

MARCELA MIKULOVÁ

Bratysława

HISTORIA, EGZOTYKA I IDYLLA
W POWIEŚCI VANSOWEJ *KLIATBA (KŁĄTWA)*

Po opublikowaniu sentymentalistycznej powieści *Sirota Podhradských (Sierota Podhradzkich, 1889)*, która odniosła sukces czytelniczy i zyskała uznanie krytyki, Terezia Vansová podjęła zaskakującą decyzję napisania „czarnej” powieści zatytułowanej *Kliatba (Klątwa)*. O ile „turbulencje” fabuły *Sieroty Podhradzkich* były w czasie, gdy powieść ta powstała, do przyjęcia przez publiczność, o tyle temat, który podjęła Vansová w *Klątwie*, był w latach osiemdziesiątych XIX wieku tak odważny, że sama autorka po zebraniu materiału i jego wstępnym opracowaniu zrezygnowała z dokończenia utworu. Podobny los spotkał jej kolejną powieść *Sestry (Siostry)*, w tym wypadku jednak chodziło o pikantną tematykę towarzyską. Obydwa utwory doczekały się publikacji dopiero trzydzieści lat później, kiedy ich recepcja odbywała się w zupełnie innej sytuacji.

Powszechnie przyjmuje się, że atmosfera literacka w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku była sterylna i „bezideowa”, choć jednocześnie wyczuwało się w niej kolejne „manewry” polityki węgierskiej po zamknięciu słowackich instytucji kulturalnych. Publiczność oczekiwała „poważnych”, reprezentatywnych słowackich utworów literackich, zwłaszcza w dziedzinie „wielkiej” epiki.

Wydaje się, że Vansová wyczuwała niestosowność publikacji *Siostr* i *Klątwy* w czasie, gdy publiczność domagała się od pisarzy coraz wyraźniejszych przejawów zaangażowania narodowego. Wyobrażenie powieściopisarski o literackiej reprezentacji rzeczywistości – realizujące się w technice wykorzystywania elementów dokumentarnych w przestrzeni gatunku fikcyjnego – również wyraźnie różniło się od tego, co większość autorów tego okresu, skłonna była uznać za dopuszczalne. Obie zarzucone powieści postanowiła Vansová dokończyć dopiero w latach dwudziestych XX wieku i to właściwie pod naciskiem okoliczności pozaliterackich – po śmierci męża znalazła się w trudnej sytuacji finansowej: w domu obciążonym hipoteką.

Wprawdzie powieść *Sierota Podhradzkich* też oparta była na autentycznych wydarzeniach, które autorka знаła z zasłyszanej opowieści, niemniej *Kłątwa* zawierała potencjał umożliwiający zrealizowanie wyobrażenia Vansovej o ekscytującej fabule wypełnionej realiami, prezentującej rzeczywistość ze wszystkimi atrybutami i parametrami. Innymi słowy, pełną napięcia fabułę dostarczyłaby rzeczywistość sama. Chcąc zainteresować słowackim tekstem czytelniczki z kasy średniej, czytelniczki, które na ogół miały służbę, a więc więcej czasu na czytanie, Vansová wychodziła z założenia, że rzeczywistość może być emocjonująca, trzeba ją tylko przedstawić w atrakcyjny sposób. Dalszy rozwój autorki potwierdził to – po wspomnianych niedokończonych tekstach pisze utwory prozatorskie oparte na autentycznych wydarzeniach i losach postaci: opisy podróży, wspomnienia bliskich jej osób i teksty publicystyczne.

