

DARIUSZ DZIURZYŃSKI

Instytut Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego

„WIEŚĆ O STRASZNYCH I DZIWNYCH
WYPADKACH W ŻWIROWIE”.
GOTYCYZM ZAKŁĘTEGO DWORU
WALEREGO ŁOZIŃSKIEGO

I

W rozwoju powieści gotyckiej w literaturze polskiej XIX wieku można wyodrębnić dwa generalne etapy. Pierwszy z nich przypadł na początkowe dekady stulecia, obejmując preromantyzm i romantyzm przedlistopadowy. Punktem wyjścia tej fazy gotycyzmu krajowego były dokonywane przez Juliana Ursyna Niemcewicza od 1802 r. parafrazy ballad grozy Matthew Gregory Lewisa z jego zbioru *Tales of Wonder* i romansu *Mnich*¹ oraz „próby powieści gotyckiej” Anny Mostowskiej² zebrane w zbiorowych wydaniach *Moje rozrywki* (1806) i *Zabawki w spoczynku* (1809)³. Wczesna powieść gotycka upodobała sobie również formę poetycką i to właśnie w wariantcie wierszowym, łącząc się z inspiracjami bajronicznymi, doczekała się synkretycznych realizacji w latach 20. w pisarstwie Seweryna Goszczyńskiego (*Zamek kaniowski*) i Juliusza Słowackiego (*Arab, Lambro*). Punkt końcowy pierwotnego gotycyzmu wyznacza proza powieściowa Zygmunta Krasieńskiego (m.in. *Władysław Herman i jego dwór*, 1830)⁴ oraz pisarstwo Łucji Rautenstrauchowej (*Rogana, czyli Płochosć* z 1830 r. i *Przeznaczenie* z 1831 r.)⁵.

¹ J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*, w: idem, *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925.

² R. Przybylski, *Próba powieści gotyckiej*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997.

³ J. Gebethner, *Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska)*, Kraków 1918; J. Winiarski, *O grozie i upiorności w romansie Anny Mostowskiej*, „Roczniki Naukowo-Dydaktyczne Wyższej Szkoły Państwowej w Rzeszowie. Filologia polska” 1976, R. 10.

⁴ M. Janion, *Wśród literackich patronów debiutu. „Opinogórski gotycyzm”*, w: eadem, *Zygmunt Krasieński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.

⁵ Z. Sinko, *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, w: eadem, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska z lat 1764-1830*, Warszawa 1961, s. 158-161 oraz *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 61.

Ów „pierwszy” gotycyzm łączył inspiracje fabularne czerpane z powieści zachodnioeuropejskiej z poszukiwaniem rodzimej grozy i tajemniczości. Przedmiotem gotycyzacji stawała się odległa przeszłość Rzeczypospolitej (u Krasieńskiego – Księstwo Mazowieckie czasów średniowiecza, u Mostowskiej – „starożytność” Litwy), szczególnego zabarwienia gotyckiego nabierał w oczach romantyków region Ukrainy, którego tradycje ludowe i państwowość kozacka współtworzyły koloryt lokalny świata przedstawionego. Pisarze polscy podobnie jak zagraniczni przedstawiciele konwencji poszukiwali terenu wolnego od wpływów Oświecenia, nie poddanego wpływowi cywilizacji rozumu. Lewis odnajdywał tę krainę cudowności we współczesnej Hiszpanii, podlegającej kontroli Świętego Oficjum, Goszczyński – a wraz z nim inni romantycy – dostrzegał ją w zorientalizowanych kresach ukraińskich⁶.

Druga faza gotycyzmu następuje po powstaniu listopadowym i rozciąga się na dojrzały i późny romantyzm. Wówczas to ukazują się powieści, które uważane są za istotne i reprezentatywne realizacje gatunku. W 1842 Goszczyński publikuje *Króla zamczyska*⁷, Józef Bohdan Dziekoński spleta wątki gotyckie z okultyzmem w *Sędziwoju* (1846)⁸, rok później ukazuje się *Poganka* Narczy Żmichowskiej, nawiązująca do sentymentalnego wariantu powieści grozy. Istotnym, choć mało docenianym przez specjalistów faktem staje się polskie wydanie *Pamiętnika znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego w tłumaczeniu Edmunda Chojeckiego (1847), wyprzedzające książkową edycję francuskiego oryginału w opracowaniu Rogera Caillois’a o ponad 100 lat⁹. Gotycyzm polski zbiera plony również w schyłkowej dekadzie romantyzmu – Zygmunt Kaczkowski publikuje *Murdelia* w 1853 r., a pod koniec dziesięciolecia powstają *Zaklęty dwór* i *Czarny Matwij* Walerego Łozińskiego (oba utwory wyjdą w 1860 r.). Powieść gotycka przeżywa w tym okresie drugą młodość i dopiero na tym etapie zdaje się wydawać prawdziwe arcydzieła.

Ta rewitalizacja gotycyzmu wiąże się z kilkoma czynnikami. Pierwszym z nich jest rozkwit powieści, która w krajowych warunkach literackich zyskuje przewagę nad dotychczas uprzywilejowanymi tekstami romantycznymi stosunkowo późno, bo w latach 40. i 50. XIX wieku. Początkowo zdystansowana przez lirykę i dramat,

⁶ B. Czwońóg-Jadcak, *Polska powieść gotycka początku XIX wieku (z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)*, w: eadem, *Z problemów poetyki historycznej*, Lublin 1984.

⁷ M. Ingłot, *Wstęp*, w: S. Goszczyński, *Król zamczyska*, Wrocław 1961; M. Janion, *Kozacy i górale*, w: eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

⁸ M. Szargot, *Nowa powieść gotycka – „Sędziwój”*, w: idem, *Opowieści niesamowite Józefa Bohdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 60-70.

