

CZY „GROZA TAJEMNICY PRZEMAWIAŁA [TYLKO] MILCZENIEM”? ZARYS MAPY AUDYTYWNEJ *WAMPIRA* WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA

MAREK KURKIEWICZ*

„Młoda Polska wciągnęła ideę związku milczenia z grozą na listę swych wielkich fascynacji”¹ – pisze jeden ze współczesnych badaczy literatury przełomu XIX i XX wieku. Trudno oczekiwać, by inaczej było w powieści, która samym tytułem kieruje uwagę czytelnika ku literaturze w założeniu wzbudzającej strach. I *Wampir* Reymonta rzeczywiście, poprzez różnego rodzaju zabiegi, może budzić dreszczycy emocji, budować atmosferę lęku, mimo iż potencjalnie kryje w sobie coś więcej². Jedną z płaszczyzn intensyfikujących generowany ładunek emocjonalny jest warstwa akustyczna dzieła, której częścią jest również przywoływane milczenie. Pytanie tylko, na ile w tej powieści o londyńskich ezoterykach grozę budzi tylko ono, a na ile „wspomagane” jest przez całą paletę rozmaitych dźwięków? Czy groza przemawia wyłącznie „milczeniem”³, czy też ewokowana jest za pośrednictwem innych działań akustycznych? Spróbujmy przyjrzeć się tej kwestii bliżej.

Wnikliwa lektura pozwala postawić tezę, iż kluczowy dla powieści stan akustyczny stanowi cisza. Jest podłożem wszelkiego rodzaju aktywności fonicz-

* Marek Kurkiewicz – dr hab., prof. nadzw., Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ M. Antoniuk, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2006, s. 20.

² Badacze zajmujący się *Wampirem*, analizują go z różnych perspektyw [zob.] D. Trześniowski, „*Wampir*” Reymonta: *upiorne sny zmęczonej Europy* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002; A. Mazurkiewicz, „*Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką*”. *Uwagi na marginesie lektury „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13; A. Adamczyk, „*Wampir*” Reymonta: *zmierzch cywilizacji Zachodu*, „Acta Humana” 2010, nr 1; A. Se11, *Lęki i fascynacje epoki „fin de siècle’u” w „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta* [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk i J. Płoszaj, Wrocław 2016.

³ W. S. Reymont, *Wampir*, Warszawa 1986, s. 229–230 (kolejne cytaty z powieści Reymonta pochodzą z tego właśnie wydania i oznaczane będą poprzez podanie numeru strony w nawiasie zwykłym).

nej, uwypuklając jedne, a rozmywając inne działania⁴. Kryje ona w sobie różne znaczenia, konotuje sprzeczne niekiedy emocje bohaterów. Reymont operuje skrajnościami, bowiem z jednej strony w *Wampirze* mamy do czynienia z ciszą radosną (252), pełną kojącego spokoju (73), „drogą i upragnioną” towarzyszącą zakochanym (37), z drugiej zaś, o wiele częściej, z „niepokojącą” (98) „usypiającą i martwą” (76), z ciszą utożsamianą z bezpowrotnie mijającym czasem „mrących z wolna godzin” (176)⁵. Towarzysząc samotności kreowanych postaci, wiąże się ona wyraźnie ze smutkiem (237), ze stanami zniechęcenia i beznadziei:

Upadł śmiertelnie znudzony i jakby zabity niezgłębioną, straszną ciszą; przywaliła go kamienna noc i cisza pustki absolutnej; nieopowiedziana groza martwego milczenia. Siedział odrętwiały [...] w wiekiustych przepaściach ciszy. (157)

Reymont jednak i tę (wydawałoby się jednoznacznie „cichą”) ciszę, potrafi jeszcze spotęgować poprzez zabieg jej stopniowania. Samo określenie „cicho” mu nie wystarcza, kilka zdań później jest ona bowiem jeszcze głębsza, a ludzie drętwieją „w takiej cichości, że ruch jakiegoś zegarka przewierał serca bezustannym, bolesnym dygotaniem i bił w skroniach ciężkimi młotami” (6). Prawdopodobieństwo tej sceny zdaje się potwierdzać fakt, że ma ona miejsce podczas seansu spirytystycznego, który sam w sobie konstruowany jest w oparciu o budowanie odpowiedniej atmosfery, wyostrzenie reakcji zmysłowych maksymalnie skupionych uczestników, co w połączeniu z oczekiwaniami tych ostatnich, pozwala na wzmocnienie wrażenia fonicznej pustki. W nieco mniejszym natężeniu możemy to zaobserwować także w innych fragmentach, chociażby tych obrazujących rozmowy, kiedy bohaterowie mówią do siebie coraz mniej i ciszej, aż do zupełnego milczenia: „...szepnął ciszej. [...] dodał ciszej [...]. Milczeli już oboje” (72).

Mimo pewnych podobieństw i zależności, cisza w powieści nie jest oczywiście w pełni tożsama z milczeniem⁶, bowiem brak słów nie eliminuje innych

⁴ Tę grę ciszy i dźwięków wyraźnie widać w scenie w jadalni – spożywanemu w milczeniu posiłkowi towarzyszą dobiegające z oranżerii odgłosy prowokowane przez panterę (skowyt, brzęk łańcuchów, jęklivy i przytłumiony ryk, ziewnięcie, skomlenie) i słowne reakcje Mahatmy. Są one tym wyraźniejsze, że niemal niczym nierozpraszane przez wystraszonych biesiadników (49–50). Warto też dodać, że i bez ingerencji Bagh, cisza często towarzyszy posiłkom spożywanym przez bohaterów *Wampira* (47; 66; 73).

⁵ O pozytywnych i negatywnych aspektach ciszy pisze T. Olearczyk, *Pedagogia ciszy*, Kraków 2010, s. 27 i n.

⁶ „Milczenie i cisza mają ze sobą tyle wspólnego, że posługują się tym samym zerowym nośnikiem akustycznym.” [cyt. z:] J. Faryno, *Skąd wiesz, kiedy milczysz?* [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 41. Zob. też D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015 (tam rozdział: *Cisza, milczenie, przemilczenie oraz pauza – podstawowe rozróżnienia*, s. 73–80). Natomiast o milczeniu jako swoistej odmianie ciszy pisze Jan F. Jacko, *Cisza jako pojęcie analogiczne. Próba analizy ontologiczno-semiologicznej* [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka*.

dźwięków – wszak można nic nie mówić, ale mimo to komunikować się⁷, zaznaczać akustycznie swą obecność⁸ lub słyszeć odgłosy otaczającego świata⁹. Czasem będą to dźwięki płynnie wpisujące się w ciszę, niespecjalnie rozbijające jej monotonię, jak westchnienia zakochanych, czy ich tłumione oddechy:

[...] mówili spojrzeniami, dotknięciem rąk, westchnieniem pełniejszym namiętnych brzmień niżli wyznania [...]. Czasem dźwięk jakiś, który nie był wyrazem, nie był mową nawet, błąkał się między nimi przyczajonym a tak zrozumiałym drganiem, że przyciskali się jeszcze silniej ramionami [...], oddychali ciężko. (38)

Brak wyraźnej artykulacji w tego typu scenach tłumaczony jest niemożnością werbalizacji kłębiących się uczuć, prostego ich nazwania¹⁰. To prowadziło Reymonta do rozwiązań, w których „cicha, tęskna żałośliwość owładnęła oboje” (40), ona „milczała wzdychając niekiedy, a on nie wiedział, co mówić” (42). Równocześnie jednak dodajmy, że nie zawsze musi to być stan miłosnej komunii dusz, bowiem takie milczenie może również niecierpliwic (42).

Reasumując, Reymont opisując ciszę korzysta także z dźwięków, bowiem dzięki nim udaje mu się lepiej oddać panującą atmosferę. Do tego typu odgłosów należą m.in. stłumione westchnienia, strachliwe bicie serca, przytłumiony dźwięk fisharmonii, a nawet trzeszczące podłogi¹¹. Wszystkie one sprawiają, że zmysł słuchu wyostriża się tym bardziej, zaś człowiek w dwójnasób odczuwa akustyczną monotonię na poziomie zerowym.

Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań, t. 2, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 15–16.

⁷ „Milczenie jako komunikowanie się, zwłaszcza komunikowanie się głosowe, jest zawsze komunikacyjne. [...] Jako jednostka komunikacyjna (zrobiona z ciszy [milczenia]) milczenie jest zawsze adresowane: milczy się do kogoś i milczy się o czymś do kogoś. Milczenie naturalne adresanta nie ma ani adresata ani przedmiotu” [w:] J. Faryno, dz. cyt., s. 39. Zob. też: „...zachowanie komunikacyjne składa się w równym stopniu z dwu części – z dźwięku i milczenia [...], adekwatny opis i interpretacja procesów komunikacji wymaga, żeby zrozumieć strukturę, znaczenie oraz funkcje milczenia w równym stopniu co dźwięku” [w:] M. Saville-Troike, *The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication*, cyt. za: J. Rokoszowa, *Milczenie jako fakt językowy*, „Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique” 1994, nr 1, s. 27.

⁸ Natomiast cisza „jest poza percepcyjną zdolnością naszych zmysłów, nie bierze ona udziału w akcie komunikacji” [cyt. z:] A. Wegner, *W ciszy nocnej czai się strach – Władysław Broniewski, cisza i lęki nieustraszonego* [w:] *Cisza i milczenie. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, K. Marchel, Wrocław 2010, s. 213.