Vansová jest interesującą pisarką również i z tego powodu, że w czasach „najuboższych”, jeśli chodzi o naszą literaturę, nie zawahała się podjąć „odważnych” i nietradycyjnych tematów. Postanowiła wypełnić pustą w owych czasach przestrzeń literacką w dziedzinie wielu gatunków, nie tylko horroru – potrafiła adaptować się i zachowywała się jak profesjonalna pisarka, a właściwie „aktywistka na polu kultury”. Jednak najprawdopodobniejszym powodem, dla którego uprawiała nietradycyjne gatunki, była zapewne możliwość wykorzystania ich w funkcji perswazyjnej, zastosowania ich w czasach brutalnej madziaryzacji i wynarodowienia jako przystępnej reprezentacji języka narodowego. Ostatecznie w latach osiemdziesiątych XIX wieku Słowacy mogli zaistnieć jako Słowacy właśnie wyłącznie w ten sposób, że używali języka słowackiego – minimalistyczny program najadekwatniej odzwierciedlał sytuację słowackiej inteligencji, która musiała pogodzić się z faktem, że oczekiwania słowackich romantyków nie spełnią się.

Gdyby Vansová dokończyła *Kłatwę* w latach osiemdziesiątych, powieść, mimo że fabuła jej była ekscentryczna, nie znalazłaby się w pustej przestrzeni literackiej: nawiązywałaby do romantycznych utworów prozatorskich, takich jak *Olejkár* (*Olejek*) Hurbana czy też do cieszących się coraz większym powodzeniem obcojęzycznych romansów grozy (tzw. *mordgeschichten*), jakie od czasu do czasu pojawiały się w przekładach. Na kontekst *Kłatwy* złożyłyby się też inne humorystyczne i moralistyczne gatunki, wypełniające lamy ówczesnych czasopism i kalendarzy.

Vansová, pisząc *Kłatwę*, w sposób organiczny włączała się w tradycję romantycznego dyskursu prozatorskiego; zresztą skłaniała się ku niemu od zawsze (ojciec należał do grona starszego pokolenia romantyków a jej bracia do tzw. drużyny Štúra). Powstającą *Kłatwę* określała w korespondencji jako powieść historyczną. Koniec końców zamierzała „jedynie” opowiedzieć realne wydarzenia, które znajdowały potwierdzenie w materiałach archiwalnych. Znamca i praktyk horroru H. Ph. Lovecraft zwracał uwagę na żywotność gatunku oraz na fakt,

że próbowali w nim siłą pisarze różnej rangi. W swoich rozważaniach łączy jednak Lovecraft grozę z fikcją, ponieważ wychodzi z założenia, że wyjaśnianie faktów składających się fabułę może zaskodzić tego typu utworowi¹. Specyfika horroru Vansovej – jeśli możemy tak nazwać *Klątwę* – polega na tym, że autorka opiera się na materiałach sądowych. Aby jednak zasugerować fikcyjność tekstu i wytworzyć w powieści odpowiednią atmosferę, dodała do opisu autentycznych wydarzeń różne formalne wyznaczniki fikcjonalności.

Mogłoby się wydawać, że w *Klątwie* mamy do czynienia z podobnym przypadkiem „beletryzowania”, z jakim spotykamy się z prozie historycznej przy rekonstruowaniu wydarzeń historycznych, które miały miejsce w odległej przeszłości, tak że autor musi sobie postać wydarzeń dopowiedzieć, „dofabularyzować”, zrekonstruować. Pierwowzór Vansovej był jednak na tyle realny, urzędowo udokumentowany, a przy tym tak przerażający, że sama autorka się go przestraszyła i starała się stonować jego autentyczne kontury – postępowała zatem odwrotnie niż autor powieści historycznej. Była świadoma tego, że tematyka, jaką podejmuje, jest w danym momencie zbyt drastyczna dla wspomianej grupy czytelniczek.

Sytuacja zmieniła się jednak radykalnie w latach dwudziestych, kiedy powróciła do pisania powieści. W tym czasie obok i w kontrze do przeróżnych „-izmów” i awangard pojawiło się zupełnie zrozumiałe zainteresowanie przeciętnych czytelników historyzmem. Być może dlatego *Klątwa*, gdy w 1927 roku została wreszcie opublikowana, wzbudziła przychylność czytelników – natychmiast też uzyskała nagrodę państwową, a po wyczerpaniu nakładu przygotowano w 1928 roku kolejne wydanie.

