

Rafał Paliński,
Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Polska)

<https://orcid.org/0009-0001-9073-3384>
e-mail: rafal.palinski@phdstud.ug.edu.pl

WAMPIRYCZNA KOBIECOŚĆ W LITERATURZE POLSKIEGO MODERNIZMU I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

У статті досліджено мотив жіночого вампіризму в літературі польського модернізму та міжвоєнного періоду, зосереджуючись на творах Стефана Грабінського й Владислава Реймонта. Героїні з вампірськими рисами — це не класичні кровососучі монстри, а радше фатальні жінки, наділені надприродними рисами та здібностями, чия сексуальність і відчуженість становлять загрозу для чоловіків. Вони вирізняються своєю красою, демонічною аурою та пов'язаністю із просторами, позначеними смертю, екзотикою чи фантастичністю.

Жінки-вампири не вбивають безпосередньо, а висмоктують життєву силу, викликають хвороби, психологічно мучать або спокушають чоловіків, схиляючи їх до порушення морального порядку. Типова структура сюжету передбачає, що головний герой вплутується у стосунки з фатальною жінкою і таким чином змушений вибирати між порядком і мораллю (втіленими в нареченій) та хаосом і чуттєвістю. Незалежно від того, перемагає чоловік чи піддається злу, наслідки часто трагічні й перемога оплачується власною смертю або смертю коханої людини.

У творах Грабінського Сара Брага висмоктує життя зі своїх коханців під час статевого акту, Мафра заражає їх проказою, а Кама Броніч використовує чаклунство та окультизм. У творі Реймонта «Вампір» антагоністка Дейзі спокушає головного героя Зенона та втягує його у спіритуалістичні, сатанинські практики.

У статті доведено, що всі ці персонажі втілюють модель модерністської фатальної жінки, яка уособлює характерний для епохи страх перед жіночністю, сексуальністю та емансипацією. Література цього періоду підкреслює патріархальне переконання у тому, що жіноча незалежність і панування мають бути покарані або нейтралізовані.

Ключові слова: жіночий вампіризм, жіночість, модерністська література, Стефан Грабінський, Владислав Реймонт.

Wprowadzenie

Tematyka wampiryzmu, szeroko eksplorowana w dziewiętnastowiecznej literaturze zachodnioeuropejskiej, nie cieszyła się w Polsce większą popularnością (poza wyjątkami jak np. *Pieśń wampiryczna* w *Dziadach* cz. III Adama Mickiewicza, czy powieść *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej), aż do początków XX wieku, kiedy to przyjęli ją twórcy modernistyczni. Na gruncie polskim tematykę wampiryczną w tym okresie podjęli przede wszystkim Stefan Grabiński oraz Władysław Stanisław Reymont. Zaznaczyć trzeba, że w przypadku obu pisarzy, motyw ten uległ przekształceniom i pomimo silnego osadzenia w częściowo gotyckiej oraz młodopolskiej stylistyce, wampiryczne postaci wykreowane przez obu autorów stanowią raczej zgodną z ówczesnymi trendami reinterpretację motywu niż powielanie jego gotyckiego wzorca.

Celowo używam w tym miejscu pojęcia „postaci wampiryczne” zamiast „wampiry”, gdyż w większości przykładów, które zamierzam omówić,

postaci te nie są typowymi wampirami, ale mają bliskie im cechy, determinujące ich osobowość. Znamienne jest, że wampiryczność wiązana jest wówczas przede wszystkim z kobiecością¹. Taki obraz wynikał w dużej mierze z modernistycznej konwencji i sposobu postrzegania kobiecości jako grzesznej i perwersyjnej. Przekonanie to utrwalali antropolodzy i pisarze z przełomu XIX i XX wieku, tacy jak: Richard von Kraft-Ebing, Cesare Lambroso, Paul Möbius (Mazurkiewicz, 2010, s. 51), a także Otto Weininger oraz nieco wcześniejszy Arthur Schopenhauer. W myśl tego wyobrażenia kobieta reprezentowała zło, chaos i zmysłowość, zaś np. dla Grabińskiego seksualność wiązała się ze skojarzeniem śmierci (Barski, 2019, s. 206).

¹ O ile w ówczesnej literaturze zachodniej można mówić o większym zróżnicowaniu pod względem płci wampirycznych postaci, o tyle u Grabińskiego męski krwio pijca pojawia się jedynie w opowiadaniu *Wampir* z 1909 roku, pochodzącym z wczesnego okresu twórczości pisarza.

Twórczość Stefana Grabińskiego, pomimo że chronologicznie przypadła w większości na okres dwudziestolecia międzywojennego, wywodzi się z silnej inspiracji Młodą Polską oraz wcześniejszą literaturą — powieścią gotycką i czarnym romantyzmem Edgara Allana Poe’a. Wampiryczne kobiety pojawiają się u Grabińskiego w co najmniej kilku utworach, wymienić można tu chociażby opowiadania *Czarna Wółka*, *W domu Sary* (1922), a także powieść *Salamandra* (1924)², u Reymonta będzie to powieść *Wampir* (1911).

Demoniczny wygląd

Pierwszą, objawiającą się w tekstach cechą dystynktywną dla postaci tego typu jest ich wygląd. Wampiryczne bohaterki tych utworów należą do typu *femme fatale*, kobiet pięknych, zmysłowych i ponętnych, a jednocześnie śmiertelnie niebezpiecznych dla znajdujących się w ich otoczeniu mężczyzn. Dla męskiego protagonisty relacja z nimi jest wyniszczająca — często porzuca on swoje dotychczasowe, poukładane życie, ulegając wpływom demonicznej kobiety, która próbuje go sobie podporządkować, co często prowadzi do zguby.