⁹ W *Wampirze* obserwujemy to chociażby na zebraniu Towarzystwa Teozoficznego: „Zenon został przy drzwiach, gdyż wszyscy trwali w znieruchomiałym milczeniu, zapatrzeni i zasłuchani. Dopiero gdy ścichła muzyka i żywiej rozbłyły światła z kryształowych lotosów, podszedł do niego mr Smith”. (263)

¹⁰ Por. „Trzeci wymiar milczenia wiąże się z trudnością, usiłowaniem, czasem fiaskiem, jakie połączone są z próbą przekazania afektów, emocji, stanów świadomości, obrazów mentalnych, podniecenia...” [cyt. z:] D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 32.

¹¹ O powiązaniu ciszy z dźwiękami takimi jak szmery i szepty wspomina też cytowana już badaczka, tamże, s. 39.

Podobnie jak w przypadku ciszy, także milczenie w *Wampirze* bywa zróżnicowane, kreatywne, choć nieprzewidywalne. Z milczenia może się coś „wyłonić”, nawet wówczas, kiedy trudno określić, co to będzie, bo na nic się nie czeka (96). Ponadto nigdy nie osiąga swego stanu ostatecznego, pogłębia się, a dowodem na to jest scena jednego z posiłków:

Jedli w głębokim milczeniu, służba przesuwająca się cicho, bez szelestu, nikt nożem nie trącił o talerz [...]. Milczenie zapadło jeszcze głębsze, tylko wodotrysk bełkotał monotennie, a niekiedy jakiś krótki, gniewliwy pomruk rozlegał się z oranżerii. (47–48)

Koniunkcja ciszy i milczenia sprawia, że nawet słyszalne dźwięki tracą swój potencjalnie semantyczny przekaz. Znaczenia rozmywiają się, niepokoją swą niezrozumiałą treścią albo wręcz przeciwnie – to właśnie symboliczne niedookreślenie sprawia, że są one interpretowane poprzez pryzmat panującej atmosfery. I tak „martwe milczenie” staje się fundamentem rodzących się obaw, biesiadnicy nie kryją, że wręcz boją się, iż stanie się coś strasznego (50)¹². Takie nastroje ogarniają bohaterów również w samotności, a najlepszym tego przykładem są huśtawki emocjonalne Zenona. Włócząc się po mieście, doznaje stanów takich jak ten:

Milczenie niezgłębione i szara, nieprzenikniona pustka go ogarnęła, krople wody sączyły się z mgieł, szemrząc po niewidzialnych liściach i krzewach z nużącą monotonością, a niekiedy jakiś głos stłumiony, daleki przeleciał nad nim w rozpryskach dźwięków i zapadły po nim długie chwile zupełnej ciszy i pustki. (44)

Widzimy zatem, że paradoksalnie Reymontowskie milczenie dotyka także jednostek, którym w innych sytuacjach do werbalizacji własnych myśli niepotrzebny bywa interlokutor. Nieważne, czy przemierzając posępne zakamarki Londynu, czy kontemplując ciszę własnego pokoju, Zenon doświadcza akustycznej pustki nie tylko w kategoriach zmysłowych, ale równoległe także metafizycznych:

Upadł śmiertelnie znużony i jakby zabity niezgłębioną, straszną ciszą; przywaliła go kamienna noc i cisza pustki absolutnej; nieopowiedziana groza martwego milczenia. Siedział odrętwiały [...], w wiekiustych przepaściach ciszy, zdawało mu się niejasno, że marzy mu się kamienny sen, że śni wieczystą martwość, z której się nigdy nie powstaje, że jest jak źdźbło żywe, porwane w samą głęb wiecznego milczenia [...]. Był już tylko milczeniem skamieniałej trwogi. (157)

Milczenie staje się (personifikowaną niekiedy) potęgą¹³, spod której władzy trudno się bohaterowi wyzwolić – siłą decydującą o kształcie rzeczywistości:

Zenon spał bez przerwy, w mieszkaniu leżało odrętwiałe, senne milczenie, tylko niekiedy ciemność i cisza przemawiały nikłym cieniem nieopowiedzianego, szemrały dawno pomarłe

¹² O ciszy (i dźwiękach) jako fundamencie strachu będzie mowa w dalszej części szkicu.

¹³ „I pochyłał się roztęskniony w tajemnicze, samotnie królujące Milczenie” (179).

dźwięki i barwy. [...] Samotność i cisza odkrywa niekiedy nieznanne łono [...]. Wszystko, co jest, ma swoją duszę, poślubioną milczeniu i tajemnicy. (176)

Cisza i milczenie kształtują go, weryfikują postawy, bijąc w niego „jak młotem” (98). Dzieje się tak nie tylko w samotności, ale także w konfrontacji z innymi¹⁴. Milczenie bywa wówczas kłopotliwe (88), głębokie (91), niepokojące (275). Niekiedy określać je można jako stan, w którym coś się rodzi, narasta, potęguje oczekiwanie, wzmacniając równocześnie wrażenie efektu ostatecznego. Reymont wspomina o długich chwilach milczących oczekiwań (98), kiedy Zenon drży wiecznym czekaniem, aż posłyszysz jakieś słowo (130). Milczenie bywa też pokłosiem wcześniejszych wydarzeń i wynika z podporządkowania się silniejszej osobowości, jak w relacjach z Daisy:

[...] wstępował na schody w milczeniu. Nie śmiał się odezwać ani zbliżyć, tak mu przegradzały drogę jej wyniosłe, a przeszywające spojrzenia [...]. Jej wargi poruszyły się leniwym ruchem węży i jakiś szepc wionął mu w twarz. Nie zrozumiał słów, ale przeniknął go czar nieuchwytny samego dźwięku. (259)

Scena ta obrazuje również inny z zabiegów wykorzystywanych przez Reymonta w *Wampirze*, a mianowicie zakłócenie semantyczne przekazu. Powyższemu „Nie rozumiał słów, ale przeniknął go czar nieuchwytny samego dźwięku”, towarzyszą w powieści podobne refleksje: „Słowa Joego brzmiały mu jak dźwięki dalekie i nierozeznanie” (56), albo „Słuchał uważnie, nie mogąc jednak skupić w sobie dźwięków i zrozumieć” (57). Niejednokrotnie bohaterowie mają duży problem, ażeby zrationalizować dźwięki, które trafiają do ich uszu. Przyczyny tego typu semantycznego rozmycia bywają różne: odległość pomiędzy interlokutorami, ich stan emocjonalny¹⁵, stopień skupienia, sposób mówienia, akustyczne tło dialogu, rozmaite bariery pojawiające się na drodze dźwięku etc. Powyższe sytuacje nie są naturalnie pozbawione znaczenia, gdyż nie tylko pozwalają czytelnikowi (do-) charakteryzować daną postać, ale też kreują nastrój niepewności, lęku.

Powodem rodzenia się tego ostatniego bywają również kłopoty z lokalizacją dobiegających dźwięków, związane z niemożnością określenia, skąd płyną i jakie jest ich źródło. Już na pierwszych stronach *Wampira*, podczas seansu spirytystycznego, słyhać głos fisharmonii rozlegający się „z drugiego pokoju, czy z głębi jakiejś” (8). Brak pewności co do źródła, zwłaszcza w przypadku konfrontacji ze światem duchów, który sam w sobie rodzi u ludzi lęk, podnosi temperaturę seansu.

¹⁴ Dowodząc tym samym jeszcze dobitniej, iż „milczenie ma bardziej antropocentryczny charakter niż cisza” [w:] T. Olearczyk, dz. cyt., s. 51.

¹⁵ Tego typu zaburzenie płaszczyzny semantycznej wypowiedzi obrazuje scena, w której nocą do pokoju Zenona przychodzi Malajczyk i bełkoce coś bez związku (224), namawiając bohatera, aby ten poszedł sprawdzić, co dzieje się z jego przyjacielem.

Dom, w którym rozgrywa się znaczna część akcji powieści Reymonta, momentami sprawia wrażenie nawiedzonego¹⁶. Te zaś charakteryzowały się między innymi bogactwem szeroko rozumianych ingerencji akustycznych. Bohater *Wampira* wielokrotnie miota się, próbując podążać za dźwiękami niewiadomego pochodzenia albo takimi, których źródła się domyśla, ale potrzebuje potwierdzenia tego domniemania:

[...] przechodził pokój za pokojem; wszędzie panowała ciemność, pustka i cisza, nigdzie ani śladu ludzi, dopiero w pokoju, w którym odbywał się seans, dosłyszał jakieś przyduszone, niewyraźne szmery, jakieś jęki, jakby spod ziemi wychodzące... czasem coś jak krzyk mdlejącym echem się rozlegał i głucho zapadało wszystko. Zatrzymał się strwożony, nie mogąc pojąć, skąd te głosy się dobywają... (109)¹⁷;

[...] rzucił się do pokoju, skąd szły te odgłosy, ale tam nie było nikogo... (128);

Nie, z pewnością nie było nikogo, a dźwięki płynęły wciąż, tylko już nie wiadomo skąd, brzmiały tuż przy nim, to płynęły górą, to okręcały się falą leniwą, przygasającą i znowu rozbrzmiewały pełniej i silniej. (148)

Spotyka go to zresztą nie tylko w domu, ale także w innych sytuacjach, na przykład podczas wędrówek po Londynie:

[...] jakieś stęplone odgłosy kroków, ogłuchłe słowa, jakieś błędne rozmowy i martwiejące dźwięki, nie wiadomo przez kogo wywołane i skąd płynące, błędziły w mgłach, trzepocząc się bezdźwięcznym i niepokojącym szelestem... (39);

[...] jakieś głosy przyduszone, dalekie, jakby głosy grobów, przerażającym brzmieniem przeciekały z ruin czy spod ziemi, z przestrzeni płynęły nieznanymi czy też z dna nocy powstawały – nie wiedział... (154).