Zainteresowania Vansovej historią i folklorem były powszechnie znane. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku publikowała w czeskich i słowackich pismach liczne folklorystyczne artykuły, dokumentujące badanie terenowe, które przeprowadziła: poświęcone były przede wszystkim ludowym zabobonom, legendom, czarom i gusłom. Ale najbardziej interesowała się przerażającymi historiami, których z upodobaniem wysłuchiwała podczas spotkań towarzyskich lub odwiedzin u bajarek, znawczyń lokalnej historii². Często starała się te opowieści wkomponować do swoich utworów.

Tematyka *Klątwy* jest też wyjątkowa, gdy rozpatrywać naturę jej historycznych inspiracji, ponieważ w tym wypadku część opowiadanej historii dotyczy bezpośrednio rodziny autorki. Jako naoczny świadek zbrodni pojawia się w powieści dziadek autorki, kupiec Karol Lange. W biografii swojej matki – *Terézia Medvecká, z domu Lange*³ – autorka szczegółowo relacjonuje perypetie

¹ H. Ph. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyn, Warszawa 2000, s. 16.

² Na temat źródeł inspiracji powieści *Klątwa* por. J. Garaj, *Vansovej pramene a Kliatba*, „Průdy” 1927, r. IX, s. 516-520.

³ Biografia ta opublikowana była w almanachu „Dennica” III, 1900, nr 1, 5, 6, 7 w rubryce *Slavin žien slovanských*.

osiedlenia się dziadka w Zwoleniu. Opisuje pusty, niezamieszkały dom w centrum miasta, którego ostatnim lokatorem był zmarły tam alchemik: „A zaborbonni ludzie twierdzili, że w opuszczonym domu straszy, że słycać cwałującego w tę i z powrotem konia, którego rzenie odbija się o sklepienie pomieszczeń. Nikt nie chciał w tym domu mieszkać, nikt go nie chciał kupić, chociaż właściciele, którzy go odziedziczyli, starsi już ludzie, chcieli go sprzedać za marny grosz”. Dowiedział się o tym kupiec Lange i zdecydował się na jego kupno: „Z jednej strony ze względu na jego dobre usytuowanie, z drugiej strony z powodu atrakcyjnej ceny, ale przede wszystkim po to, żeby zdementować bzdurne plotki, jakoby nikt w tym domu nie mógł być szczęśliwy. [...] Wszystko było tam straszne. Okna były w połowie zdemolowane, pokoje zmienione w ciemne pomieszczenia, mnóstwo dymiących, kopających kominów i ambitów [...] Kiedyś wydarzyło się coś, czego nawet on nie potrafił wyjaśnić. Kilkakrotnie budził go w nocy przedziwny hałas. Słyszał całkiem wyraźnie, że ktoś chodzi po korytarzu”⁴.

Lange słyszał dziwny głos, ktoś mówił coś o pieniądzach i skrytkach, ale nie reagował, ponieważ wiedział, że znalezione w ten sposób pieniądze nie przyniosłyby szczęścia. Podczas przebudowy kuchni znaleziono garnek z drobinami złota, który Lange oddał do magistratu, ale nagrody się nie doczekał. Za to miał spokój ze strachami. Vansová opisuje specyficzną historię swojej rodziny ze strony matki i już tu przytoczone fakty mogą śmiało konkurować z fikcją. Szczegóły zawarte w pamiętnikach wiążą się ściśle z tematyką powieści *Kłątwa*. Miasto Zwolen, w którym rozgrywa się jej akcja, było dla Vansovej magicznym miastem jej przodków. Tam też mieszkał jej ciężko chory brat Samuel Medvecký, którego autorka wspomina we wstępie powieści pod inicjałami Dr. S.M. Właśnie brat przekazał jej korespondencję, którą przez wiele lat utrzymywał ze swoim starym przyjacielem Jurajem Bánikiem, historykiem Zwolenia, żywo zainteresowanym przypadkiem Feketego, bohatera *Kłątwy*.