Krótki, choć uwzględniający najważniejsze cechy opis antagonistki, prezentuje Reymont, pisząc o Daisy: „cała w czerni, jak zwykle, włosy miała miedziane, twarz dziwnie bladą, krwawe usta i szafirowe, okrutne oczy” (Reymont, 1975, s. 156). Choć w kolejnych utworach różnią się szczegóły (choćby co do koloru włosów czy oczu), to jednak modernistyczne *femme fatale* niemal zawsze realizują ten sam schemat — ich wygląd zdecydowanie wyróżnia się na tle otoczenia (w tym innych kobiet) i jest tym, co w pierwszej kolejności przyciąga mężczyzn. Opisy wyglądu rozwija szczególnie Grabiński; w opowiadaniu *W domu Sary*, tytułowa bohaterka zostaje przedstawiona w następujący sposób:

Nazwać ją piękną znaczyło uchwycić jej powierzchowność z zasadniczo fałszywego punktu patrzenia. Była raczej szatańsko ponętna. Te rysy nieregularne, mięsiste, szerokie wargi i nos silnie rozwinięty nie dawały wrażenia piękna — a jednak twarz o osłepiająco białej, matowej cerze, tym mocniej kontrastująca z płomiennym spojrzeniem czarnych oczu, przykuwała z nieopisaną siłą. [...] Nad przeczystym cudnie sklepionym czulem rozchylały się łagodnymi falami metalicznie lśniącej, krucze włosy spięte u szczytu głowy srebrnym naczółkiem. Ciemnozielona, lekko wycięta suknia z adamaszku spływała gładko wzdłuż wyniosłej postaci, uwydatniając linię torsu i gibkich, dziewiczo zwartych bioder (Grabiński, 2018, s. 445).

² Utworów wykorzystujących podobny motyw jest w twórczości Grabińskiego więcej, ja jednakże ograniczyłem się do trzech szczególnie reprezentatywnych.

Opis ten, obfitujący w detale i ujęty w estetyczną formę językową (cecha charakterystyczna języka Grabińskiego), przedstawia Sarę Bragę jako kobietę „szatańsko ponętną”; jej blada, wręcz biała cera kontrastuje z ciemnymi włosami, a ubiór podkreśla kobiecą sylwetkę. Jak się okazuje w toku fabuły, Sara liczy sobie około osiemdziesięciu lat, jednak dzięki wysysaniu energii życiowej z kolejnych kochanków, cały czas utrzymuje wygląd trzydziestolatki. Podobnym wiekiem i cechami wyglądu odznacza się również Mafra, antagonistka *Czarnej Wółki*, którą narrator utworu opisuje tak:

Wtem na progu ostatniego po lewej stronie ujrzałem młodą, trzydziestoletnią może kobietę. Smukła i gibka jak jodła, ubrana była w śnieżnobiałą, powłóczystą szatę, ściągniętą w pasie wielokrotnie przeplatany sznurem. Przepiękną, klasyczną głowę okrywał czarny, fantastyczny zawój w kształcie arabskiego turbanu. Twarz nieznajomej, urodziwa nad wyraz, uderzała swą przeraźliwą bladością. Spod brwi rozchodzących się dwoma silnymi łukami od nasady orlego nosa, patrzyła para przedziwnych oczu. Jasnozielone, z otoczką złotożółtą dookoła źrenicy, opalizowały te oczy za najłżejszym ruchem blaskami berylu. Z barwą oczu dziwnie spływał się kolor włosów popielatostalowych, które w krętach wymykały się spod czarnego turbanu. Na ustach, czerwonych jak koral, wałęsał się uśmiech niedbale zalotny (Grabiński, 2024, s. 103).

Mafra jawi się od samego początku jako postać naznaczona fantastycznością i niesamowitością. Jej egzotyczny wygląd, jak i otoczenie (pojawia się jako mieszkanka tajemniczej tytułowej osady, której nie ma na mapach) wyraźnie wskazują na nadnaturalne związki jej osoby — w utworze okazuje się ona być ucieleśnieniem demona zarazy, a nieziemskie, nierealne piękno jest tylko złudzeniem, prowadzącym do śmierci. „Demonicznym pięknem” naznaczona jest również ostatnia z analizowanych postaci, Kama Bronicz, antagonistka *Salamandry*:

Z ram zwierciadła wychylała się ku nam postać demonicznie pięknej, rudowłosej kobiety w czarnej dżetowej sukni i pomarańczowym szalu na głowie. Patrzyła wyzywająco, nakładając perłowo-szarą rękawiczkę... [...] I piękną była w istocie. Z obciestej, szafranowożółtej tuniki w czarne tulipany wykwiatała jej drobna, kształtna głowa w otoku włosów koloru miedzi, niby płomienna orchidea. Twarz owalną, bladą z siatką lazururowych płytek na skroniach przepalał żar oczu o barwie szafiru... (Grabiński, 2024, s. 220; 241).

Sposób jej wprowadzenia wydaje się najbardziej fantastyczny, bowiem bohater nie spotyka jej osobiście, ale widzi jej twarz w zwierciadle, pomimo że nie jest obecna w tym samym pomieszczeniu,

ani nawet budynku. Podobnie zresztą objawia się reymontowska Daisy, która przychodzi do bohaterów w formie astralnej podczas seansu spirytystycznego, mimo że jej ciało znajduje się w sąsiednim pokoju:

Jeszcze nie ochłonęli z wrażenia, jeszcze dusze niby krze płomieniste chwiały się sennie w rytm konających dźwięków, gdy drzwi do przedpokoju otwarły się na rozcież, struga światła runęła słupem i w progu ukazała się wysoka, jasna postać... Porwali się z miejsc, ale nim ktokolwiek zdołał krzyknąć, postać owa poruszyła się i szła wolno świetlistym pasem; szła sztywno i ciężko, z wyciągniętymi rękami, przystając co мгновение i kołysząc się całą postacią... Drzwi się zamknęły bez szmeru i noc znowu ogarnęła wszystko.