Wskutek wydarzeń, których jest uczestnikiem, jego kondycja psychiczna ulega zachwianiu, a on coraz częściej słyszy głosy, których nie ma, albo takie, których źródła, mimo usilnych starań, zlokalizować nie potrafi:

[...] zdawało mu się, że go ktoś woła [...], ale kto go woła i gdzie, nie mógł zrozumieć. Stawał bezradnie, nasłuchując w skupieniu najgłębszym. Tak, był już zupełnie pewny, że woła go jakiś głos przytłumiony, daleki [...] Kto mnie woła? – pytał głośno w najwyższym zniecierpliwieniu.

¹⁶ O funkcjonalności przestrzeni domu w powieści grozy [zob.] A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 193–197.

¹⁷ [Por.] „... kiedy słyszysz dźwięki dobiegające z absolutnej ciemności i otaczają cię one w swoim ślepych bezkształcie, żaden zmysł nie poprowadzi cię w kierunku właściwej emocji [...]. Zamiast tego tworzysz, samodzielnie nadając znaczenie poprzez słuchanie, wrażenia, które przeżywasz wtedy, gdy przyswajasz dźwięki.”. Jak widać zjawisko opisane przez Salomé Voegelin zaobserwować można także w powieści Reymonta [cyt. z:] S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 267.

[...] to wołanie głucho nie ustawało ani na mgnienie, drgało mu w sercu jak daleki, daleki krzyk tęsknoty. A chwilami słyszał tak wyraźnie, jakby kto wołał za oknem, przez ścianę lub na korytarzu, ale pod oknami drzewa szumiały rozkotsane i szczebiały tylko zziębłe ptaki, a na korytarzach było prawie pusto. (185)

Przywołane przykłady nie wyczerpują listy odgłosów prześladowujących bohatera, bowiem oprócz wołania, czy wręcz nakazów (309), zdarza mu się słyszeć kroki i szelest sukien (192), grę niewidzialnych instrumentów (266), pukanie do drzwi (310). Kuszony przez siły „nie z tego świata”, zawieszony pomiędzy rzeczywistością a metafizyczną (spirytystyczną) sferą bytu, na płaszczyźnie fonicznej adaptuje więcej sygnałów niż normalny człowiek. Jego percepcja, zbudowana na wrażeniach podstawowych pięciu zmysłów, ulega zatem zachwianiu, co łączy się również z procesem desemantyzacji, który możemy skonstatować przy okazji uważnej lektury *Wampira*. Wynika ona między innymi z predylekcji Reymonta do przywoływania dźwięków stłumionych (przytłumionych), przyduszonych, głuchych. Młodopolski twórca, opisując poszczególne aktywności bohaterów w sferze akustycznej, wielokrotnie akcentuje ich zniekształcony charakter, wynikający z zaburzeń na gruncie fonii. Szczególnie często sięga po przymiotnik „głuchy”, w znaczeniach: „niemający mocnego tonu, przytłumiony, niewyraźny”, „taki, w którym nie rozlegają się dźwięki” oraz „taki, do którego nie docierają odgłosy życia”¹⁸. Stosuje go przy rozmaitych okazjach i w odniesieniu do różnych zjawisk. W taki właśnie sposób określone jest na przykład wołanie, które bohater słyszy w swojej głowie, ale nie potrafi zlokalizować jego rzeczywistego źródła (185). Głuchy bywa pokój (6), stacja (152) lub ponure pustki (91), ale też „odgłos kroków” (40; 151), „tupot koni na asfalcie podjazdu” (24), „szamotanie się drzew” (270), dudnienie rynien podczas deszczu (29), bełkotanie wód Tamizy (117), czy dźwięk brązowego młotka stukającego w drzwi w charakterze kołatki (155). Głuchy jest daleki szum miasta (20) i jego nieustający krzyk (237), a także bełkot znajdujących się w nim ulic, co dowodzi, iż w tej właśnie chwili budzi się ono do życia (179).

Warto zwrócić uwagę, iż właśnie miasto jest u Reymonta źródłem wielu (hałaśliwych nieraz) odgłosów, które jednak tracą swą wyrazistość poprzez tendencję do prowokowania kakofonicznego chaosu¹⁹. Ten wymiar miejskiej aglomeracji pokazał też w *Ziemi obiecanej*:

Dla Reymonta Łódź utożsamiana z żywiołem jest właśnie „wrzeniem i stłoczeniem”. Często powracają na karty powieści obrazy chaosu, tłumy, masy.²⁰

¹⁸ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 667.

¹⁹ Z drugiej strony pisarz korzysta też z metaforycznego potencjału tego słowa, stąd i „głuchy niepokój” (275), i „głuche wiry cieniów” (98).

²⁰ M. Popieł, *Brzydota i patos cywilizacji. „Ziemia obiecana” Władysława Reymonta* [w:] *te j e, Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 144.

Stąd właśnie ów „wrzaskliwy chaos”, wiązany choćby z zabiegami animacyjnymi, „słyszalnymi” w powracających przywołaniach krzyków i jęków maszyn fabrycznych²¹, których aktywność foniczna bywa także określana mianem głuchego szumu, potężnego swą „bezustannością”²². Podkreślony zatem zostaje, z jednej strony, nieprzerwany charakter dźwięku, z drugiej – zatarcie jego wyrazistości.

Wracając do *Wampira*, nie mniej częste są u Reymonta wspomniane dźwięki stłumione, niedocierające do odbiorcy w czystym brzmieniu, poświadczające bądź ograniczenia jego percepcji (najczęściej chwilowe), bądź też obecność swoistych akustycznych barier na drodze przesyłanego sygnału. To grube ściany i ciężkie kotary hamujące dźwięki, to grube dywany tłumiące kroki, to wreszcie odgłosy miasta lub natury sprawiające, że na ich tle trudno usłyszeć cokolwiek innego niż szum, szelest, dudnienie. Nieczytelność komunikatu może też mieć swoje źródło w nazbyt dużej odległości pomiędzy nadawcą a potencjalnym odbiorcą²³, a także w sposobie jego artykułowania – niedbałym, modyfikowanym poprzez płacz, strach, niepewność²⁴.

To, że warstwa foniczna doskonale nadaje się do budzenia grozy, wywoływania nastrojów niepokoju i lęku, wiadomo nie od dziś²⁵. Anita Has-Tokarz, autorka książki poświęconej horrorowi w literaturze i filmie pisze wprost, iż „kluczową rolę w ewokowaniu grozy horroru odgrywają zabiegi akustyczne”²⁶. Powieść Reymonta jednoznacznie potwierdza tę myśl, co zauważalne jest już od samego początku – pierwszy akapit akcentuje wprawdzie jeszcze płaszczyznę wzroku, ze szczególnym uwzględnieniem światła, natomiast kolejne zdania to już zdecydowana dominacja warstwy fonicznej:

Cisza zapadła nagle, cisza pełna dręczącego oczekiwania. [...]

Czas płynął wolno w przerażającym milczeniu, w dławiącej okropnej ciszy trwożnych przeczuwań, że jeno niekiedy jakieś stłumione westchnienie wionęło w ciemnościach, podłoga zatrzeszczała, aż drgnęła gwałtownie, to nierozpoznany szelest, jakby lot ptaka, okrążał ich głowy, łopotał po pokoju, wiał chłodem na rozgorączkowane twarze i marł w mrokach rozełkanym szelestem...

²¹ [Por.] Tamże, s. 150–151.

²² W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996, s. 205.

²³ Także w wymiarze metafizycznym (lub chorobowym, jeśli opowiemy się po stronie racjonalizmu), kiedy Zenon raz za razem słyszy urojone dźwięki.

²⁴ Są też dźwięki, których żywy człowiek usłyszeć nie może. Reymont sugeruje bowiem, iż po śmierci nie ustaje aktywność akustyczna ludzi, tylko brakuje sposobu (albo nie jest on powszechny), dzięki któremu dałoby się połączyć oba światy na płaszczyźnie fonicznej. Dlatego wspomina o duszach, które zaludniają nawy kościoła, ale ich jęku śmiertelni nie słyszą (136).

²⁵ O budzeniu grozy za pomocą ciszy i dźwięków na gruncie literatury pisałem m.in. w artykułach: *Co słyszeć u Gombrowicza? Refleksje o foniczności „Opętanych”* [w:] *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, red. K. Ćwikliński, A. Spólna, D. Świtkowska, Radom 2015, s. 318–324; *Dźwięki, które straszą... Akustyczny wymiar „Domu na wyrębach” Stefana Dardy*, „Creatio Fantastica” 2015, nr 4, s. 35–53.

²⁶ A. Has-Tokarz, dz. cyt., s. 215.