⁹ Roger Caillois wydał w całości powieść Potockiego, należąca tyleż do literatury francuskiej, co polskiej, w 1958 roku. Por. R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Lisowski, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967.

wraz ze wstępowaniem na scenę pisarską Kraszewskiego i Korzeniowskiego staje się – podobnie jak w literaturach zachodnich – najważniejszym medium światopoglądu romantycznego. Drugim powodem owego renesansu gotycyzmu w epice jest narastające doświadczenie porażki kolejnych zrywów niepodległościowych (powstania listopadowego, rewolucji krakowskiej, „Wiosny Ludów”), które powodują traumę w psychice narodu. Jak zauważyła przy innej okazji Monika Milewska, czas niepokojów historycznych przyczynia się do ekspansji literatury grozy, która postaciuje w ostrych kategoriach estetycznych odczucia zbiorowości¹⁰. Jej poglądom wtóruje Dariusz Brzostek, stwierdzając, że romans grozy i fantastyka „odzwierciedla nastroje społeczne, ale także reprodukuje powszechne (i potoczne) wyobrażenia polityczne czy religijne oraz społeczne fantazmaty”¹¹. Trzecim z możliwych czynników „odrodzenia gotyckiego” w połowie XIX wieku wydaje się być charakterystyczne dla romantyzmu polskiego kilkudziesięcioletnie opóźnienie w twórczym recypowaniu wzorów zagranicznych, sprawiające, że pisarze krajowi odpowiedzieli dojrzałe i samodzielnie na poetykę gatunku dopiero w środku stulecia¹².

Druga fala gotycyzmu literackiego ogranicza tendencje eskapistyczne właściwe dla pierwszego etapu rozwoju gatunku i obok legendarnej lub zamierzchłej przeszłości uprzywilejowuje realia współczesne bądź należące do czasów nieodległych. Przedmiotem zainteresowania czyni świat bliski i znajomy czytelnikowi, identyfikowalny na podstawie własnego doświadczenia bądź przekazów najbliższych pokoleń, odwołujący się – jak w przypadku *Zakłętego dworu* – do wydarzeń sprzed kilkunastu lat. Nowa powieść gotycka staje się gatunkiem otwartym, inkorporującym wątki społeczne, polityczne i obyczajowe. Powieść gotycka czerpie teraz z doświadczeń literackiego realizmu, stąd różnorodne i często niejednoznaczne klasyfikacje tematyczne utworów gotyckich tego okresu, które umieszcza się pod szyldami romantycznej powieści artystowskiej (*casus* dzieła Żmichowskiej), powieści historycznej („cykl Nieczujowski” Kaczkowskiego) lub włącza do nurtu prozy społeczno-politycznej (jak *Król zamczyńska* czy ostatnie powieści Łozińskiego)¹³.

¹⁰ M. Milewska, *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2001, s. 38-41.

¹¹ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 108.

¹² Ostatnio problem owej „retardacji” czy też „asynchronii” romantyzmu polskiego w porównaniu z jego odpowiednikami zachodnioeuropejskimi naświetlił Edward Kasperski, *Romantyzm polski w perspektywie porównawczej*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski i O. Krysowski, Warszawa 2010, s. 465-489.

¹³ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, s. 503, 523-524, 528-530.

II

Pora postawić pytanie: jak na tym tle sytuuje się twórczość Walerego Łozińskiego? Powyższy wstęp, przynoszący diachroniczne ujęcie istotnych realizacji gatunku, okazuje się potrzebny do naświetlenia specyfiki pisarstwa gotyckiego autora *Zakłętego dworu*. Łoziński włącza się bowiem w późnoromantyczną reformę konwencji literackiej. Polega ona na modernizacji najważniejszych wyznaczników tematycznych i konstrukcyjnych gotycyzmu, na powiązaniu tradycji z nowoczesnością wyobraźni gotyckiej.

Przetworzeniu ulega czas jako składnik świata przedstawionego. Zamiast w wieku krucjat, jak u Horacego Walpole'a, albo w legendarnym antyku słowiańskim, jak u Mostowskiej, akcja *Zakłętego dworu* toczy się w ciągu kilku miesięcy 1845 roku¹⁴. Przedstawione zdarzenia składają się na fikcyjny epizod przygotowań do rewolucji krakowskiej 1846 roku, a ukazana niechęć części chłopstwa do walki z zaborcą stanowi aluzję do rzezi galicyjskiej, która pokrzyżować miała przebieg irredenty. Umieszczenie zdarzeń fabularnych w nieodległej przeszłości, której konsekwencje społeczno-polityczne nadal były odczuwane w czasach Łozińskiego¹⁵, czyni z *Zakłętego dworu* powieść współczesną. Trudno zgodzić się w związku z tym ze stanowiskiem, że dzieło to nawiązuje do nurtu beletrystyki historycznej¹⁶.

¹⁴ W tekście utworu pojawia się dokładna atrybucja czasowa akcji – Bonifacy Gogolewski, wpływowy urzędnik samborskiej prowincji, sporządza raport w sprawie konfliktu dwóch chłopów, datując dokument urzędowy na 26 X 1845 r. Por. W. Łoziński, *Zakłęty dwór*, Warszawa 1999, s. 325. W dalszej części artykułu będę odwoływać się do tego wydania dzieła.