— *Kto jesteś?* — *zatrzepotało zdławione pytanie.*

— *Daisy...* — *wionął szept zgoła niematerialny* (Reymont, 1975, s. 7).

Wszystkie przedstawione bohaterki łączy aura nierealności, objawiająca się przede wszystkim w sferze wyglądu, poprzez nieziemską urodę, ale także otaczającą je atmosferę, potęgującą wrażenie niesamowitości i nadnaturalności. Zestawiając ze sobą przytoczone opisy, widać wyraźnie pewną schematyczność (w przypadku trzech antagonistek Grabińskiego można dostrzec także podobne środki stylistyczne), która wynika z eksploatacji podobnego archetypicznego wzorca konstruowania tego typu literackich figur. Ta swoista sztywność wyglądu jest jednak konieczna, żeby bohaterki mogły odegrać przypisane im role demonicznych kusiciel, prowadzących mężczyzn do zguby.

Geneza i habitat

Pisząc o czwórce wampirycznych bohaterek nie sposób nie wspomnieć o kolejnych łączących ich cechach, składających się na szerszy wzorzec fantastycznej *femme fatale*, mianowicie kwestiach dotyczących pochodzenia i miejsca zamieszkania. Proweniencję antagonistek determinuje obcość — ich pochodzenie jest wyraźnie obce względem normatywnej przestrzeni świata przedstawionego, a nawet jeżeli wydają się być miejscowe, to i tak są w pewien sposób związane z wykluczonymi i liminalnymi sferami lub naznaczone niejasnością. Również przestrzeń, którą zamieszkują naznaczona jest pewnym wyobcowaniem z ogólnej przestrzeni, co koresponduje z charakterystyką bohaterek.

Kulturową obcość najwyraźniej widać w osobach Sary Bragi i Mafry. Pierwsza z nich, jest, według podejrzeń Władka i Kazia (związanych z nią bohaterów), Żydówką (ze względu na starotestamentowe imię), choć drugi z mężczyzn tłumaczy przyjacielowi, że jest ona najprawdopodobniej protestantką o częściowo arystokratycznym pochodzeniu hiszpańsko-

germańskim (Grabiński, 2018, s. 440). Niejasność odnośnie najprawdopodobniej mieszanego pochodzenia potęguje ich podejrzenia, co do zamiarów i charakteru kobiety. W ten sposób wampiryczność Sary zyskuje kontekst w — charakterystycznym dla narracji o wampirach — schemacie relacji swój-obcy, w których przejmując ona rolę groźnego Innego.

Ten kontrast potęguje zamieszkiwana przez kobietę przestrzeń — Sara mieszka w willi Tofana, znajdującej się na głębokich przedmieściach, daleko od centrum miasta, w którym mieszkają Kazio i Władek. Obco brzmiąca nazwa willi stanowi nawiązanie do postaci Giulli Tofany — żyjącej w XVII wieku włoskiej trucicielki i mężobójczyni (Dash 2015), co już charakteryzuje w pewien sposób postać Sary (odpowiada ona za śmierć kilku mężczyzn), a także dodaje do jej rodowodu kolejny krąg kulturowy. Wnętrze willi, pomimo stylowego i eleganckiego urządzenia, przywołują skojarzenia z grobowcem — salon odcięty jest od światła dziennego, zaś sam Kazio, kochanek wampirzycy, trzymany jest w sypialni na piętrze niczym w trumnie.

Z kolei w przypadku Mafry, wyraźnie zaznaczona jest jej egzotyczność i sugestia orientального pochodzenia, objawiająca się bliskowschodnim wystrojem jej domu, położonego we wsi, znajdującej się na terenie Polski:

Ściany pokrywały ciężkie, perskie makaty obwieszane bronią saraceńską, strojne w fantastyczne bułaty, damascenki, pawęże. Pośrodku izby ustawione pod kątem ostrym stały dwie otomany zasłane kilimami. W węglach, pomiędzy ścianami dymili na srebrnych trójnogach brązowe kadzielnice, ulatniał się zapach ambr i bursztynu. [...] Miałem wrażenie, że w sposób cudowny przeniesiono mnie nagle w jedno z tych egzotycznych wnętrz, na których tle gorąca fantazja Wschodu rozsnęła opowieści z tysiąca i jednej nocy (Grabiński, 2024, s. 104).

O ile wystrój domu oraz jego mieszkanka mogły przyciągać uwagę bohatera-mężczyzny fantastyczną aurą i egzotycznością, o tyle okolica, osada nazywana Czarną Wólką, działała wręcz odpychająco — Grabiński opisuje ją jako pełną czarnych, wzbudzających odrazę budynków, rozlokowanych nad brzegiem martwego jeziora, wydzielającego nieprzyjemny zapach (Grabiński, 2024, s. 101-104). Znamienny jest również fakt, że gdy bohater chce później odnaleźć miejscowość (która okazuje się być osadą trędowatych) na mapach, dowiaduje się, że nie istnieje ona w żadnych dokumentach administracyjnych, a lokalni urzędnicy potwierdzają jej nieistnienie.