O temacie *Kłątwy* autorka pisze do swojej przyjaciółki Antonii Gebauer: „Zabrałam się do pisania powieści *Kłątwa*. Dаты i skrót całej historii miałam już w rękopisie od trzydziestu lat, ponieważ była to tak niezwykła fabuła, a do tego tak przerażająca, że słyszałam ją już w dzieciństwie. Po przewrocie miałam dostęp do archiwum żupy, gdzie znalazłam i przy pomocy znawcy łaciny wypisałam sobie dаты z procesu Acta Feketiana”⁵. *Kłątwe* wydała autorka w 1927 roku⁶ ze zmienioną specyfikacją gatunkową (zapisaną jako podtytuł) – pierwotną wersję „powieść historyczna” zmieniła w drugim wydaniu pod

⁴ „Dennica” III, nr 1, s. 66-67.

⁵ A.Gebauerová, *Terézia Vansová*, „Ženský obzor” 1936, nr 9, s. 74.

⁶ Na końcu powieści jest data 1927, ale monografista Vansovej Andrej Mráz w książce *Literárne dielo Terézie Vansovej* (Živena, Vydav. družstvo v Turč. Sv. Martine, 1937, s. 89) podaje rok 1926 (vydavateľstvo Slovenský východ v Košiciach).

wpływem krytyki Jégégo⁷ na „romantyczny obraz historyczny z początku dziełnastego wieku”.

Vansová była świadoma tego, że jej nieskrywana sympatia do romantyzmu może być traktowana jako anachronizm i celowo „podbechtywała” czytelników, a właściwie raczej krytyków swoją deklarowaną przychylnością dla stylu romantycznego. W przedmowie do opisu podróży *Pani Georgiadesová na cestach* też kokieteryjnie staje za pośrednictwem narratorki po stronie „sentymalistów i idealistów” przeciw światu, który – jak pisze – „domaga się realistów”⁸. Niemniej kryteria, którymi kieruje się, określając sposób pisania literatury, były w swych intencjach bardzo pragmatyczne.

Mimo że przerażająca historia wielokrotnego zwoleńskiego zabójcy L’udovíta Fekete de Nyek jest szczegółowo opisana w aktach sądowych, Vansová, opracowując ten temat, podjęła próbę umieszczenia tej krwawej historii w konkretnym klimacie drobnomieszczańskiej społeczności i zaproponowała własną interpretację psychologicznego zaplecza morderstw Feketego. Z artystycznego punktu widzenia ambitny plan nie bardzo się powiódł, ponieważ dążenie do zachowania wierności faktom historycznym ograniczało możliwości rozwinięcia passusów fabularnych i bardziej plastycznych opisów bohaterów. Jednak z punktu widzenia historycznoliterackiego plan był godny uwagi z kilku powodów.

Powieść ma kompozycję ramową: zasadniczą akcję poprzedza wstęp (*Zvolenské rozpomienky*, „Zwoleńskie wspominki”) i zamyka dopowiedzenie historii Feketego. We wstępie pokazany jest obraz domu Baników, gdzie przed Świątami Bożego Narodzenia w 1826 roku odbywają się prządky – przywołany zostaje Ďurko Bánik, wtedy jeszcze młody chłopiec, który „przyczynił się do tego, aby o tych sprawach nie zapomniano”⁹. Matka Ďurka opowiada całą historię w odpowiedzi na pytanie swojego męża, dlaczego właśnie Zwoleń był tak często nawiedzany przez różnego rodzaju kataklizmy – musiało to być kiedyś sławne miasto, kiedy jeszcze zamek Pusty nie był pusty, ale wielki, wysoki (s. 14). „Jej opowieść, którą potwierdziły stare dokumenty i listy, a także ustne podania, autorka uzupełniła i rozszerzyła według tego, czego sama się dowiedziała i jak to rozumiała” (s. 21).

H. Ph. Lovecraft pisze o „podekscytowaniu towarzyszącym opowiadanym przy kominku historiom” (w przypadku *Klątwy* mamy do czynienia z analogiczną opowieścią przy prządkach). „Nieodzowne przecież dla naszego umysłu psychologiczne wzorce, czy też tradycje są zbyt głęboko osadzone w pamięci ludzkości – równoczesne z uczuciami religijnymi”¹⁰. Vansová nie tylko nawiązała

⁷ „Slovenské pohľady” XLIII, 1927, č. 1, s. 195.