[...] I znowu przepływały chwile długie jak wieki, chwile milczenia dręczącego i oczekiwań. Naraz stół drgnął, zakotyssał się gwałtownie, uniósł w powietrze i opadł bez szelestu na podłogę. (5)

Powyższy cytat nie jest wyjątkiem, bowiem początek powieści, na który składa się opis seansu spirytystycznego, w dużej mierze wypełniony jest właśnie opisami efektów akustycznych²⁷. Pisarz buduje napięcie za pomocą dźwięków (szumy, szelesty, szepty, krzyki) i nacechowanej pejoratywnie ciszy (dławiącej, okropnej). Efekt wzmacnia milczeniem (przerażającym, dręczącym), potęgującym wrażenie rozwlekłości czasu, sugerującym, że płynie on wolniej niż w rzeczywistości („chwile długie jak wieki”, 5). I nawet jeśli Reymont przywołuje dźwięki, które teoretycznie mogłyby tę ciszę podczas seansu zburzyć, dzieje się inaczej. „Rozłkany szelest”, „szum głuchy, bełkotliwy”, „brzęczący cicho deszcz”, „drzewa nachylające się cicho do okien”, „szep modlitwy” – wszystkie te odgłosy raczej potęgują wrażenie, aniżeli je zakłócają. Nawet, gdy usłyszemy głośniejsze dźwięki (krzyk, nerwowe łkanie) chwilę później cisza staje się jeszcze głębsza, a pokój pozostaje „głuchy, niemy i przepastny jak otchłań” (6–7). W toku lektury śledzimy zatem specyficzną sinusoidę, bo gdy znowu odgłosy stają się głośniejsze (stół spada z hukiem, zrywa się kilka okrzyków) prowadzący skutecznie stara się wymusić ciszę, by na powrót wprowadzić zgromadzonych w trans²⁸. Można odnieść wrażenie specyficznego falowania fal akustycznych, jakby na płaszczyźnie fonicznej Reymont podkręcał i skręcał potencjometr dźwięku. Zenon gra coraz ciszej, dźwięki zamierają, ale po długiej ciszy „martwego milczenia” zrywają się znowu niby:

krzyk na pustkowiu, krzyk nagły, przesywający, okropny!... I znowu opadała grobowa cisza, z której kiedy niekiedy wyrwały się błędne, rozelkane, samotne akordy... (14).

Podobnie jest z modlitwą – niemal widzimy jej sinusoidalny wykres:

Modlitwa umilkła, ale ten głos monotony zrywał się co chwila, przycichał... konał... i znowu powracał... znowu jęczał... [...] był jak krzyk padających w przepaść. (14)

Cechą charakterystyczną seansu jest obecność dźwięków opozycyjnych, hipnotyzujących, semantycznie zaburzonych, dziwnych, ulotnych, tajemniczych, podniosłych i smutnych, łzawych i budzących tęsknotę (8–9). Pojawiają się też „konające dźwięki”, na granicy słyszalności, szepty i szmery. „Szept płątał

²⁷ Elementy akustyczne, co pokazują liczne sprawozdania naocznych świadków i uczestników, są charakterystycznymi elementami udanego seansu spirytystycznego [zob.] A. Sell, dz. cyt., s. 109.

²⁸ [Por.] „Joe, przewodniczący, zaczął szeptać modlitwę, a za nim roztrzęsionymi wargami powtarzano coraz prędszej, coraz mocniej, iż ciemność rozbrzmiewała szmerem lotnym, namiętym...” (7).

się i tak ścichł, że tylko bezdźwięczne, porwane drgania szemrały w ciemnościach” (9) – chwilami znajdujemy się na granicy ciszy, nie milczenia, ale właśnie ciszy:

Głos miała nie swój, zupełnie obcy, a chwilami jakby płynący z fonografu, trupi jakiś; wydobywał się martwym szmerem wprost z gardła, bo nie poruszała ustami ni żadnym muskułem twarzy. (11)

Napięcie emocjonalne towarzyszące seansom prowokuje aktywność na skraju słyszalności, stąd bogactwo takich określeń jak grobowa cisza, grobowe milczenie, cisza nie do wytrzymania, monotonne szepty, monotony akord etc.

Nawet, kiedy spotkanie kończy się, Reymont nie rezygnuje z tego typu zabiegów akustycznych. Seans pojawia się we wspomnieniach, a efekt, jaki wywołał, pozostaje nienaruszony. Widać to w scenie, kiedy Zenon nie może znaleźć sobie miejsca, mija pokój za pokojem:

[...] wszędzie panowała ciemność, pustka i cisza, nigdzie ani śladu ludzi, dopiero z salonu, w którym odbywał się seans, słyszy jakieś przyduszone, niewyraźne szmery, jakieś jęki, jakby spod ziemi wychodzące... czasem coś jak krzyk mdlejącym echem się rozlegał i głucho zapadało wszystko. (109)

Trudno nie odnieść wrażenia, że pejzaż audytywny *Wampira* zbudowany jest tak, żeby nieustannie budził niepokój i lęk. Na kolejnych stronach powieści czytelnik przekonuje się, że strach nieodłącznie jest tutaj związany z warstwą akustyczną. Czy to obserwując scenę z panterą, kiedy „w martwym milczeniu oczekiwano, że stanie się coś strasznego” (50), czy wówczas gdy bohater, raz za razem, roi sobie, że słyszy dziwne dźwięki, a one wytrącają go z psychicznej równowagi. Przytoczmy tylko kilka z nich:

[...] po chwili te niewytłumaczone głosy znowu zadrgały i jakoś bliżej, wyraźniej, prawie tuż przy nim, że odskoczył przerażony, świeca mu zgasła, otoczyła go ciemność, ale dopiero wtedy rozpoznał, że to od okrągłego pokoju płynie ta stłumiona, dziwna wrzawa; odszukał drzwi i otworzył je bez szmeru, ale jeszcze za nimi wisiała gruba i ciężka zasłona, głosy splątane z dźwiękami muzyki, zabrzmiały tak blisko (110);

Znowu cichy, ledwie dosłyszany dźwięk fortepianu wionął z drugiego pokoju, ta tajemnicza dziwna melodia, którą słyszał wtedy na seansie. – Kto? – ale zamilkł, zdławiony śmiertelnym przerażeniem (129);

[...] posadzka zaskrzyphiała w drugim pokoju... odsunęło się jakieś krzesło... ktoś przechodził z pokoju do pokoju... drgały sprzęty... szelest cichych kroków rozlegał się wyraźnie... [...] – zawołał [...] szelesty ucichły, ale natomiast, jakby z ostatniego pokoju, rozlegał się przyciszony, daleki śpiew... [...] Również nie było nikogo, lecz śpiew spotężniał i brzmiał donośnie w ciszy mieszkania [...] stał osłupiały w cichej trwodze [...]. Nie, z pewnością nie było nikogo, a dźwięki płynęły wciąż, tylko już nie wiadomo skąd, brzmiały tuż przy nim, to płynęły górą, to okręcały się falą leniwą, przygasającą i znowu rozbrzmiewały pełniej i silniej. (148)

Tego typu opisy, akcentujące foniczny charakter wydarzeń, powtarzają się wielokrotnie do końca powieści, przy czym tym, który staje się ofiarą akustycznych imaginacji, jest przede wszystkim Zenon. Nic dziwnego, że nie wytrzymuje napięcia, miota się, ucieka z domu, szukając wytchnienia poza nim. Bezskutecznie. Tym bardziej, że nie potrafi on uciec nawet od dźwięków, które dawno wybrzmiały – „słowa pomarłe” (205) dźwięczą mu w mózgu, nie pozwalają zapomnieć²⁹.

Podobnie prezentuje się scena sabatu, podczas której dźwięki i cisza ponownie odgrywają istotną rolę. Objawieniu Bafometa towarzyszy wprawdzie śmiertelna cisza, jednak poprzedza ją przerażający huk. Zenon uczestniczący w obrzędzie „chciał krzyczeć z nagłej, obłąkanej trwogi, nie wydobył głosu, dźwięki pomarły mu w krtani jak poduszony” (160). Emocje są zbyt silne, strach paraliżuje gardło. Dramat mężczyzny rozgrywa się na wyrazistym tle fonicznym, zdominowanym przez monotonne, rytualne śpiewy, szepty modlitwy, syczenie płomieni, przechodzące z czasem w piekielny chór chichotów, przerażające wrzaski, nieludzkie wycie. Także finałowe akcenty uczestnictwa Zenona w sabacie zaakcentowane są fonicznie: to jego krzyk, pefen trwogi i szaleństwa oraz zatrzaśnięte z hukiem drzwi, odgradzające go od Daisy i Bafometa³⁰.

Reymont konsekwentnie łączy grozę z prowokującymi ją świadectwami akustycznymi. Niezależnie, czy śledzi losy głównego bohatera³¹, kreuje pejzaż jego wspomnień³², opisuje wizytę w British Museum³³ czy wreszcie oddaje atmosferę podczas spotkania Towarzystwa Teozoficznego³⁴. W ten sposób czy-

²⁹ Dźwięki żyją swoim życiem w głowie (duszy) bohatera, a na płaszczyźnie akustycznej dochodzi do konfrontacji sił potężniejszych od człowieka, kiedy na przykład zewziewczona w swym opisie trwoga obłąkańczo wyje, przegrywając z odgłosem obrazującym potęgę wyższą nawet niż fundamentalne siły rządzące światem: „Obłąkana trwoga zawyla mu w duszy. Ale tamten władczy głos podniósł się znowu dźwiękiem mocniejszym ponad wszystko, mocniejszym nad życie i śmierć” (314).

³⁰ Podobne pulsowanie ciszy i dźwiękowego chaosu, w dużej mierze opartego na zwierzęcych odgłosach wydawanych przez zebranych „wiernych”, obserwujemy w opisie sabatu ujętym w innej modernistycznej powieści [por.] S. Pr z y b y s z e w s k i, *Il regno doloroso*, Kraków 2003, s. 94–101.