Podobnie nadnaturalny, wymykający się racjonalistycznemu poznaniu charakter ma miejsce

zamieszkania Kamy, choć zachowuje ono pozory realności. Z liściku, który przekazuje Jerzemu wynika, że mieszka w pałacyku na przedmieściach, posiadającym konkretny adres. Na tym jednak kończy się realność habitatu bohaterki, gdyż okazuje się to ten sam budynek, w którym mieszka Andrzej, przyjaciel Jerzego, niewiedzący do tej pory o istnieniu Kamy. Willa wygląda jednak inaczej niż zapamiętał to mężczyzna, w pewnym momencie kobieta wyraźnie mówi, że jest to miejsce zaczarowane (Grabiński, 2024, s. 245).

Również sama bohaterka należy najprawdopodobniej do świata bardziej fantastycznego niż realnego. O jej pochodzeniu nie wiadomo nic, choć wymienia ona przypadki pochodzących z Polski czarownic, nazywając je wyraźnie swoimi poprzedniczkami (Grabiński, 2024, s. 257). W powieści pojawia się również sugestia, co do jej demonicznego charakteru i przybrania jedynie ludzkiej postaci, co kierowałoby w stronę wniosków, że jej kobiecość jest w rzeczywistości nierealnym konstruktem, będącym całkowicie kreacją złych sił, a nie czymś realnie ludzkim.

Nieokreśloność i niejednoznaczność cechuje również Daisy z *Wampira*. Choć jej imię wskazuje miejscowe, angielskie pochodzenie (akcja powieści rozgrywa się w Londynie), to jest ona wyraźnie pozbawiona korzeni — większość bohaterów ma ze sobą związki rodzinne bądź towarzyskie; Daisy pojawia się jedynie w towarzystwie spirytystów i indyjskiego mędrca, jest wyraźnie obca i pozbawiona zakorzenienia. Nie posiada również stałego miejsca zamieszkania, zajmując jedynie apartament hotelowy. Obszarem jej działania staje się jednak cały Londyn, przedstawiony w powieści jako spowity mgłą i aurą tajemniczości oraz niepewności, po którym stale się przemieszcza, pojawiając się w różnych miejscach.

Sposób działania

Dla wszystkich wampirycznych bohaterek znamieny jest też sposób działania, oparty o kuszenie i seksualne pożądanie — na swoje ofiary wybierają mężczyzn, protagonistów poszczególnych opowieści, choć często dręczą też związane z nimi inne osoby. Nie działają jednak jak typowe wampirzyce, po których można by oczekiwać — w zgodzie z zakorzenionym w kulturze wizerunkiem — wysysania krwi. Modernistyczne i międzywojenne *femme fatale* działają w sposób bardziej wysublimowany i widoczny dopiero po pewnym czasie.

Sara Braga właśnie tak wyniszcza swojego kochanka, Kazimierza — mężczyzna przestaje wychodzić z domu, staje się apatyczny, ulega fizycznej i umysłowej degradacji, aż w końcu Sara

wysysa z niego życiowe siły. Kres bohatera wykracza poza zwyczajne rozumienie śmierci; jego ciało zmienia się w galaretowatą, fluidyczną substancję, bliższą cieczy niż strukturom ludzkich tkanek, posiadającą jedynie kontur ludzkiej sylwetki. Ciało mężczyzny ostatecznie ulega entropii, rozwiewa się on bez śladu. W przeciwieństwie do typowych wampirzy, Sara żywi się ona nie krwią, lecz witalnością i energią psychiczną swojej ofiary (Mazurkiewicz, 2010, s. 50). Grabiński przekracza zatem gotycki wzorzec wampira, kierując się ku „postgotycyzmowi” (Mazurkiewicz, 2010, s. 65; 67) i niejako modernizując znany schemat, który poszerza o elementy bardziej nowoczesne.

Najbliższa typowej wampirzyce wydaje się być Mafra z *Czarnej Wólki*, która podczas zbliżenia gryzie protagonistę w policzek, mówiąc przy tym, że naznaczyła go swym pocałunkiem, jako „jednego z nas” (w domyśle — mieszkańców Czarnej Wólki) (Grabiński, 2024, s. 106). Gdy bohater powraca do swojego domu, po pewnym czasie okazuje się, że poza raną, którą zostawiło ugryzienie kochanki, zachorował on na trąd, co jednoznacznie oznaczało dla niego śmierć, choć niebezpośrednią i odroczoną w czasie. Mafra jawi się zatem jako nie tyle wampirzyca, co demoniczna nosicielka śmiertelnej choroby, która osiąga swój cel po dłuższym czasie.

Jeszcze bardziej wysublimowane jest działanie Daisy i Kamy — obie kobiety, znawczynie wiedzy tajemnej, wykorzystują zdolności telepatyczne i parapsychiczne do dręczenia swoich ofiar. Znamienne jest jednak to, że nie atakują one swych kochanków bezpośrednio, lecz uderzają w bliskie im osoby, które mogłyby odciągać ich od związania się z nimi i całkowitego oddania. W ten sposób Daisy nawiedza i dręczy w snach córkę Zenona, która stanowi dla niego najsilniejszą motywację do porzucenia spirytystycznych poszukiwań i znajomości z Daisy. Z kolei Kama w magiczny sposób uderza w Halszkę — narzeczoną Jerzego, której ten nie chce zostawić. Czarownica wprost mówi, że nienawidzi kobiety, po czym przy pomocy włosów i paznokci Halszki tworzy przypominającą ją lalkę, poprzez którą może zadawać rzeczywisty fizyczny ból kobiecie, którą doprowadza w ten sposób na skraj śmierci. Daisy i Kama nie sprowadzają więc śmierci na swoich kochanków, lecz stosują szantaż, wsparty nadnaturalnymi zdolnościami — dręcząc bliskie im osoby, chcą zmusić ich do uległości.