¹⁵ Łoziński pisał swą powieść w latach 1858-1859. Jej pierwodruk prasowy miał miejsce na łamach lwowskiego „Dziennika Literackiego” w roku 1859, rok później ukazało się dwutomowe wydanie książkowe. Koniec lat 50. w Galicji nie zapowiadał jeszcze liberalizacji życia politycznego, które miało nastąpić kilka lat po przegranej Cesarstwa Austriackiego w starciu z powstańcami Włochami. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Sejm Krajowy we Lwowie powstać miał w 1861 roku – a więc w roku śmierci pisarza, koło polskie w parlamencie austriackim ukonstytuowało się dopiero 6 lat później, autonomia polityczna Galicji stała się zaś faktem w 1867 roku. W czasach Łozińskiego Galicja (i Lodomeria) była nadal centralistycznie zarządzaną prowincją monarchii habsburskiej, nieprzerwanie od 1772 roku, a władze policyjne z uwagą i pilnością śledziły przejawy działalności konspiracyjnej. Wzmoczeniu czujności zaborcy sprzyjało ożywienie nadziei niepodległościowych wśród Polaków, związane z wojną krymską (1853-1856) i śmiercią cara Mikołaja I (1855). Lata 50. XIX w. to również czas narodzin ruchu narodowościowego wśród Rusinów, którzy jednak wahali się w swych wyborach ideowych między protektoratem austriackim a otwartym konfliktem zbrojnym w boku Polaków lub bez ich udziału. Jedną z inspiracji do napisania *Zakłętego dworu* stało się właśnie owo ożywienie uczuć patriotycznych wśród społeczeństwa polskiego i odzyskanie tajnej aktywności antyzaborczej w drugiej połowie lat 50., mające na celu przygotowanie kolejnego zrywu niepodległościowego. Łoziński projektował wstecz, w połowę lat 40. atmosferę współczesnej sobie działalności spiskowo-politycznej. *Zakłęty dwór* ukazuje więc realia historyczne w uwspółcześnionej perspektywie, czyniąc z rewolucji krakowskiej najbliższą tradycję konspiracji końca lat 50. Właśnie z tego względu powieść powinna być zaliczona do nurtu fikcji współczesnej, nie zaś historycznej.

¹⁶ Z taką propozycją interpretacyjną wyszedł jedyny, jak dotąd, monografista życia i twórczości Walerego Łozińskiego, Adam Bar w swej książce *Zapomniany powieściopisarz lwowski*, Lwów 1931, s. 34-35.

Przekształcenie wzorca gotyckiego można dostrzec również w ujęciu przestrzeni powieściowej. Świat *Zakłętego dworu* to nie średniowieczne Królestwo Neapolu z *Zamczyska w Otranto*, ani malownicze Włochy z *Italczyka albo konfesjonala czarnych pokutników* Ann Radcliffe, lecz prowincja samborska w Galicji Wschodniej, z karczmą Organiściną, podupadającym finansowo majątkiem hrabiostwa Żwirskich, z błotem i nudą wiejskich wybojów. Czytelnik nie spotka tutaj poetycznej ruiny zamkowej, jak choćby w Odrzykoniu sportretowanym przez Goszczyńskiego, tym bardziej przepastnych lochów i labiryntu klasztornych katakumb, jak w *Mnichu* Lewisa, za to otrzymuje widok opustoszałego dworu ziemiańskiego – co prawda niezwykle monumentalnego – z wybitymi szybami, rozpadającym się gankiem, za którym dziczeje ogród angielski.

Zmiany klasycznego modelu gotyckiego dają się zaobserwować również w kreacji bohaterów. Brak tutaj typowego „szwarzcharakteru”, zbrojcy bądź krzywoprzysięzcy, którego zasadniczym motorem działania jest wola czynienia zła; bohaterowie *Zakłętego dworu* są naznaczeni poczuciem winy i dążą do jej ekspiacji (jak Mikołaj Żwirski) bądź pałają niepohamowaną nienawiścią i chęcią rewanżu, uczuciami wynikającymi jednak z doznanej krzywdy (przypadek Ukrainka Mykity Ołańczuka). Dualizm moralny, tak charakterystyczny dla klasyki gotyckiej, zostaje przez Łozińskiego wycieniony i nacechowany złożonością. Niejednoznaczność moralna bohaterów nowej powieści gotyckiej wynika z uwarunkowań kulturowych i etnicznych, które na równi z osobistymi pobudkami kształtują ich postępowanie. Nie ma w tym utworze wreszcie odwołań do historycznego gotyku bądź mody na neogotyk, charakterystycznej dla czasów historyzmu w architekturze i sztukach użytkowych. Gniazdo rodowe Żwirskich wybudowane zostało, jak należy przypuszczać, w typowym dla architektury dworów stylu neobarokowym¹⁷.

Z tradycyjnych wyznaczników gotyckości pozostają, jak można przypuszczać, dwa. Pierwszy to sensacyjny sposób kreowania akcji powieściowej, oparty nie tyle na zaskakujących zwrotach zdarzeń (w części pierwszej *Zakłętego dworu* akcja rozwija się powoli, w sposób linearny i jednowątkowy), ile na tworzeniu sytuacji nacechowanych dramatyzmem (podpalenie domu ogrodnika przez mściwego Rusina, kulminacyjny moment spotkania braci Żwirskich w opuszczonym dworze). Nośnikiem sensacyjności jest również fabularne zastosowanie tajemnicy. Stanowi ona atrybut miejsca (żwirowski dwór otoczony społecznościowym tabu) oraz kreacji bohatera (ukrywanie prawdziwej tożsamości przez maziarza, niepełna wiedza o własnej biografii w przypadku Jadwigi, niepewność Juliusza i Damazego co do tożsamości „ogrodowej nimfy”). Konsekwentne podtrzymywanie aury tajemniczości i niewiadomej łączy powieść Łozińskiego z gatunkiem „powieści tajemnic”, która, jak zauważył Jean-Baptiste Baronian, należy do popularnej odmiany gotycyzmu¹⁸.

¹⁷ Por. seria *Dwór polski. Zjawisko historyczne i kulturowe*, Warszawa 2000-2005.

¹⁸ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris 2007 (prwdr.: 1978), s. 81-83. Na romantyczną « powieść tajemnic » jako odmianę gotycyzmu w literaturze

Drugim składnikiem najsilniej powiązany z dziedzictwem gotyckim jest ontologia świata przedstawionego. Łoziński wprowadził do fikcji – przywołajmy trafną konstatację Juliana Krzyżanowskiego – „świat wierzeń fantastycznych”¹⁹, które koncentrują się wokół nadnaturalnych fenomenów ingerencji duchów i nawięzzonego miejsca. Centrum fantastyki uczynił posiadłość ziemiańską w Żwirowie. Dla okolicznego ludu i urzędników z galicyjskiego partykularza jest ona „Zaklętym Dworem”, majątkiem zamieszkanym przez duchy gwałtownie zmarłego starosty Michała Żwirskiego oraz jego syna Mikołaja. Natomiast dla Damazego i Juliusza, reprezentantów światopoglądu racjonalistycznego, „Zaklęty Dwór” jest dworem tajemniczym, a zamieszkujące go upiory dawnych właścicieli wydają się podejrzane i niewiarygodne. Dwuznaczność zjawisk nadnaturalnych, stymulowana naprzemiennie przez zabobonność lokalnych mieszkańców i krytycyzm „przybyszów z zewnątrz” (Juliusz mieszka w kluczu żwirowskim od niedawna, Damazy Czorgut przybywa z południa Europy, z Siedmiogrodu), dodatkowo potęgowana przez stosującego zmienne punkty widzenia narratora – świadomego tym samym reguł literackiej „gry ze strachem”²⁰ – czyni z niesamowitości dworu zasadniczy motyw fabularny powieści.