³¹ „Wiatr się wzmagął stopniowo i huczał coraz posepniej w ruinach, [...] drzewa z krzykiem rzucały się na siebie, szumiąc i świszcząc w zmaconych, ślepych ciemnościach, [...] jakieś głosy przyduszone, dalekie, jakby głosy grobów, przerażającym brzmieniem przeciekały z ruin czy spod ziemi, z przestrzeni płynęły nieznanymi czy też z dna nocy powstawały...” (154).

³² „Jakże teraz pamiętał tamten wieczór grozy i szału! [...] wicher łomotał o ściany, park jęczał, biły pioruny i migotały błyskawice. [...] w wielkiej, mrocznej sali grał na fisharmonii Bacha, grał dla niej, jak zawsze, i jak zawsze śpiewał o swojej beznadziejnej miłości. Przyszła, przyciągnięta dźwiękami, i snuła się po sali niby biała, cicha błyskawica. Noc stawała się coraz straszniejsza i grzmoty huczały złowrogo, jakby walił się cały świat” (219).

³³ „Lśnięcia porfirów, przebladłe barwy malowideł, tajemnicze napisy i nieodgadnione uśmiechy bóstw zapatrzonych pustymi oczami w dal niepojętą rozsiewały dookoła posepną i trwożną cichość. Groza tajemnicy przemawiała milczeniem. Wieczność tała się w głuchym i obojętnym trwaniu” (229–230).

³⁴ „Dźwięki muzyki rozsypały się przesłodkim, sytkim pyłem i przewiały, a całą salę zaległa grobowa cisza. [...] Niekiedy straszny brzęk tam-tam runął w ciszę, aż wszyscy kurczyli się z przerażenia. [...] Święty lęk ogarnął wszystkich, wybuchnęły historyczne płacze i spazmy...” (266).

telnik odczuwa ciągłe napięcie i niepokój, dzięki którym łatwiej mu wczuć się w atmosferę londyńskiego świata ezoteryków. Nie tylko czyta, ale też niejako „wysłuchuje się” w powieść, poddając się jej nastrojowi. I poprzez tego typu zabiegi może wraz z bohaterem zanurzyć się w „te milczące, ponure pustki, głucho i rozległe, [które] wzbudzały mimowolną trwożę” (91), albo podczas sabatu dać się zmrozić chórowi „śmiertelnie zmęczonych głosów [...], modlitewnych błagań i żałosnych, łzawych jęków” (112).

Ten typ lektury jest tym bardziej zasadny, iż Reymont prezentuje bogactwo sfery akustycznej nie tylko w odniesieniu do scen epatujących strachem, ale korzysta z niej przy każdej nadarzającej się okazji³⁵. Takimi przestrzeniami szczególnie dokładnie charakteryzowanymi na gruncie audytywnym są: miasto, pejzaże natury i wnętrza domów.

Akustyka Reymontowskiego Londynu w dużej mierze uzależniona jest od pory dnia. O poranku bowiem zjawiają się „pierwsze, nieśmiałe odgłosy dnia”, a ulice poczynają „bełkotać głucho” (179). Ów bełkot jest typowym dla pisarza słowem określającym kakofoniczny charakter odgłosów życia miasta, jego asemantycznego zgiełku. Zenona, niekoniecznie bladym świtem, budzi dopiero ów „bełkot życia, szturmujący dziką, brutalną wrzawą do okien” (193)³⁶. Drażni go to, ale z drugiej strony pragnie wyrwać się z domu i włączyć „po ulicach zatłoczonych i szumiących wrzawą” (101)³⁷. Gdy wychodzi na zewnątrz zderza się z takim właśnie akustycznym chaosem:

Ani wiedział jak i kiedy się znalazł w środku miasta, na jakiejś szerokiej ulicy, wśród rozkrzyczanych tłumów i gorączkowego zamętu. [...] wstrząsające krzyki tłumów, szalony ruch i zgiełk, bezładne śpiewy tworzyły z ulicy jakby rwącą rzekę potężną i wzburzoną, w którą wpadł całą siłą bezwładu, [...] tłumy [...] parły się zgiełkliwymi potokami [...], ciżbą falującą i rozkrzyczaną; [...] prawie z każdego jakiś człowiek krzyczał usiłując zapanować nad nieustannym wrzaskiem, [...] tysiące gardzieli ryczały z całej mocy [...], chaos się wzmagał, bo huczące potężne głosy trąb zbliżyły się z góry ulicy. (114)

Na tej dźwiękowej mapie miasta brakuje porządku, poszczególne odgłosy ją tworzące nie stanowią oddzielnych całości. Pisarz wielokrotnie określa je mia-

³⁵ Zdarzają się dźwięki, które wywołują nie strach, a... rozkosz. Co ważne, nie dzieje się to przypadkowo, ale w pełni świadomie, z wyrachowaniem, są to bowiem specjalnie modulowane, hipnotyzujące dźwięki (144).

³⁶ Podobna scena otwiera *Ziemie obiecana*: „Łódź budziła się. Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darły się chrapliwymi, niesfornymi głosami niby chór potwornych kogutów, piejących metalowymi gardzielami...” [w:] W. S. Reymont, *Ziemia obiecana...*, s. 5.

³⁷ Zachowanie to dałoby się tłumaczyć psychologicznie, bowiem jako pisze Maksymilian Siemieński: „Z psychologicznego punktu widzenia tego rodzaju hałas, nawet przy jego dużej intensywności i głośności nie jest w tym samym stopniu dokuczliwy – ze względu na jego *obiektywne* i wytłumaczalne *uwarunkowanie* – jak właśnie hałas niecelowy, całkowicie zbędny...” [w:] M. Siemieński, *Kultura a środowisko akustyczne człowieka*, Warszawa 1967, s. 14.

nem: „bełkotu”, „gwaru”, „zgiełku”, „wrzawy”, „wrzasku”. Wspomina o nieustającym krzyku miasta (237), który wrze w powietrzu” (257), o ulicach szumiących „wrzawą i ruchem” (205) i rozhlukanych głosach tłumu (116)³⁸. Dopiero w finale, gdy budzi się w nim potrzeba zmiany i wychodzi na ulicę, gwar miasta przeistacza się w „rozfalowaną i nieskończoną melodię”, a „każdy głos brzmiał z osobna i razem tworzyły chór niebiańskich dźwięków” (300). Wewnętrzna zmiana, jaka dokonuje się w Zenonie prowadzi również do uporządkowania na płaszczyźnie fonicznej. Widać tutaj, jak znacząco na jego percepcję słuchową wpływał stan emocjonalny, zaburzający możliwość czytelnego odbioru sfery audytywnej rzeczywistości. Stan rozdrażnienia, nakładanie się na siebie obrazów (także akustycznych) realnych i urojonych, brak zdolności skupienia się na racjonalnych doznaniach zmysłowych – wszystko to zaburzało prawidłowe funkcjonowanie bohatera³⁹. W tym też, przynajmniej po części, można doszukiwać się intensyfikacji wrażenia szumu, którym to określeniem Reymont opisuje naturalny stan foniczny miasta: „głuchy, daleki szum miasta bił monotonnym szmerem w okna” (20), „ulice już szumią zwykłą melodią ruchu” (287). Poprzez różnorodność ewokowanych dźwięków miasto traci zatem swą wyrazistość i nie pozwala na odróżnienie poszczególnych aktywności audytywnych.

Tylko pozornie inaczej prezentuje się dzieńne oblicze Londynu podczas dnia wolnego. Wprawdzie w niedzielę ulice bywają „puste i głuche”, a ryzny dudnią „głucho i ustawicznie” (29)⁴⁰, jednak w takie dni aktywizują się ci, którzy pragną wykorzystać fakt, iż większość londyńczyków nigdzie się nie spieszy. Dlatego kazanie ulicznego proroka przyciąga tyłu gapiów, a równocześnie rozbija wrażenie akustycznej monotonii:

[...] krzyczał ochrypłym, a wielce namaszczoneym głosem coś w rodzaju kazania, gęsto przeplecionego porównaniami biblijnymi i cytatami... Chwilami rzucał się naprzód z namiętnym okrzykiem groźby... (33).

Jego perorom towarzyszy zwierzęcy śmiech tłuszczy, nawoływanie do pokuty, piskliwy śpiew dzieci. W innych miejscach miasto żyje swoim rytmem, czasem słysząc odgłos kroków (39), kiedy indziej „jakieś błędne rozmowy i martwiejące dźwięki” (39), czy „pełne przytłumionej wrzawy zaułki” (46).

³⁸ Równie atrakcyjne fonicznie jest miasto w *Próchnie* Berenta [zob.] M. Kurkiewicz, *W „ciszy zasłuchania” czy w „hałaśliwym młyńcu ludzkich gawęd”?* „*Próchno*” Wacława Berenta z perspektywy fonicznej, „*LiteRacje*” 2013, nr 4, s. 42–44.

³⁹ [Por.] „Nadmierne pobudzenie nerwowe działa zaś nie tylko w chwili bezpośredniego i aktualnego przeżywania nienormalnej sytuacji akustycznej, ale i nadal, po upływie jeszcze dłuższego czasu [...]. Długotrwałe, a tym bardziej stałe oddziaływanie nienormalnych bodźców akustycznych na człowieka prowadzi do nieodwracalnych zmian chorobowych” [cyt. z:] M. Siemieński, dz. cyt., s. 38.