Trójkąt miłosny i konflikt płci

Zarysowany wyżej sposób działania prowadzi do częstego w analizowanych utworach schematu fabularnego, opierającego się o wewnętrzny konflikt głównego bohatera, uwikłanego w trójkąt miłosny (*Wampir* i *Salamandra*). Mężczyzna zostaje zmuszony do wyboru pomiędzy dwiema

kobietami — dotychczasową ukochaną, często narzeczoną, uosabiającą uporządkowany, pozytywny, czasem niemal dewocyjny świat oraz zmysłową kochanką, która ciągnie go w kierunku mroku i chaosu, co wiąże się z oddawaniem się zakazanym, satanistycznym kultom. Wybór jednej lub drugiej kobiety staje się w istocie wyborem pomiędzy dobrem a złem. Postaci kobiet tracą tym samym w pewien sposób swą podmiotowość, stając się uosobionym symbolem decyzji, którą i tak musi podjąć mężczyzna.

Taki schemat widać chociażby w *Wampirze* Reymonta, gdzie główny bohater, Zenon, znudzony rzeczywistością dekadent (a przy tym człowiek poszukujący duchowej ścieżki i podatny na różne wpływy), ulega wpływom wampirycznej Daisy, która nakłania go do porzucenia ukochanej Betsy, dręczy w snach jego córkę, a samego Zenona sprowadza na satanistyczny obrzęd ku czci Bafometa. Co ciekawe, siły dobra, próbujące odciągnąć Zenona od Daisy wyrażają się w więcej niż jednej postaci — poza obecną narzeczoną, Angielką, w jego życiu pojawia się także dawna miłość, Ada, i ich wspólna córka, Wandzia. Co ważne, Zenon jest zbyt słaby, żeby sprzeciwić się woli „demonów i Madonny” (Reymont, 1975, s. 156), posłusznie spełnia jej polecenia, nie reaguje także na telepatyczne dręczenie córki.

Mężczyzna trwa w wewnętrznym konflikcie, motywowanym przez otaczające go figury kobiet — narzeczoną, symbolizującą poukładane, zgodne ze społecznymi normami życie, dawną miłość, która z jednej strony stanowi emanację przeszłości, z drugiej, chce skierować go w stronę dojrzałości i odpowiedzialności oraz właśnie Daisy. Relacje Zenona z kobietami Mateusz Kucab nazwał wprost „sytuacjami wampirycznymi”, a jako ich funkcję wskazał ujawnianie się skrywanych przeżyć i emocji bohaterów (Kucab, 2018, s. 63). Relacje te (a także innych bohaterów między sobą) opierają się na dominacji i wykorzystaniu, są więc bliskie wizji psychoanalitycznej, chociaż można dostrzec w nich także echo biologicznego determinizmu i teorii Darwina, co jednak wykracza nieco poza sam problem wampiryzmu.

Podobnie odbywa się to w *Salamandrze* Grabińskiego, gdzie protagonista Jerzy funkcjonuje pomiędzy miłością do narzeczonej, Halszki, a zmysłowym pożądaniem wobec tajemniczej Kamy. Mężczyzna do pewnego momentu wydaje się być bierny i nie próbuje zajmować stanowiska — pomimo tego, że Halszka mówi mu o strachu, jaki wywołało w niej przypadkowe spotkanie z Kamą, Jerzy i tak idzie odwiedzić kobietę. Ignoruje też fakt, że Kama mówi mu wprost o nienawiści do Halszki. Pod jej wpływem bierze udział w czarnej mszy (motyw podobny do prozy Reymonta), po której

zaczyna nabierać dystansu do kochanki i dostrzega, że jest ona jednoznacznie powiązana ze złem, a do tego znęca się nad Halszką, którą doprowadza na skraj śmierci. Wszystko to wzbudza w nim odrazę względem Kamy i pozwala mu wyzwolić się od uczucia, które wcześniej nie pozwalało mu działać w zgodzie z rozumem i jasno stanąć po stronie dobra.

Konflikt ten jest (jak zresztą cała powieść) bardzo schematyczny, podporządkowany z góry określonymu wzorcowi i oczekiwaniom względem postaci, co jest zresztą charakterystyczne dla dawniejszej literatury grozy. W przeciwieństwie do Reymonta, który ujmował całą rzecz w sposób bardziej niejednoznaczny (a przy tym literacko dojrzalszy), Grabiński nie pozostawia wątpliwości odnośnie ostatecznego wyboru swojego bohatera.

Znacznie ciekawsze ujęcie (choć również naznaczone pewnym schematyzmem) można odnaleźć w utworze *W domu Sary*, gdzie zamiast trójkąta miłosnego można dostrzec konflikt płci, posiadający podstawy do psychoanalitycznej interpretacji. Relacje wampirycznej Sary z kolejnymi kochankami naznaczone są walką o dominację i — z racji na jej demoniczność — stanowią zaburzenie konserwatywnego ładu społecznego, w obronie którego występuje Władysław. W rozumieniu Grabińskiego mężczyzna uosabia świat racjonalny, uporządkowany i hierarchiczny, podczas gdy kobieta, która usiłuje odwrócić społeczne role związana jest ze zmysłowością, seksualnością (w przypadku Sary Bragi wręcz nieustającym pożądaniem), a ponadto złem i chaosem. Kamil Barski zauważa, że zwycięstwo świata mężczyzn jest możliwe, jeżeli superego zdominuje i powstrzyma popęd, zaś sam konflikt można interpretować symbolicznie jako walkę dobra ze złem (Barski, 2019, s. 206).