⁸ T. Vansová, *Pani Georgiadesová na cestách*, Praha 1930, s. 7.

⁹ Cytuję z wydania T. Vansová, *Kliatba*, Bratislava, Tatran 1968, s. 8.

¹⁰ H. Ph. Lovecraft, op. cit., s. 14. Przekład słowacki cytowany przez autorkę należałoby spolszczyć: „Chodzi tu o psychologiczny archetyp czy też tradycję, tak samo autentyczne, głęboko zakorzenione w doświadczeniu duchowym jak jakikolwiek inny archetyp czy tradycja ludzkości” (przyp. tłum.).

do postromantycznego dyskursu, ale w jej powieści można również zauważyć znaki biedermeieru – jest to przede wszystkim podkreślanie wagi więzów rodzinnych, co przejawiało się także w zapraszaniu przyjaciół i sąsiadów na skubanie pierza, przy którym snuto różne opowieści, czy też szczegółowe opisywanie wnętrza mieszkań. Taka właśnie typowa rodzinna atmosfera tworzy idylliczne tło dla kontrastujących z nim opowieści grozy.

Czasy, w jakich rozgrywa się akcja opowieści (rok 1806), autorka nazywa „oświeconym stuleciem [...] przesyconym duchem wolnej myśli”, ale wbrew temu w mieście urzędował kat, a na Vigl’ańskim wzgórzu wznosiły się ku przestrodze szubienice. W centrum narracji znajduje się rodzina Pavla Veselovskiego, wpływowego urzędnika zwoleńskiego magistratu i zwoleńnika oświecenia uwrażliwionego na prawa człowieka, co należało w tym czasie do rzadkości. Miał jedyną córkę „piękną, miłą, subtelną, o imieniu Františka”. Z ich domem sąsiadował wspomniany dom kupca Langego (dziadka Vansovej), a obok niego znajdowała się siedziba rodziny Feketych.

Obok szczegółowych opisów, koniecznych do wyobrażenia sobie miejsca akcji, autorka odnosi się również do sytuacji politycznej – są to czasy rosnącej sławy Napoleona i klęsk Wiednia: „Wiedeń zawsze prześladował samodzielnie myślących ludzi i deptał wolność oraz każdy przejaw wolnej myśli. Protegował natomiast przeciętnych i ślepo posłusznych” (s. 33). Początek XIX wieku autorka charakteryzuje jako czas wyraźnie naznaczony upadkiem obyczajów wyższych warstw społecznych i ludu. „Właśnie w tych dniach znaleziono w Vigl’ańskim zamku porzucone gdzieś w ciemnym kącie niemowlę” (s. 43). Służba podejrzewała, że maczał w tym palce jakiś szlachcic, ponieważ nawet nie rozpoczęto śledztwa. W epoce, kiedy zwykła kradzież, dokona przez człowieka z ludu, karana była śmiercią, panowie nie podlegali takim samym prawom.

Františka Veselovská i Fekete poznali się w dramatycznych okolicznościach: podczas burzy, w pobliżu cmentarza, chwilę po rozmowie Františki z jej dawnym znajomym, studentem Mikulášem Duchoniem. „Od strony pustego zamku znów pojawiła się błyskawica, ponownie rozległ się grzmot. Františka wyrwała się, odskoczyła od Mikuláša i wydała okrzyk przerażenia. Przed nią, jakby wyrósł spod ziemi, stał mężczyzna, którego się przestraszyła. Błyskawica oświetliła jego głowę, przykrytą kapeluszem, spod którego wyłaniała się blada twarz i ciemne oczy. Uniosła dłonie, jakby w geście obrony, ale on zdążył już ją chwycić i przyciągnąć do siebie. Wyrwała się i zaczęła na oślep uciekać w stronę domu” (s. 56).