⁴⁰ W *Ziemi obiecanej* Reymont pisze o „ciszy niedzielnego odpoczynku”, w której stoją komin fabrycznej Łodzi [w:] W. S. Reymont, *Ziemia obiecana...*, s. 127.

Znaczącą zmianę, przynajmniej w niektórych zakątkach Londynu, przynosi zmierzch i nadejście nocy⁴¹. Zapada (zabarwiona pejoratywnie) cisza:

[...] te milczące, ponure pustki, głuche i rozległe, wzbudzały mimowolną trwogę. Ulice jednak tak samo były posępne; leżała w nich uśpiona cisza niedzielnego wieczora [...], w tej ciszy uśpionego miasta, tylko sypki i boleśnie nużący szmer bezustannego deszczu i to wstrętne, przegniłe powietrze, które niby oddechem pokrywało im twarze śliską i lepką rosą. (91)

Brakuje w niej ukojenia, emocjonalnego wytchnienia, potrzebnego, by zregenerować nadwątlone siły vitalne. Fonicznym tłem nocnych wędrówek Zenona po mieście bardzo często są dźwięki nie tyle rozbijające ciszę nocnych godzin, ale wręcz ją potęgujące, jak posępnie szumiące i bełkocące fale Tamizy (117) czy też świszczące głosy wiatrów i ciężkie jęki drzew (154). Dochodzące do jego uszu odgłosy są zwykle wyciszone, stłumione: fontanna dzwoni „trwożliwym, rozelkanym szmerem” (190), puste place również pełne są cichych szmerów (151), echa dalekich zgiełków są osłabłe (118), turkoty ulic milkną (173), a kroki rozlegają się echem (134). Są wszakże takie miejsca, gdzie nawet z nadejściem mroku zgiełk nie cichnie:

[...] z szynków lub bocznych ulic wytaczały się gromady pijanych i zaczynały śpiewać chrapliwie, [...] straszły go te wnętrza buchające alkoholem i pijacką wrzawą [...]. Ulicą snuło się dość podejrzanych i dziwacznych postaci, latały jakieś słowa, rzucane z cieniów... (120);

Upijał się prędko, [...] ogarniała go cicha rzewliwość [...]. A szynk porykiwał chwilami pijackim gwarem, przez cienkie przegrody rwały się szczęki butelek, pijane mamroty, schrypnięte krzyki dziewczyn i buchały niekiedy brutalne, ohydne wrzaski. (123)⁴²

I nawet, kiedy zmęczony człowiek szuka chwili wytchnienia w ciemnym parku, ryzykuje, że obudzi go „surowy i grzmiący” głos stróża porządku (119). Warto w tym miejscu pokusić się o refleksję dotyczącą właśnie parku i tego, w jaki sposób zarysowana jest w *Wampirze* akustyczna aktywność natury. U Reymonta w dużej mierze ogranicza się ona do kilku rodzajów przypadków. To przede wszystkim odgłosy prowokowane przez deszcz, wiatr i drzewa, a także wody Tamizy. Przykłady można mnożyć, bowiem pisarz nie skąpi ich, zwłaszcza opisując włóczęgi Zenona. Wiatry huczą i furkoczą, świszczą i wyją, sprawiając, iż drzewa szumią, dygocą i jęczą. Wpisany w niezwykle dynamiczny

⁴¹ I w tym przypadku *Ziemia obiecana* może być dowodem na przywiązanie Reymonta do niektórych rozwiązań na płaszczyźnie fonicznej, [por:] „Ulice opustoszały, gaszono latarnie, ostatnie świstawki przebrzmiały, cisza, pełna chlupotu deszczu, coraz cichszych poświstywań wiatru, rozwłóczyła się po ulicy”; „Słońce już przygasało i zsuwało się za miasto rozkrwawiając tysiące szyb łunami zachodu. Miasto cichło i przypłaszczało się w krokach wieczoru” [w:] tamże, s. 12, 154.

⁴² Ostatni raz przywołajmy podobny obraz z *Ziemi obiecanej*: „Kilkadziesiąt osób tłoczyło się dookoła długiego stołu, krzyczało, gadało głośno, śmiało się i śpiewało, co połączone z brzękiem talerzy i przenikliwym szczękiem tłuczonego szkła tworzyło taką splątaną, zgiełkliwą wrzawę, że ściany się trzęsły i nic usłyszeć nie można było” [w:] tamże, s. 79.

pejzaż, bohater zespala się z naturą i łączy „w ponurych wyciach huraganu, śpiewając razem dziką, bezładną i przepotęzną pieśń bez słów, pieśń upojeń, pieśń ślepych a nieśmiertelnych sił przyrody (167). Najczęściej jednak dźwięki te są stłumione, rozmyte, wzmagają poczucie (akustycznej) niemocy istnienia pozbawionego pasji życia:

Milczenie niezgłębione i szara, nieprzenikniona pustka go ogarnęła, krople wody sączyły się z mgieł, szmerząc po niewidzialnych liściach i krzewach z nużącą monotonością, a niekiedy jakiś głos stłumiony, daleki przeleciał nad nim w rozpryskach dźwięków i zapadły po nim długie chwile zupełnej ciszy i pustki. (44)

Natura żyje swoim życiem: potoki szmerzą (76), zziębnięte drzewa cicho płaczą (118), chmury lecą z niemym krzykiem (166), deszcz brzęczy (168). Co ciekawe, tak jak w jednej z przywołanych powyżej scen Zenon jednoczy się z naturą w pieśni, tak w finale *Wampira* zdaje sobie sprawę, że sojusz ten jest niemożliwy:

Gdy przechodził park, zaszumiały drzewa [...]. Co one mówią? [...]. Park chwiał się, kołysał i szumiał cichą, tajemniczą pieśń zmierzchu [...]. Nigdy, nigdy się nie porozumiemy [...]. Stado ptaków zataczało nad parkiem kręgi [...], kilka uczepliło się jego ramion, kracząc długo i nieustraszenie. Wsłuchiwał się w te głosy, gładził czarne, lśniące pióra i szepnął smutnie: – Znowu ta nieprzebyta granica! Obcymi pozostaniemy na zawsze! (301)⁴³

Nie można też zapomnieć o powracających na kartach całej powieści dźwiękach wydawanych przez Bagh, zazwyczaj nacechowanych emocjonalnie. „Gniewliwy pomruk” (48), „krótki, żałosny skowyt” (49), „jękliwy i przytłumiony ryk” (49), „radosne skomlenie” (49), „stłumione i przeciągłe wycie” (100), „wstrząsający ryk” (105), „krótkie i złe warknięcie” (149), „tęskne skomlenie” (190), „żałosny skowyt” (241), „krótki ryk” (242), „przeciągłe i ponure wycie” (262), „złowrogie warknięcie” (269). Jak widać, aktywność foniczna pantery zawiera szeroki wachlarz typowych dla drapieżnika odgłosów, a na ich zróżnicowanie wpływa przede wszystkim obecność (lub nieobecność) Daisy.

Obok pejzaży miejskich i przenikających je niekiedy fonicznych aktywności natury, istotną rolę na dźwiękowej mapie *Wampira* odgrywa także paleta odgłosów rozlegających się w zamkniętych czterech ścianach. Charakterystyczną cechą wewnątrz prezentowanych w powieści jest ich dobra akustyczność. Reymont pieczołowicie oddaje ich klimat za pomocą ciszy i zróżnicowanych dźwięków. Z jednej strony stara się podkreślić momentami wręcz nienaturalny charakter fonicznej monotonii, kiedy zauważa na przykład, iż „pokój jest głuchy, niemy i przepastny jak otchłań” (6), korytarz „pusty” i „cichy” (100), dom obejmuje

⁴³ Dariusz Trzeźniowski przywołując tę scenę, pisze o pragnieniu bohatera, by „przekroczyć ograniczenia sensualne i racjonalne”, w celu nawiązania mistycznego dialogu ze światem [cyt. z:] D. Trzeźniowski, dz. cyt., s. 118.

„ciemność i cisza” (127), a w mieszkaniu leży „odrętwiałe, senne milczenie” (175). W wykreowanej atmosferze, kiedy godziny wloką się ciche (227), z rzadka tylko pojawiają się odgłosy ledwo słyszalne, wpisujące się w jakby zastygłą w milczeniu przestrzeń. To brzęczący po szybach deszcz (227), zegar na kominku, wolno wydzwaniający kolejną godzinę (23; 77; 175), skrzypiące cicho drzwi (89). I właśnie odgłosy drzwi, jedynej (obok okien) bariery odgraniczającej wewnątrz domu od świata zewnętrznego, pozwalającej po otwarciu przedostać się do środka dźwiękom miasta, stanowią dodatkowe źródło akustycznej aktywności. Rozbijają one statyczność domowej harmonii i nie tyle chodzi o ich ciche skrzypienie (89), czy szcęk (24), ale chwile, kiedy zatrząskują się z hałasem (13), tak silnie, że budzą z odrętwienia (128); albo rozlega się do nich energiczne pukanie (149) lub ostre i gwałtowne dzwonięcie (179). Czasem ów akustyczny bezruch burzą też ludzie i ich duchowe emanacje, odgłosy przeszłości oraz dźwięki samoistnie generowane przez przedmioty:

Godziny płynęły wolno, cicho [...], wydzwaniał je zegar, gdy już ich nie było i jeszcze nie nadchodziły [...], w mieszkaniu leżało odrętwiałe, senne milczenie, tylko niekiedy ciemność i cisza przemawiały nikłym cieniem nieopowiedzianego, szemrały dawno pomarłe dźwięki i barwy... [...] brząły śpiewały żałośnie, jakby jękiem dusz błędzących koło swoich cielesnych awatarów... twarde mahonie podnosiły tęskny głos... a z muszli leżących na kominku promieniowały rozręsknione szumy mórz dalekich. (175–176)

„Słyszać” jednak, że brakuje tym głosom wyrazistości i mocy, są przydużone, jakby mdlejące i na dobrą sprawę stanowią raczej dowód na rozchwianie emocjonalne bohatera aniżeli świadectwo fonicznej aktywności świata. Zresztą, przykładów na tego typu audytywną aktywność domowych wewnątrz jest w *Wampirze* więcej: brzękliwie drgają kandelabry (53), trzeszczy posadzka, drgają meble, szeleszczą przewracane kartki, skrzypi pióro (128).