To właśnie aktywność seksualna była sposobem poprzez który kobieta wysysała siły vitalne z kochanków, podtrzymując jednocześnie swój młody wygląd. Jej siłę uległ Kazimierz, jednakże jego przyjaciel, Władysław oparł się jej, odkrywając przy okazji, że jedynym ratunkiem przed jej destrukcyjnym wpływem jest właśnie wstrzemięźliwość seksualna:

Dowodów bezpośrednich na zabójczy wpływ, jaki mogło wywierać płciowe obcowanie z Sarą, wprowadzić nie miałem, lecz instynkt ostrzegał mnie przed zbytnią zażyłością. Grałem tedy rolę przyjaciela, idealnego opiekuna i doradcy, unikając starannie spółki cielesnej. [...] Po roku naszego wspólnego pożycia Sara zaczęła widocznie się starzeć. Pewnego dnia zauważyłem w jej kruczonych włosach zdradzieckie srebrne linie, a w kątach ust krzyżową sieć zmarszczek. Wyniosła postać traciła powoli dawną elastyczność, pierś przestała prężyć

się gibką falą, Sara wiodła jak kwiat zwarzony
jesiennym szronem (Grabiński, 2018, s. 453; 455).

Niektórzy badacze dopatrują się w tym symbolu lęku przed kobietą i kobiecością (Mazurkiewicz, 2010, s. 51). Barski jest skłonny, w duchu psychoanalizy, szukać źródeł postaci wampirzycy w prywatnych, nieudanych relacjach Grabińskiego z kobietami, zwłaszcza z żoną, Kazimierą Gąsiorowską (Barski, 2019, s. 208). Ta interpretacja wydaje się jednak zbyt daleko idąca ze względu na to, że jest to — z obecnej perspektywy — niemożliwe do rozstrzygnięcia na ile prywatna relacja rzutowała na fabułę opowiadania, wpisując się w ukształtowany w XIX wieku schemat opowieści grozy i korzystając z utrwalonego w kulturze wzorca wampirycznej *femme fatale*. Bardziej przekonujące jest wyjaśnienie, że Grabiński wyrażał (jak zresztą w wielu innych utworach) typowy dla swoich czasów światopogląd, naznaczony ponadto pewnymi konwencjami i literacką tradycją.

Konsekwencje konfliktu

Zaistnienie konfliktu, będącego centralną osią fabuły prowadzi nieuchronnie do jego rozstrzygnięcia, stanowiącego najczęściej punkt kulminacyjny opowieści. Co istotne, ostateczny wybór bohatera nie zawsze jest oczywisty i zależy on w dużej mierze od jego wewnętrznej siły i determinacji. To z kolei prowadzi do dwóch możliwych rozwiązań fabularnych — negatywnego, w którym męski bohater ulega *femme fatale* oraz pozytywnego, w którym odnosi on nad nią zwycięstwo i ostatecznie się ratuje. Jego triumf bywa czasem jedynie pozorny, a przy tym niemal zawsze okupiony jest swoistą ofiarą z czyjegoś życia.

Dwóch spośród trzech analizowanych bohaterów Grabińskiego wychodzi zwycięsko ze starcia z wampiryczną kobiecością, przy czym za każdym razem ceną ich zwycięstwa jest śmierć innego mężczyzny, przyjaciela protagonisty. Najbardziej dystynktywny i charakterystyczny dla pisarstwa Grabińskiego jest przykład Władysława z *W domu Sary*. Sara Braga, odcięta od możliwości pozyskiwania świeżej życiowej energii wskutek konsekwentnej i wytrwałej wstrzemięźliwości mężczyzny, zaczyna się starzeć i tracić swą urodę, której nie jest w stanie już dłużej sztucznie podtrzymywać. Ostateczne przypiecztowanie losu kobiety odbywa się w momencie, gdy Władysław odkrywa jej powiązania z biblijną Sarą ze starotestamentowej, deuterokanonicznej Księgi Tobiasza. Fragmenty Biblii, czytane przez mężczyznę, wywołują panikę Sary, która próbuje uciec przed mężczyzną, ostatecznie jednak ginie:

Krzyk ustał nagle i zapanowała głucha, duszna cisza. [...] Na stopniach ostatnich leżała na wznak

z rozkrzyżowanymi ramionami Sara. Z twarzy jej wykrzywionej okropnym uczuciem grozy patrzyły na mnie zeszlone w bezruchu śmierci oczy: zginęła momentalnie pod wpływem jakiegoś nieludzkiego przerażenia (Grabiński, 2018, s. 460).

Śmierć Sary, wywołująca skojarzenia z symbolicznym, boskim wyrokiem i będąca koniecznym przypiecztowaniem działań jej niedosłej ofiary, oznacza triumf Władka i zemstę za śmierć przyjaciela, a jednocześnie uchronienie kolejnych mężczyzn przed zgubnym wpływem Sary. Władysław jest w utworze reprezentantem świata racjonalnego, opartego z jednej strony na nauce, z drugiej na wierze i religijności — Barski porównuje go do Stokerowskiej postaci doktora Abrahama van Helsinga (Barski, 2019, s. 205). Jest to jak najbardziej słuszna analogia; bohater *Drakuli* opiera walkę z nadprzyrodzonym przeciwnikiem na racjonalnej podstawie naukowej. Jego odpowiednik u Grabińskiego, Władek również jest z wykształcenia lekarzem (informacje na temat Sary uzyskuje z dokumentacji medycznej, a jej podobieństwo do kochanków tłumaczy za pomocą psychologii).