Wraz z prezentacją fenomenów nadnaturalnych wprowadził również Łoziński ich genetyczny kontekst: sceny nokturnowe, burze z piorunami, nawet szczęk rycerskich zbroi – cały sztafaż gotycyzmu służący grandilokwentnej grozie. Rozmieszczył także w refleksjach bohaterów wskazówki intertekstualne, odsyłające do zakładanej tradycji literackiej. Po tym zaś zdecydował się rozbić to misterne rusztowanie konwencji, by na jego gruzach przejść do innego oblicza gotycyzmu – wyzbytego demonicznych zaświatów, za to nie mniej niepokojącego i okrutnego. Dalsza część analizy będzie podporządkowana opisowi owej konstrukcji i destrukcji chwytu pisarskiego, którym posłużył się autor *Zaklętego dworu*. Chwytu, który odsłoni gotycyzm specyficznie polski i całkiem realistyczny.

III

Duchy *Zaklętego dworu* są powściągliwe i oszczędne w swych manifestacjach – nie objawiają się oczom czytelnika. Od bezpośredniej, namacalnej obecności wolą być przedmiotem opowieści i domysłów. O ich istnieniu zaświadcza opinia polskiego i rusińskiego chłopstwa, a także „wiejskiej dziatwy Izraela”, reprezentowanej przez arendarza Chaima, który stwierdza w rozmowie w karczmie: „Ale ja powiadam panu, że tak ludzie utrzymują, a stary dwór żwirowski nazywa się

poczytnej zwrócił ostatnio uwagę w krajowym literaturoznawstwie Ludvík Štěpán w artykule *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, w: *Wokół gotycyzmów. Wymyślania, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska i J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 123.

¹⁹ J. Krzyżanowski, *Wstęp*, w: W. Łoziński, *Zaklęty dwór*, Wrocław 1978, s. XLV (wyd. 1: 1959).

²⁰ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.

w całej okolicy, na dwadzieścia mil wzdłuż i wszerz, *Zakłętym Dworem*, bo nieboszczyk starościc w nim się najczęściej pokazuje”²¹. Warto zwrócić uwagę, że ludowa nazwa posiadłości jest onomastycznym naddatkiem i stanowi określenie należące do języka grozy. Przekonaniu Żyda akompaniuje pogląd wójta ryczychowskiego, miejscowego autorytetu: „z daleka niejeden już spostrzegł światło w Zakłętym Dworze i przypatrzył się samemu nieboszczykowi, bądź jak z nahajką przechadza się po ganku, bądź jak na czarnym gdyby węgiel koniu uganiania się po dachu swego domu”²².

Wiara w istnienie upiora Mikołaja Żwirskiego nie ogranicza się tylko do społeczności chłopskiej, również wiejska inteligencja, do której należą prowincjonalni urzędnicy, potwierdza realność zjawy. Mandatariusz Bonifacy Gągolewski, pełniący dodatkowo funkcję sędziego policyjnego majątku, a więc jego państwowego nadzorcy, powołuje się na osobiste spotkanie z fantomem: „Nagle rozwarły się z trzaskiem drzwi parterowe, a na balkonie ukazał się starościc, jak żył i wyglądał za życia”²³. Duchy starościca i jego ojca Michała – jeśli już się ukazują – nie mają wyglądu zaświatowego: palą fajkę na werandzie, galopują konno na rozstajnych drogach, strzelają z bata. W ich postaciach trudno odnaleźć elementy makabry i potworności. Są kopiami wizerunków śmiertelników. Źródłem przerażenia jest obecność tego, co nie powinno istnieć, albowiem należy do porządku śmierci; sam fakt naruszenia praw natury.

Ale realność duchów nie zawiera się tylko w przekazach ludowych i anegdocie urzędnika, pewnej wiarygodności bohaterom miejscowej legendy przydaje również arystokratka, córka hrabiostwa Żwirskich, panna Eugenia. Dostrzega ona w nadnaturalnej aurze dworu „jakiś urok tajemniczy [...] coś romantycznego... Mimowolnie przypominają się powieści Waltera Scotta”²⁴, a także „fantastyczne postacie”²⁵ z Hoffmanna. Estetyzacja literacka miejsca przydająca mu pozór nawiedzenia nie jest obca również Juliuszowi, który, jak chce hrabianka, postrzega je przez pryzmat „zamek średniowiecznych we wcale nie czarujących powieściach rycerskich”²⁶, w czym można dopatrywać się peryfrazy klasycznej powieści gotyckiej.

Z powyższej egzemplifikacji wynika, że duchy żwirowskie mają w obrębie świata przedstawionego status pogłoski, należą bowiem do opowieści ustnych, niekiedy poświędzanych indywidualną anegdotą. Ich narracyjność wspiera dodatkowo fakt zakazu wstępu na teren majątku, ustanowionego testamentem starościca. Ostatnia wola Mikołaja, respektowana trwożliwie zarówno przez chłopstwo,

²¹ W. Łoziński, *Zakłęty dwór*, s. 20.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 84.

²⁴ Ibidem, s. 136.

²⁵ Ibidem, s. 142.

²⁶ Ibidem.

jak i najbliższą rodzinę, otacza „Zakłęty Dwór” atmosferą tabu, które zawężyła możliwość weryfikacji nadnaturalnych zjawisk.