Sytuacja zmienia się, kiedy dom zaczyna rozbrzmiewać głosami rozmów. Biorąc pod uwagę temat powieści i zróżnicowanie pojawiających się w niej charakterów, mają one swoją (najczęściej podwyższoną) temperaturę. Warto jednak odnotować, iż dialogi u Reymonta rzadko kiedy odznaczają się jednolitą, niezmienną tonacją emocjonalną. Można je raczej odwzorować jako sinusoidę, która uwidacznia jak gwałtownie, podczas jednej rozmowy, jej skala rozciąga się pomiędzy szeptem a krzykiem. Oto kilka przykładów:

[...] groziła mu ze śmiechem [...]. szepnęła ciszej [...]. mówił zniżając głos [...]. powiedziała cichutko [...]. szepnęła [...]. zawołał namiętnie [...]. umilkli (27–28);

[...] wołała radośnie [...]. szeptała dziękczynnie [...]. prawie błagalnie szeptała [...]. cichutko prosiła (63–64);

[...] prosił cicho [...]. przyciszony głos Betsy [...]. wołał głośno [...]. szepnęła żałośnie [...]. powtórzyła echem [...]. ozwała się jeszcze ciszej [...]. szeptała wzruszona [...]. rozległ się surowy głos [...]. szeptał (89–90);

[...] zapytał po długim wahającym milczeniu [...]. szepnął trwożnie [...]. wołał rozdrażniony [...]. szepnął niechętnie [...]. szepnął z naciskiem [...]. zawołał wstrząśnięty (93–96);

[...] zawołał [...]. szepnął bardzo serdecznie [...]. odezwała się cichym, przedławionym głosem [...]. zawołał radośnie [...]. szepnęła cichutko (207);

[...] szeptała oczarowana [...]. powtórzył echowo [...]. szczebiotała [...]. słuchał radośnie [...]. ściszyła naraz głos i zaczęła tajemniczo [...]. wyjąkał przerażony [...]. zawołała gniewnie [...]. jęknęła żałośnie [...]. szepnęła mu do ucha. (278–280)

Pierwszy z przywołanych przykładów pokazuje powolne ściszenie tonacji, drugi obrazuje podobną sytuację, choć z elementem (na moment) burzącym tę monotonię. Kolejne jednak nie pozostawiają wątpliwości, iż rozmawiając, bohaterowie Reymonta nie zachowują jednolitego poziomu akustycznego. Na przemian szepczą i krzyczą, mówią cicho i głośno wołają, a dowodów na tę foniczną huśtawkę jest tyle, ile dialogów w *Wampirze*. Podobnym bogactwem charakteryzuje się skala emocji towarzyszących ich wypowiedziom. Spróbujmy choć w części odtworzyć jej zróżnicowanie.

Jeśli chodzi o aktywność werbalną bohaterów powieści Reymonta, zdecydowanie najczęściej przychodzi im... szeptać. Towarzyszy im przy tym szeroka gama nastrojów. Bodaj najpopularniejszym określeniem pojawiającym się w tego typu sytuacjach jest „trwożny” – zwłaszcza bohaterki *Wampira* szepczą trwożnie i bojaźliwie. Ściszenie głosu wiąże się bowiem z niepewnością konsekwencji, które mogą sprowokować ich wyznania. Czasem dochodzi do tego ton błagalny czy pokorny, jako próba wywarcia odpowiedniego wpływu na odbiorcę. Ale w powieści o londyńskich ezoterykach szepcze się również nieśmiało, tkliwie, łzawo i gorąco, nie kryjąc oczarowania. Paleta tych pozytywnych, bądź co bądź, odczuć⁴⁴, została skontrastowana licznymi emocjami nacechowanymi pejoratywnie. Stąd słowa szeptane z (pogardliwą) goryczą, ze smutkiem, (jakby) z wyrzutem, posępnie, smutnie i niechętnie, albo te, których zadaniem jest sprowokowanie planowanego wrażenia: nakazujące, groźne, twarde, z determinacją, z mocą i z naciskiem. Są u Reymonta szepty raniące interlokutora (drwiące, bolesne, ironiczne), wytrącające go z równowagi (zdziwione, zdumione, tajemnicze), ale też stanowiące wyraz akceptacji (dziękczynne, pobożne). Osobną grupą są te, które artykułuje się na granicy słyszalności (ledwie dostyszalne, niezrozumiałe, cichsze) i nie do końca świadomie (gorączkowe, nieprzytomne, bezwiedne, mimo woli). Szept jest u Reymonta sposobem wyrażania myśli i emocji głównie w spotkaniach bohaterów przeciwnych płci, choć nie brakuje go również w scenach zbiorowych, podczas seansu spirytystycznego czy wspólnych posiłków.

Na przeciwnej stronie akustycznej skali są w powieści Reymonta różnego rodzaju krzyki i wołania. To drugi pod względem częstotliwości sposób arty-

⁴⁴ Najbardziej spektakularnym tego typu szepem jest w *Wampirze* ten Zenona, kiedy odpowiada Daisy „coraz ciszej zdławionym głosem oszałamiającej radości, nadziei i szczęścia” (273).

kulacji dźwięków przez bohaterów, również silnie nacechowany emocjonalnie. Podobnie też, jak w przypadku szeptu, prezentuje się zróżnicowanie uczuć prowokujących ten typ ekspresji. Z jednej strony Reymont przywołuje krzyki szczere i wesołe, wynikające z radości i entuzjazmu, pełne namiętności, pasji i obłądnej ekstazy. Z drugiej wszakże, przyczyn krzyku szuka w zdumieniu i strachu, stąd nic dziwnego, że słychać wołania nieludzkie, okropne, gwałtowne, kiedy człowiek jest wstrząśnięty i rozdrażniony. Paleta emocji negatywnych towarzyszących krzykom jest u Reymonta szczególnie bogata, bowiem bohaterom zdarza się wołać surowo, z oburzeniem, porywczo i urągliwie, gniewnie i z piorunami w oczach etc. Do tego wyliczenia dochodzą rzadziej spotykane, ale częstokroć nie mniej gwałtowne sposoby wyrażania emocji: wybuchy (gwałtowne), syknięcia (zimne) i bluźnięcia (szydercze). Naturalnie wiele z nich Reymont opatruje dodatkowym (nacechowanym uczuciowo) określeniem, dlatego bohaterowie wdychają żałość, melancholijnie i ze współczuciem, śmieją się (i szczebiocą) wesoło, sucho i drwiąco, rzucają złośliwie, głoszą surowo, a skarżą się żałośnie i cicho. Ważną rolę w tego typu precyzowaniu emocji gra skala głośności wydawanych odgłosów. Niekiedy już w podstawowym wyrazie zawarta jest ich zaburzona czytelność (jąkał się, bełkotał), w innych przypadkach dopiero przymiotnik modyfikuje ją pod tym kątem (zapytał ściszym głosem, ledwie dosłyszalnie, prosił cichutko).

Wielokrotnie też opisując dźwięki, Reymont posiłkuje się, mniej lub bardziej oryginalną, metaforyką. Zwykle w tego typu konstrukcjach wykorzystuje przymiotnik „cichy” („ciche szczęście”, „ciche spojrzenie”, „ciche życie”, „cicha walka”), bądź są to wariacje nawiązujące do słowa „krzyk” („krzyczało w nim zdumienie”, „krzyczał w nim instykt”, „krzyk wydziera się z serca”, „przesmutny krzyk duszy”). W innych przypadkach odwołuje się do samego procesu mówienia, oddając głos abstraktom („tajemnica przemówi”, „obłąkana trwoga zawyła mu w duszy”) lub nawiązując do niego w porównaniach („huczą pioruny, jakby przemawiał sam Bóg”). Lista metafor z dominantą dźwiękową jest naturalnie dużo dłuższa: „wrzaskliwa fala niepokojów” może zatopić bohaterowi serce (260), „grzmot oklasków” spaść niemiłknącą ulewą (264), „mocny dźwięk godzin” zbudzić do rzeczywistości (302), a dźwięki muzyki rozsypać się „przesłodkim, sypkim pyłem” (265).