Ostateczne pokonanie wampira następuje jednak dzięki Biblii — istotę ze świata duchowego można zwalczyć jedynie za pomocą przedmiotów należących do sfery *sacrum*. Szczególnie interesująca jest tajemnicza śmierć antagonistki na końcu utworu — jej unicestwienie zdaje się być wyrazem numinotycznego przerażenia, strachu jaki istota zła musi okazać przed potężniejszym od niej bytem duchowym. Działanie człowieka byłoby w takim wypadku zwieńczone nieomal boską interwencją, przypiecztowującą przywrócenie ładu.

Co jednak charakterystyczne dla literatury grozy, przywrócony porządek nie oznacza całkowitego przywrócenia *status quo* z początku utworu. Obecność monstrum musi odcisnąć swoje piętno na rzeczywistości świata przedstawionego i pozostawić go z pewną rysą. W tym przypadku jest nią śmierć Kazimierza — człowieka zbyt słabego, by obronić się przed dominacją Sary, a jednocześnie będącego niewinną ofiarą wampirzycy.

Podobnie jest w *Salamandrze*, tam jednak Kama zostaje pokonana w wyniku wspólnego odprawienia przez dwóch przyjaciół, Jerzego i Andrzeja, okultystycznego rytuału. Choć ostatecznie Kama zostaje pokonana i unicestwiona, to jednak cena, którą płaci Jerzy jest wysoka — nie tylko traci przyjaciela, który ginie podczas starcia, ale opuszcza go także narzeczona Halszka, którą przez swoje błędne decyzje i romans z Kamą naraził na śmiertelne niebezpieczeństwo.

Interesującym jest przy tym sam fakt użycia metod okultyzmu, powszechnie kojarzonego raczej z siłami zła, który dla Grabińskiego jest

raczej ambiwalentny. W *Salamandrze* czynnikiem determinującym moralną ocenę użycia tegoż jest intencja — obaj mężczyźni zamierzają jedynie przywrócić zaburzony ład oraz pozbyć się zła, które — jako nadprzyrodzone — może zostać zwalczone wyłącznie nadprzyrodzonymi metodami. Widać tu analogię do kresu Sary Bragi, choć w jej przypadku użyte zostały metody zdecydowanie bardziej chrześcijańskie. Czynnikiem kluczowym jest jednak ich nadnaturalny i duchowy charakter, a nie zgodność z religijną wykładnią.

Nieco inaczej jest w *Czarnej Wólce*, gdzie triumf protagonisty jest triumfem wyłącznie pozornym — mężczyzna, który orientuje się co do morderczych zamiarów swojej kochanki, zabija ją, wbijając jej sztylet w pierś. Ostateczne zwycięstwo należy jednak do Mafry, która zaraża bohatera śmiertelnym trądem, zyskując ostateczną władzę nad jego życiem. W przeciwieństwie do analizowanych wyżej utworów, gdzie możliwe było pokonanie zła, w *Czarnej Wólce* śmiertelna choroba stanowi groźbę ostateczną, od której nie ma ratunku, a zwycięstwo okazuje się tylko chwilowe.

O krok dalej idzie Reymont (choć wydał on *Wampira* w czasie, kiedy Grabiński był jeszcze debiutantem, dalekim od swoich największych dzieł), który decyduje się na odmienne rozstrzygnięcie konfliktu. Zakończenie powieści jest otwarte i niejednoznaczne, choć najbardziej prawdopodobne jest, że Zenon ostatecznie porzuca perspektywę rodzinnego szczęścia na rzecz zanurzenia się wraz z Daisy w świecie mrocznych kultów. Mężczyźnie brak jest wewnętrznej siły i determinacji, którą mają bohaterowie Grabińskiego, będący uosobieniem ładu i porządku w hierarchicznym świecie (nawet mimo błędzenia). Dekadencki marazm, towarzyszący Zenonowi od samego początku powieści czyni go niezdolnym do aktywnego przeciwstawienia się zagrożeniu. Mówiąc językiem Freuda, u bohatera wygrywa sfera *id*, związana z ukrytymi popędami i instynktami, zaś jego własna wola oraz świadomość są zbyt słabe, żeby go powstrzymać.

Na tym tle można dostrzec interesującą dychotomię między jednym i drugim twórcą — o ile u Grabińskiego zawsze znajduje się jednostka silna, o ugruntowanej postawie, osadzonej w konkretnym systemie wartości, zdolna przynajmniej podjąć walkę ze złem w postaci demonicznej kobiety (choć są też jednostki słabsze, jak Kazimierz i niewymienieni z imienia wcześniejsi kochankowie Sary Bragi), o tyle w świecie powieści Reymonta, przepełnionym poczuciem cywilizacyjnego kryzysu, nie ma miejsca na postać odpowiednio silną. Pod względem literackim dzieło polskiego noblisty wydaje się jednak dojrzałe i bardziej dopracowane (mimo trudnego języka), gdyż

pod kątem rozwiązań fabularnych odbiega nieco bardziej od schematów, które powielał w swej prozie Grabiński³. Obaj autorzy nie uciekają jednak od schematyzmu w konstrukcji kobiecych antagonistek, które kreślą zgodnie z modernistyczną konwencją jako nadludźko piękne i niebezpieczne zarazem.

Podsumowanie

Przyglądając się kreacjom poszczególnych bohaterek — Daisy, Sary, Kamy i Mafry — można dostrzec między nimi liczne podobieństwa, wynikające z faktu, że stanowią one wspólnie realizację wzorca modernistycznej *femme fatale*, wzbogaconej o cechy nadprzyrodzone (co jest warunkiem niejako koniecznym dla fantastyki grozy). Oczywiście taki obraz kobiecości jest silnie związany ze światopoglądem epoki i ówczesnymi poglądami na relacje damsko-męskie, a także społeczną hierarchię, przewidującą możliwość dominacji wyłącznie dla mężczyzn. Każda próba zaburzenia tego ładu — która ze współczesnej, feministycznej perspektywy może być odczytywana jako próba emancypacji — musi zostać napiętnowana i przewyciężona przez figurę mężczyzny przywracającego poprzedni porządek.