Sceptycyzm reprezentuje w powieści Juliusz Żwirski, gdy poskramia on swe bowarystyczne skłonności, ale pierwszeństwo w negowaniu faktyczności mar należy się „przybyszowi z zewnątrz”, Damazemu Czorgutowi. Będąc żołnierzem zaprawionym w realnej grozie, doświadczonym konspiratorem i człowiekiem o praktycznym usposobieniu uważa on opowieści o nawiedzeniu za wytwór zabobonu. Historii o „chodzącym nieboszczyku” przeciwstawia hipotezę istnienia prawdziwej zagadki, którą skrywa niedostępna budowla. „Ze wszystkiego, co dotychczas słyszałem o Zakłym Dworze – *stwierdza* – zdaje mi się, że osłonięny u ludu naszego mgłą i czarem nadzwyczajności osłania [sic!] on właściwie tylko jakąś ziemską tajemnicę”²⁷. W innym miejscu zaś, decydując się na samodzielne poznanie prawdy, dodaje z właściwą sobie odwagą: „Na s t r a c h y z i e m s k i e: pistolet, na s t r a c h y n a d p r z y r o d z o n e: światło!”²⁸. Dzięki jego inicjatywie empirycznego zbadania nadziemskich mieszkańców dworu fabuła powieści zaczyna rozwijać się wokół tajemnicy fantastycznej, a relacja narratora o dalszych etapach działań tego bohatera wprowadza do utworu opowieść detektywistyczną²⁹. Podkreślmy w tym miejscu, że w 1961 roku Julian Krzyżanowski – do którego cennych ustaleń przyjdzie nam się jeszcze kilkakrotnie odwoływać – stwierdził, iż jedną z głównych zasług Łozińskiego było uczynienie z *Zakłego dworu* „czegoś w rodzaju zapowiedzi romansu detektywistycznego”³⁰.

Toczący się w powieści spór o realność lub iluzoryczność zjawisk nadnaturalnych upodabnia *Zakłęty dwór* do jednej z typowych strategii pisarstwa grozy, którą Gwenhaël Ponnau określił mianem „tekstów podejrzenia” (*les textes du soupçon*). Polega ona na zestawianiu w obrębie utworu przeciwstawnych ujęć fenomenów fantastycznych, które podtrzymują w czytelniku stałą wątpliwość co do realności nadzwyczajnego zjawiska. Francuski badacz kontrastuje ten typ opowieści z innym, który polega na jawnym przedstawianiu porządku nadprzyrodzonego, a któremu przydaje trudno przetłumaczalną na język polski nazwę „la monstration” (od słów: potwór (*monstre*) i przedstawienie (*démonstration*)). Obie odmiany były – jego zdaniem – charakterystyczne dla klasycznych powieści grozy: „fantastyka podejrzenia” została wprowadzona przez Ann Radcliffe, z kolei przeciwna, którą można by określić jako „fantastykę jawności”, doczekała się

²⁷ Ibidem, s. 122.

²⁸ Ibidem, s. 186. Podkreślenia w tekście – D.D.

²⁹ Tak wypowiada się o tej metodzie pisarskiej Jean-Baptiste Baronian: „Jest to odmiana tajemnicy fantastycznej [...], czyli historii rozwijającej się według zasad, które w dzisiejszych czasach zwyczajowo kojarzone są z fikcją policyjną (*la fiction policière*), a służących odkryciu tajemnicy, która zdaje się nie przynależać do świata praw rozumu” (J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, s. 163). Wypowiedź odnosi się do powieściopisarstwa Maurice’a Leblanca, twórcy niezapomnianego Arsène’a Lupin.

³⁰ J. Krzyżanowski, *Wstęp*, op. cit., s. XLVII.

wzorcowego ujęcia w twórczości Matthew Gregory Lewisa³¹. Autor *Zakłętego dworu* wybrał z tego repertuaru gotyckich strategii narracyjnych „tekst podejrzenia”, a wahanie się czytelnika względem prawdziwości duchów uczynił podstawą organizacji fantastyki powieściowej. Fantomy Żwirskich stały się punktem zetknięcia dwóch dyskursów odnoszących się do cudowności: magiczno-ludowego, który przydaje jej pełnej wiarygodności, oraz racjonalno-krytycznego, który bierze ją w nawias zabobonu i nierozumu.

Aby rozciąć ten węzeł domysłów, wprowadził Łoziński „detektywa” Katylinę, którym posłużył się do weryfikacji duchów i w konsekwencji do zburzenia dotychczasowej konstrukcji fabularnej.

IV

Damazya Czorgut postanawia na własną rękę zbadać tajemnicę miejsca. Udaje się nocą do dworu, w którym odnajduje ślady obecności maziarza a zamiast duchów właścicieli zastaje pilnującego wnętrza wiernego Kozaka, Kostia Bulija, i tajemniczą młodą kobietę, która wybawia go z rąk „diabelskiego klucznika”. Po powrocie do Oparek opowiada o wynikach „śledztwa” Juliuszowi Żwirskiemu. Następuje pierwszy moment demaskacji prawdy o siedzibie duchów. Młody Żwirski i Katyliną dochodzą do wniosku, że „Zakłęty Dwór” jest w istocie „tajnym ogniskiem propagandy” politycznej³², w którym maziarz Dmytro Czaczala agituje jako wysłannik paryskich demokratów na rzecz nowego powstania przeciwko zaborcom. Wyjaśnia się właściwy powód klauzuli testamentowej o zakazie użytkowania posiadłości – dwór został przeznaczony na centrum działalności propowstańczej przez zmarłego za granicą Mikołaja Żwirskiego. I choć częściowe uchylenie tajemnicy „Zakłętego Dworu” dokonuje się w rozdziale zatytułowanym *Domysły*, to jednak, zwłaszcza w zestawieniu z wcześniejszym epizodem fabularnym traktującym o zebraniu konspiracyjnym w domu klucznika i przekazaniu worków pieniędzy na zakup broni³³, zyskuje ono w oczach czytelnika znaczenie zapowiedzi rewelacji fabularnej. Dochodzi do niej podczas spotkania we dworze Zygmunta Żwirskiego z bratem Mikołajem, który jako *redivivus*³⁴ po latach ukrywania swej tożsamości ujawnia, że żył w okolicy – upozorowawszy własną śmierć na emigracji – w przebraniu maziarza. Młoda kobieta, którą Katyliną zastał we dworze, okazuje się nieślubną córką Mikołaja Żwirskiego. Wraz z tą sceną następuje pełna racjonalizacja tajemniczych i nadnaturalnych fenomenów, które dotąd przedstawiane były jako zjawiska naznaczone bytową dwuznacznością. Powieść, konstruowana zrazu w logice „tekstu

³¹ G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris 1987, s. VI-XII.