Na językowej płaszczyźnie powieści Reymonta dostrzegamy również rozwiązania typowe dla literatury epoki przełomu XIX i XX wieku, a mianowicie obecność synkretyzmu i synestezji⁴⁵, w tym przypadku polegających także na łączeniu znaków odbieranych przez człowieka różnymi zmysłami. Rzadko wprowadzimy do czynienia z chaosem „krzyków, zapachów i dźwię-

⁴⁵ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 218–223; M. Kurkiewicz, *Synkretyzmy Micińskiego. Kilka uwag o „Mené-Mené-Thekel-Upharim”* [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2010, s. 167–183.

ków” (112), ale niejednokrotnie trafiamy w tekście na zestawienia typu: „słodkie dźwięki” (111), dźwięki rozsypujące się „przesłodkim, sykim pyłem” (265), muzyka rozpylająca się w ciemnościach „rosą srebrzystych dźwięków” (8), „głuche wiry cieniów” (98), czy barwiące się cicho kwiaty w wazonach (27). Przede wszystkim jednak pisarz łączy dźwięki i światło, co obrazowo pokazują opisy takie jak ten: „skądś, niby z powierzchni dalekiej i zgiełkowej, rozsąca się smuga dźwięków przygasłych i spada ciężkimi kroplami na jego duszę znużoną” (99)⁴⁶. We fragmentach deskryptywnych refleksjom dotyczącym sfery akustycznej nieraz towarzyszy sugestia traktująca o świetle: zjawy świetlne przenoszą się z miejsca na miejsce bez szelestu i w milczeniu (19), korytarz jest cichy, ale jasno oświetlony (23), w ciemności rozsypują się świetliste drgania (15), a kiedy dusze wciąż jeszcze chwieją się sennie w rytm konających dźwięków, już struga światła spada na podłogę (9). Nawet ciemność i cisza przemawiają u Reymonta nikłym cieniem nieopowiedzianego, a „dawno pomarłe dźwięk i barwy” szemrzą, nie przerywając snu bohatera (175). Warto zauważyć, iż w *Wampirze* nie zawsze dźwięk kojarzy się ze światłem, a cisza i milczenie z ciemnością. Wręcz przeciwnie, kreując atmosferę niepewności i grozy, autor atakuje zmysły czytelnika niespodziewanymi zestawieniami, skutecznie burzącymi w nim poczucie bezpieczeństwa.

– Cicho... cicho... nieszczęsny, ani wiesz, że tak wymówione imię może w tej chwili stało się dla kogoś śmiercią, nieszczęściem lub chorobą [...]. Są słowa zabijające, są imiona, od których dźwięku rozpadają się światy. (105)

Zdania wyszeptane przez wystraszonego Smitha sugerują potęgę komunikatów akustycznych, zdolnych (według niego) do realnego wpływania na losy innych.

Tego typu rolę odgrywa też w *Wampirze* muzyka. Na przestrzeni powieści niejednokrotnie słyhać głos fisharmonii (8, 13–14), fortepianu (192), rozstrojonych instrumentów (308) czy piosenek (97), pieśni (61) i hymnów (262). Ich dźwięki przeważnie wzbudzają uczucia dalekie od optymizmu (niepokój, nostalgę), przy czym warto podkreślić, iż zazwyczaj są one albo zauważalnie ściszone, przytłumione, bądź wprost przeciwnie, rozlegają się coraz potężniej, coraz głośniej. Te pierwsze dobiegają nie wiadomo skąd, z innych pokojów, z głębi domu, albo wręcz snują melodię wprost z głowy, sprawiając, iż bohater zastanawia się, czy wybrzmiewają naprawdę. Drugie są świadectwem artystycznej pasji, poczucia mocy, ale też neurotycznego rozchwiania, egzystencjalnego

⁴⁶ Owo połączenie warstwy wizualnej i akustycznej przypomina o problemie, przed jakim stają teoretycy studiów nad dźwiękiem: „...czy *sound studies* potrzebują opozycji między audytywnością i wizualnością, by zdefiniować swój przedmiot, albo czy audytywność i wizualność są tylko zaakcentowaniem, ewentualnie węzłem w szerszych *sensory studies*?”. Przypadek powieści Reymonta sugerowałby raczej drugie z rozwiązań [cyt. z:] T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013, s. 19.

bełkotu. Są również sposobem na zapomnienie, ucieczkę przed potokiem własnych myśli⁴⁷. Zarówno jednak owe wyciszone, jak i nazbyt głośne, nie pozostawiają bohaterów obojętnymi, wymuszają reakcję, prowokują do refleksji, jak w przypadku Zenona, który: „im głębiej wsłuchiwał się w te dźwięki, tym silniej wyrastały z nich przypomnienia jakiegoś blade [...], jakiegoś głosu, który te słowa śpiewał (61).

Uwzględniając przywołane przykłady i biorąc pod uwagę ustalenia poczynione powyżej, trudno lekceważyć wagę płaszczyzny akustycznych odniesień Reymonta, z jaką mamy do czynienia w *Wampirze*. Oczywiście, ani analizowana powieść nie jest jedyną w dorobku Noblisty, która zdradza tego typu foniczne bogactwo, ani pisarz, nie jest wyjątkiem w epoce, która miała predyspozycje do tego typu rozwiązań⁴⁸. Wrażliwość na różnego rodzaju dźwięki zdradzał w swoich tekstach literackich Stefan Żeromski⁴⁹, Wacław Berent⁵⁰, a także wielu innych modernistycznych twórców⁵¹. Potwierdza to Mateusz Antoniuk w cytowanej na początku tego szkicu książce „*Kultura małomówna*” Stanisława Lacka⁵². Pisze w niej o fenomenie ciszy i milczenia, wspomina też o dźwiękach, czyniąc to w odniesieniu nie tylko do piśmiennictwa wymienionego w tytule krytyka, lecz także innych artystów, m.in. Marii Komornickiej, Tadeusza Micińskiego i Stanisława Wyspiańskiego. *Wampir* Reymonta jest więc tylko potwierdzeniem pewnej ogólnej tendencji, z jaką mamy do czynienia w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Równocześnie jest też świadectwem sprawności warsztatowej pisarza, który za pomocą materiału językowego potrafi wzbudzić w czytelniku nie tylko określone konwencją powieści grozy emocje, ale i pozwala mu usłyszeć, czego boją się jej bohaterowie. Bowiem „groza tajemnicy” nie przemawia tylko milczeniem, aktywizuje się ona na płaszczyźnie sonosfery także określonymi działaniami zakłócającymi jej względną równowagę⁵³. Pisarz dokonując

⁴⁷ Widać to w scenie, kiedy Zenon trafia do teatru, gdzie poddaje się muzyce wrzeszczącej „całą siłą rozstrojonych instrumentów” (308).

⁴⁸ Ponadto, choć „główną cechą Reymonta była pamięć wzrokowa”, to odznaczał się podobno także pamięcią słuchową, czego dowody odnajdujemy m.in. w *Chłopach* [zob.] A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprzowicz*, Warszawa 1924, s. 90.

⁴⁹ B. Bartnicka, *Świat milczenia w dziełach Stefana Żeromskiego* [w:] *Semantyka milczenia...*, s. 169.

⁵⁰ P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1969, s. 82.

⁵¹ Nieprzypadkowo też literatura tego okresu silny akcent kładła na milczenie, dzięki któremu aktywność na płaszczyźnie fonicznej była tym bardziej widoczna. O tej popularności wspomina Dorota Korwin-Piotrowska: „W szczególny sposób milczeniem przeniknięta była twórczość z drugiej połowy XIX wieku, a zwłaszcza przełomu XIX i XX stulecia...” [w:] D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 43.

⁵² Zob. przypis 1.

⁵³ Powieść Reymonta można zatem potraktować jako dowód na trafność uwagi Salomé Voegelin, iż „Dźwięk jest niedostrzegalną warstwą świata, odsłaniającą jego związki, działania i dynamikę” [w:] S. Voegelin, *Sonic Possible Worlds. Hearing Continuum of Sound*, Bloomsbury,

syntezy ciszy i dźwięku, niemal synestezyjnie łączy doświadczenie czytelnicze z doświadczeniem fonicznym, sprawiając, iż odbiorca zdaje się niemal „słyszeć” sugestywnie opisaną płaszczyznę akustyczną. W konsekwencji intensyfikacja wrażeń sprawia, że emocje rosną w dwójnasób, już nie tylko widzimy, ale też słyszymy, a to pozwala pełniej zaangażować się w lekturę. Równocześnie dzieje się to w atmosferze akustycznego komfortu⁵⁴, bowiem ostatecznie to od czytelnika zależy jak mocno podkreśli on wirtualny potencjometr dźwięku w swojej głowie i z jakim zaangażowaniem wsłucha się w świat powieści, by nie przekroczyć granicy własnej wrażliwości.

Marek Kurkiewicz

DID THE ‘HORRENDOUS MYSTERY SPEAK NOTHING BUT SILENCE’?:
AN AUDIAL MAP OF WŁADYSŁAW REYMONT’S *THE VAMPIRE*

Summary

This is attempt at drawing an audial map of Władysław Reymont’s *The Vampire*, taking into account all kinds of sound effects that create the atmosphere of horror, complicate the relations between characters and provoke a sense of the uncanny in the reader. One of those devices, whose importance is hard to overestimate, is silence (speechlessness). The article analyzes in detail its use in the novel, which is in many ways indebted to the modernist, neo-romantic poetics of Young Poland.

New York 2014 [cyt. za:] D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie “sound studies”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 20.

⁵⁴ „Komfortem akustycznym będą więc takie warunki, które nie stwarzając zagrożenia lub uciążliwości, sprzyjają dobremu samopoczuciu, ułatwiają odbiór informacji z otoczenia...” [w:] C. Puzyna, *Podstawowe wiadomości o dźwiękach i ich oddziaływaniu na człowieka*, Warszawa 1985, s. 78.