Groźna inność, która stanowi w analizowanych utworach jedną z dystynktywnych cech wampirycznych antagonistek, jest potęgowana przez ich proveniencję — niemal zawsze są one obce; ich pochodzenie jest niejasne i często niedookreślone, niepowiązane jednoznacznie z żadnym obszarem, co wpływa na ich zdolność do zaburzenia miejscowego ładu. Jest to również charakterystyczne dla literackiej kreacji wampirów, choć, jak zostało powiedziane na początku, tylko część z wymienionych postaci można uznać za wampirzyce *sensu stricto*.

Zetknięcie bohaterów z wampirycznymi kobietami naznaczone jest przede wszystkim konfliktem o dominację, a antagonistka, która usiłuje odwrócić role społeczne, staje się synonimem zła i chaosu, groźnym drapieżnikiem, którego należy się pozbyć. W przytoczonych tekstach władza wampirycznej kobiety opiera się jednak na wątej podstawie, jaką jest uległa pozycja kochanka, ta przegrywa zaś, gdy (lub raczej — jeśli) w jej zasięgu pojawia się jednostka silna moralnie i stała, która przywraca zaburzony ład i porządek symboliczny.

³ Na obronę polskiego pisarza i jego twórczości należy przytoczyć opinię Adama Mazurkiewicza, który podkreśla, że Grabiński „sprawił, iż obiegowe motywy fantastyki grozy, które już u progu XX wieku były na tyle spetryfikowane, że pojawiły się w powieści jarmarcznej, nabrały nowych znaczeń” (Mazurkiewicz, 2010, s. 63).

Pomimo diametralnej zmiany w postrzeganiu kobiecości, jaka dokonana się na przestrzeni XX i XXI wieku w kulturze zachodniej, postaci modernistycznych *femme fatale* z początku poprzedniego stulecia wciąż przyciągają uwagę i

fascynują, kierując uwagę na swoją zmysłowość i siłę, która wydaje się jednak znacznie bardziej okiełznana — być może przede wszystkim dlatego, że przestała być postrzegana jako zagrożenie, a zaczęła być szerzej akceptowana.

REFERENCES

1. Barski, K. (2019). Czego nie mówi Sara Braga? Próba psychoanalitycznej interpretacji noweli Stefana Grabińskiego pt. „W domu Sary”. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, nr 17, pp. 199–210 [in Polish].
2. Dash, M. (2015). *Aqua Tofana: slow-poisoning and husband-killing in 17th century Italy* [in English]. <https://mikedashhistory.com/2015/04/06/aqua-tofana-slow-poisoning-and-husband-killing-in-17th-century-italy>
3. Grabiński, S. (2018). W domu Sary. In: S. Grabiński, *Muzeum dusz czyśćcowych. Opowieści niesamowite*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
4. Grabiński, S. (2024). Czarna Wółka. In: S. Grabiński, *Szalona zagroda. Opowiadania i powieści*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
5. Grabiński, S. (2024). Salamandra. In: S. Grabiński, *Szalona zagroda. Opowiadania i powieści*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
6. Kucab, M. (2018). W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta. *Dydaktyka Polonistyczna*, nr 4 (13), pp. 60–73 [in Polish].
7. Mazurkiewicz, A. (2010). Nowelistyka Stefana Grabińskiego wobec tradycji literatury grozy. *Litteraria Copernicana*, nr 1 (11), pp. 43–67 [in Polish].
8. Reymont, W. S. (1975). *Wampir*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

Rafał Paliński,

Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Polska)
<https://orcid.org/0009-0001-9073-3384>
e-mail: rafal.palinski@phdstud.ug.edu.pl

VAMPIRIC FEMININITY IN POLISH MODERNIST AND INTERWAR LITERATURE

The article examines the motif of female vampirism in Polish modernist and interwar literature, with particular emphasis on the works of Stefan Grabiński and Władysław Reymont. The heroines endowed with vampiric traits are not depicted as traditional bloodthirsty monsters but rather as figures of the *femme fatale*, enriched with supernatural qualities and abilities, who, through their sexuality and otherness, come to represent a profound threat to men. They are distinguished by their beauty, demonic aura, and association with spaces marked by death, exoticism, or the fantastic.

These vampiric women do not kill directly; instead, they drain vital forces, induce illness, inflict psychological torment, or seduce men, thereby compelling them to transgress moral order. A recurring narrative pattern involves the male protagonist becoming entangled with the *femme fatale*, which forces him to choose between order and morality (embodied by a fiancée) and chaos and sensuality. Regardless of whether the man triumphs or succumbs to evil, the consequences are often tragic, with victory frequently achieved at the cost of his own death or the loss of a loved one.

In Grabiński's works, Sara Braga drains her lovers' life force during sexual encounters, Mafra transmits leprosy, while Kama Bronicz employs magic and occult practices. In Reymont's *Wampir*, Daisy, the antagonist, seduces the protagonist Zenon and draws him into spiritualist and satanic practices.

The author argues that all these figures exemplify the modernist model of the *femme fatale*, embodying the era's pervasive anxiety toward femininity, sexuality, and emancipation. Literature of this period underscores the patriarchal conviction that female independence or dominance must inevitably be punished or neutralized.

Keywords: female vampirism, femininity, modernist literature, Stefan Grabiński, Władysław Reymont.

Стаття надійшла до редакції 16.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025