³² W. Łoziński, *Zakłęty dwór*, s. 255 n.

³³ Por. rozdz. *Nocna schadzka*, s. 147-157.

³⁴ Rozdz. *Redivivus*, s. 421-435.

podejrzenia”, odsłania swą utajoną strategię pisarską – przechodzi w historię o inscenizacji motywu nawiedzenia, stając się swoistym „tekstem symulacji fantastyki”.

Julian Krzyżanowski zaklasyfikował *Zakłęty dwór* do nurtu powieściowego fantastyki pozornej, będącej – jak trafnie zauważa – „maską spraw ziemskich i realnych”³⁵. Zwrócił uwagę, że powieść Łozińskiego wyrasta ze starej tradycji, którą dla późnoromantycznego pisarza krajowego był angielski romans grozy Ann Radcliffe, tłumaczącej nadprzyrodzone fenomeny w kategoriach racjonalnych. Zjawy i upiory zaludniające scenerie *Tajemnic zamku Udolpho* bądź *Italczyka* okazywały się w finale akcji przywidzeniami bohaterów bądź starannie wyreżyserowanymi sytuacjami, które miały na celu wywarcie presji moralnej. Ale najbliższą tradycją dla autora *Zakłętego dworu*, zidentyfikowaną przez Krzyżanowskiego, a także przez jego monograficznego poprzednika Adama Bara³⁶, okazała się pseudofantastyka uprawiana przez romansopisarza Aleksandra Dumasa-ojca. W 1857 roku – a więc na rok przed rozpoczęciem prac przez Łozińskiego – opublikował on powieść *Towarzysze Jehudy* (*Les Compagnons de Jéhu*), której fantastyczność była oparta na analogicznym pomysłu. Treścią tej powieści historyczno-przygodowej, rozgrywającej się w czasach rewolucyjnej Francji, była działalność tytułowej organizacji, tajnego stowarzyszenia, które stawiało sobie za cel restaurację monarchii Burbonów. Na południu kraju w opuszczonym klasztorze kartuzów uczynili oni konspiracyjny punkt oporu, skąd organizowali wypadki przeciwko wojskom rządowym, rabując pieniądze i broń. Aby znieczulić patrole antyrewolucyjne, wśród okolicznego chłopstwa rozpuścili pogłoski o rzekomym nawiedzeniu klasztoru przez duchy. Napoleon Bonaparte, dążąc do zdławienia ruchu oporu, wysłał przeciwko zdemaskowanym Towarzyszom Jehudy swych żołnierzy, którzy skutecznie stłumili prowincjonalny bastion kontrrewolucji³⁷.

Łoziński posłużył się w konstruowaniu świata przedstawionego zapożyczeniem fabularnym, które pomimo strukturalnych zbieżności podporządkował odmiennej ideologii. U Dumasa tajne stowarzyszenie reprezentuje siły konserwatywne i dąży do powstrzymania rozwoju demokracji i narodzin republiki. Towarzysze Jehudy rekrutują się z grona monarchistów i zaprzysięgłych wrogów Bonapartego. W *Zakłętym dworze* – przeciwnie – „towarzysze Dmytry” przepracowują lekcję solidarności społecznej i etnicznej, która stanowi warunek przyszłej walki. Przebranie maziarza umożliwia Mikołajowi Żwirskiemu nie tylko ukrywanie się przed policją austriacką, ale także skuteczne docieranie ze swymi demokratycznymi przekonaniem do chłopów polskich i ukraińskich – Dmytro Czaczała to zresztą personalia rusińskie! Pozyskiwani przez niego zwolennicy

³⁵ J. Krzyżanowski, *Wstęp*, w: W. Łoziński, *Zakłęty dwór*, s. XLVII.

³⁶ A. Bar, *Zapomniany powieściopisarz lwowski*, s. 68 n.

³⁷ A. Dumas, *Towarzysze Jehudy*, oprac. U. Marszałec, Bydgoszcz 1991 (tekst na podstawie anonimowego przekładu z 1912 r.).

należą nie tylko do środowiska chłopskiego, ale także małomiasteczkowego i szlachty chodackowej, owego zaścianka szlacheckiego, który według Łozińskiego – sympatyka Towarzystwa Demokratycznego Polskiego – miał odegrać kluczową rolę w budzeniu świadomości jedności społecznej. Antyrewolucyoniści z *Towarzyszy Jehudy* stoją po stronie przebrzmiałej racji historycznej, gdy konspiratorzy i przyszli powstańcy z kart *Zakłętego dworu* reprezentują nowoczesność. Łoziński zatem, powielając główny motyw konstrukcyjny powieści gotyckiej Dumasa, połączył go z inwersją ideologiczną, przydając konspiracji progresywny sens polityczny.

