concerned, although Huysmans was deeply interested in esotericism, at the same time he was able to achieve the necessary distance from his story. Due to that *Là-bas* represents an exceptional literary value. Both in *Là-bas* and *Wampir* the fascination with supernatural phenomena might be considered as an attempt of a spiritual self-determination and an expression of dilemmas which torment the human on the verge of modernity.

Keywords: Huysmans, Reymont, psyche, subconsciousness, modernity, esotericism