Pierwotnie literacki interesował jednak autora *Zakłętego dworu* przede wszystkim jako współczesna aktualizacja wzorca powieści gotyckiej pani Radcliffe. Zofia Sinko, podążając śladem angielskiego klasyka badań gotycyzmu Montague Summersa³⁸, zalicza prozę autorki *Tajemnic zamku Udolpho* do sentymentalnego wariantu powieści gotyckiej³⁹. Dariusz Brzostek widzi w jej twórczości kanoniczne ujęcie fantastyki zracjonalizowanej, wyrażającej triumf umysłowości oświeceniowej nad postawą irracjonalną⁴⁰. Ale to Julian Krzyżanowski wydobyl ten aspekt horroru literackiego Ann Radcliffe, który ujawnił swą największą przydatność w badaniach nad twórczością Łozińskiego – jest nim pseudofantastyka, której istota polega na reżyserowaniu nieprawdopodobnego. Warto w tym miejscu postawić więc nowe pytania: po co Łoziński dokonał tej całej inscenizacji gotyckiej? I czy zawiera ona – pod warstwą efektów sensacyjno-kompozycyjnych – jakiś głębszy sens? Słowem, czy gotycystyczna poetyka, kiedy przyznaje się do bycia artyficyjnym, ocala jeszcze filozofię grozy? Czy wskazuje jakąś dziedzinę przerażenia?

V

Odsłonięcie mistyfikacji z duchami i nawiedzonym miejscem nie znosi światopoglądu gotyckiego, lecz przydaje mu innego wymiaru. Znikają duchy, ale pozostaje groza, która wynika nie z zaświatów, lecz z historycznego losu.

Kulminantą gotyckości *Zakłętego dworu* jest scena spotkania „ducha” starościca Żwirskiego z jego żyjącym bratem, hrabią Zygmuntem. To wtedy wprowadzone zostają w ruch wszystkie sprężyny klasycznej opowieści grozy. Owa „szadźka we dworze” – jak głosi tytuł opisującego ją rozdziału – odbywa się o północy, w godzinie duchów, przy akompaniamencie trzęsących się szyszaków i kolczug w dawnym gabinecie właściciela. Cały ów literacki lamus zostaje przywołany po to, by stanowić emocjonalną oprawę dla zjawienia się Mikołaja Żwirskiego i wyrzucić wstrząs na jego krewnym. „Hrabia z dziką zgrozą powalił się bezsilny

³⁸ M. Summers, *The Gothic Quest. History of the Gothic Novel*, London 1939.

³⁹ Z. Sinko, *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, s. 138.

⁴⁰ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, s. 86-89.

na powrót do fotelu, a zdało mu się w pierwszym momencie, że rozum zaczyna mu się płatać pod wpływem tak okropnego wrażenia. Starościc jeszcze raz rękę położył mu na ramieniu, a w twarzy jego zacierał się powoli wyraz surowy, groźny i zagniewany, z jakim pojawił się w sali”⁴¹. Wówczas okazuje się definitywnie, że pozagrobowy los Mikołaja był iluzją podtrzymywaną przez niego samego i oddanego Kozaka, aby prowadzić działalność polityczną. Wraz z demaskacją upiора nie zanika jednak upiorność człowieka, a Żwirski „z krwi i kości” nie staje się na powrót podobny do zwykłego śmiertelnika.

Starościc, choć podkreśla, że umarł dla świata, „żyje dla wielkiej i szlachetnej idei”⁴², którą jest patriotyczna służba. Pociąga ona za sobą nie tylko konieczność tajnego działania i ukrywania osobowej tożsamości przed szpiegami policyjnymi, ale także rezygnację z prywatności. Służba wolności każe mu zerwać więzi z własną córką i przekazać ją opiece brata. Szczególnej bezwzględności nabiera posłannictwo Mikołaja właśnie wobec Jadwigi, która, towarzysząc spotkaniu braci, w tej samej chwili odzyskuje i zarazem traci ojca, potwierdzającego tożsamość konspiratora. Niehumanizm Mikołaja, oddanego całym sobą działalności politycznej, w pewnym sensie opętanego na punkcie zniewolonej polskości, czyni z niego „upiора za życia”. Człowieka, w którym ideologia zastąpiła ludzką wrażliwość.

– Powiedziałem wam już, kochani – ozwał się po chwili z silnym naciskiem – że umarłem dla świata, dla siebie samego, dla was i dla wszystkich, co mię znali. Starościc Mikołaj Żwirski nie żyje! Lepsza część jego istoty, jego duszy i natury odrodziła się do nowego bytu, poświęconego, oddanego [...] jednej wyłącznie myśli. Na grobie starościca wzięł namaszczenie swoje kum Dmytro⁴³.

I dalej, ze wzmożoną perswazją:

– Tak, nieboszczyk! Nieboszczyk w całym pojęciu tego wyrazu! Starościc Żwirski przyszedł do przekonania za życia, że cała i jedyna nadzieja naszego odrodzenia leży w pojednaniu i solidarności z ludem. Ale by ten lud spólną natchnąć myślą, ku jednej porwać zasadzie, jednymi przejąć celami, nie można przemawiać do niego z stanowiska, które winą wieków upłynionych budzi w nim tylko niechęć i nieufność. Chcąc pożądaną na lud wyrzucić wpływ, potrzeba zniżyć się do niego, przyswoić sobie jego obyczaje i wyobrażenia i przemawiać do serca jego wspólnym językiem. Oddany duszą i ciałem idei odrodzenia, starościc Żwirski chciał własnym przykładem stwierdzić swe przekonanie. Umarł zupełnie w dawnej postaci i istocie, a odżył w nowej, użyteczniejszej. [...] Zapomnijcie wszyscy o starościcu Żwirskim, a zachowajcie tylko pamięć i przywiązanie dla kuma Dmytra, który opuścił was niebawem, ale stanie znowu w waszym gronie⁴⁴.

Żwirski mówi o sobie – co znaczące – w trzeciej osobie. Żarliwość ideowa łączy się w jego słowach z poczuciem własnej obcości. To wcielenie konspiratora i zarazem widmo człowieka. Figura patriotyzmu, ale już nie jednostka.

⁴¹ W. Łoziński, *Zaklęty dwór*, s. 422-423.

⁴² *Ibidem*, s. 423.

⁴³ *Ibidem*, s. 432-433.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 433.

Mickiewiczowski motyw przemiany Gustawa w Konrada nabiera tutaj nie tyle wzniosłego, ile nade wszystko nieludzkiego znaczenia. Żwirski zdaje się zresztą ilustracją owego rodaka ukąszonego przez wampiryczną „pieśń zemsty”, która czyni z niego człowieka-upiora. Z ważną korektą ideową wszakże – nienawiść wobec wroga została zastąpiona przez prepozytywistyczny ideał edukacji między-stanowej⁴⁵. W obu przypadkach jednak dyskurs niepodległościowy znosi w Polaku człowieka, a oddanie sprawie narodu (bądź jedności dwóch narodów w imię wspólnej wolności) powoduje zatracenie prywatnej tożsamości.

W gotyckiej scenie zjawienia się Mikołaja Żwirskiego docieramy, jak sądzę, do istotnego źródła grozy powieściowej. Jest nim specyficznie rozumiana upiornosc w rysunku bohatera, która w ujęciu autora *Zakłętego dworu* ma przyczyny realne, a nie nadnaturalne. Pan na Żwirowie straszy jako pozorny fantom tylko na użytek służb wywiadowczych, rzeczywisty lęk budząc – przynajmniej w dzisiejszym czytelniku – jako fanatyczny konspirator i zapamiętały emisariusz. Wymiar nadprzyrodzony gotyckiego upiora, tak charakterystyczny dla oświeceniowej i wczesnoromantycznej powieści grozy, został tutaj zastąpiony przez wampiryzm niewoli politycznej, przekształcający człowieka w nieludzki ideał spiskowca. Czarna metafizyka ustąpiła miejsca bezkompromisowemu pojmowaniu historycznej powinności i ideologii niepodległościowej.

Łoziński najwyraźniej zdawał sobie sprawę z nienaturalności postawy bohatera. Dlatego w postakcji nakreślił perspektywę swoistego egzorcyzmu. Wraz z ponowną emigracją Mikołaja Żwirskiego za granicę „Zakłęty Dwór” stał się miejscem zamieszkania Juliusza i Jadwigi – małżeństwa, które nie rezygnując z osobistego szczęścia, jednocześnie realizowało ostrożnie testament starościca. Ich powinność patriotyczna wyrzekała się konspiracji, zastępując ją opieką socjalną i oświatową nad okolicznymi chłopami. W ten sposób pozytywistyczna „praca u podstaw” usunęła ze Żwirowa fantomy romantycznego radykalizmu⁴⁶.

* * *

Zakłęty dwór – czytany w powyższej perspektywie – stanowi interesującą modyfikację konwencji gotyckiej⁴⁷ w polskiej prozie powieściowej XIX wieku.

⁴⁵ Por. słowa: „I Pieśń mówi: ja pójde wieczorem, / Naprzód braci rodaków gryźć muszę, / Komu tylko zapuszczę kły w duszę, / Ten jak ja musi zostać upiorem.”, A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, oprac. J. Wieczerska-Zabłocka, Wrocław 1984, s. 46-47.

⁴⁶ E. Niwińska-Lipińska, „Przedburzowy” *Walery Łoziński – prekursor trendów młodopolskich?*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska i D.M. Osiński, Warszawa 2009, s. 158-171.

⁴⁷ Pojęciem „konwencji gotyckiej” posługuję się za Witoldem Ostrowskim. Wprowadził on je w swym artykule słownikowym *Gothic Novel (Gothic Romance)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1, s. 157-160, który ostatecznie po blisko 40 latach wszedł w skład *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 280-282.

Autor przenosi akcję z odległej bądź wyobraźniowej historii we współczesność czytelnika. Egzotykę miejsca zastępuje niemalowniczą i prowincjonalną lokalnością. Upraszcza sensacyjną fabułę, rozwijając jednocześnie czynnik racjonalnej tajemnicy w konstruowaniu wiedzy odbiorcy o świecie przedstawionym. Odsyła do lamusa stereotyp gotyckiego łotra, koncentrując uwagę na realnych przyczynach ludzkiej nienawiści i zemsty. Klasyczne miejsce zdarzeń – starodawny zamek – zamienia na szlachecki dwór, ów archetyp polskiego domu. Najważniejszym elementem parafrazy klasycznego gotycyzmu czyni jednak motyw istoty nadnaturalnej w postaci ducha. Dawny przybysz z zaświatów staje się ostatecznie – po etapie pseudofantastycznej maskarady – ludzkim upiorem, który wyrzekł się człowieczeństwa na rzecz konspiracji traktowanej jako misja. Tym, co straszy na kartach *Zakłętego dworu*, zdaje się być gotycka alegoria spiskowca. Ludzkie wcielenie nieludzko pojmowanej ideologii. Gotycyzm *Zakłętego dworu* jest nie tylko kostiumem, jak chcieli dotychczasowi interpretatorzy, lecz także wartościującą metaforą romantycznej myśli niepodległościowej.

**The rumour of terrifying and strange events at Żwirów.
The Gothicism of the *Accursed Mansion* by Walery Łoziński**

Summary

The *Accursed Mansion* by Walery Łoziński (1859) is a major modification of the Gothic convention in the Polish novel prose of the XIX century. The author moves the plot from a distant or imaginary story into the time of the reader. The exotic of place is substituted with a colourless and provincial locality. He simplifies the thriller plot developing at the same time the factor of the rational secret regarding the process of building knowledge of the portrayed reality. He leaves the stereotype of a Gothic villain on the shelf and focuses on sociological and ethnological reasons for human hatred and revenge. The typical place of action – an ancient castle – transforms into a nobleman's manor, an archetype of the Polish home. But he makes the motif of the supernatural being in the form of spectre the most important element of the paraphrase of classic Gothicism. The ancient stranger from the beyond becomes ultimately, after the stage of pseudo-fantastic masquerade, a human phantom, who has renounced his humanity for the benefit of the absolute of the conspiracy. What terrifies on the pages of the *Accursed Mansion*, seems to be a Gothic allegory of a conspirator, a human incarnation of inhumanly understood ideology. The Gothicism in the *Accursed Mansion* is not only a symbolic costume and a metaphor of the conspirational attitude, as the former interpreters liked to see it, but also an axiological dimension of the romantic thought on the national independence.