Już przedtem wydawało jej się, że ktoś ją z sąsiedniego domu obserwuje, zauważyła „jakąś straszną twarz, przenikliwe oczy” (s. 49). Później dowiedziała się, że po dłuższej nieobecności wrócił do domu młody panicz Fekete; że zdruzgotało mu się służyć w wojsku w Turcji i że przywiózł ze sobą mnóstwo drogocennych i egzotycznych przedmiotów. Całe miasto było przerażone, kiedy po burzy znaleziono koło cmentarza ciało martwego Mikuláša Duchonia z rozbitą głową.

Rodzicom Františki udało się ukryć przed nią tę informację; domyślali się, że młodzi nie byli sobie obojętni. Autorka w bardzo charakterystyczny sposób opisuje L'udovíta Fekete, który miał zakusy na rękę pięknej Františki: „W powozie siedział młody panicz, w eleganckim węgierskim stroju. Miał na sobie ubranie z czarnego aksamitu, ze złotymi guzikami; peleryna spięta była złotym łańcuszkiem. Kapelusz, czyli kołpak ozdobiony był piórem, przymocowanym delikatną agrafką z wielkim rubinem. U boku miał szablę, która była dziełem artysty. Wyglądał zaiste wspaniale – przedstawiał obraz prężnego, witalnego ziemianina” (s. 61-62).

W domu Veselowskich przedstawił się jako zwoleński obszarnek. „Jego zachowanie było nienaganne, wręcz imponujące. [...] Ale chociaż Fekete prezentował się znakomicie, Veselovský odczuwał nieufność w stosunku do tego, znanego z dawnych lat, krajana. Ale tylko przez moment, potem cień nieufności zniknął. Było w twarzy gościa coś takiego, co przypominało chłopięcą beztróskę, swawolę: była blada, lekko pyzata, okolona czarną brodą, starannie utrzymaną, z takimi samymi wąsami, modnie przystrzyżonymi. Nad czołem falowały gęste, czarne włosy. Nos miał regularny, tylko nozdrza były rozszerzone i ruchliwe, czarne oczy, trochę wpadnięte, przesłonięte były czarnymi, długimi rzęsami. Brwi miał gęste, szerokie, zrosnięte nad nosem w mocny węzeł. Kiedy zmarszczył czoło, tworzyły gęstą, niemal równą linię pomiędzy czołem a pozostałą częścią twarzy. Ten kontrast pomiędzy bladą twarzą a ciemnymi włosami sprawiał, że cały wygląd młodego szlachcica miał w sobie coś przyciągającego, interesującego, ale czasami odstrasżającego. Jego gesty i słowa wskazywały, że człowiek ten poruszał się w arystokratycznych kręgach. Od razu pierwsze słowa, którymi się przedstawił, świadczyły, że otrzymał staranne wykształcenie. Mówił płynnie po łacinie, niemiecku i węgiersku. Odwykł jedynie, jak się tłumaczył, od słowackiego i dlatego nie mówi w tym języku płynnie” (s. 62-63).

Fizjonomia Feketego reprezentuje typ orientalny, charakterystyczny dla ówczesnych poglądów odrodzeniowych, zgodnie z którymi typ słowiański konotował własności pozytywne, a typ orientalny *a priori* implikował własności negatywne.

W innym miejscu autorka prezentuje jego urodę jako wręcz demoniczną: „Dlatego jest taka zniewalająca, rzuciła pewna młoda dama. Taką urodę Francuzi rzeczywiście nazwali diabelsko piękną, *la beaute de diable*. Ale co z takiej urody, w której nie ma ani śladu duszy, dobroci i miłości? A jego wykształcenie? Jest raczej niebezpieczne niż przydatne. Jeśli nie oddamy swojej wiedzy w służbę miłości, nie wykorzystamy jej po to, aby czynić dobro, to cała mądrość nie ma sensu” (s. 132-133).

To, co mogłoby u Vansovej zabrzmieć jako moralizowanie, jest obowiązującym w tych czasach rozważaniem o pięknie, jego wartości, sensie, znaczeniu. Nad znaczeniem i celem piękna zastanawiało się wielu artystów (u nas przede wszystkim Vajanský). Vansová i w tym wypadku stara się być oryginalna i pokazuje negatywne strony piękna, jego szkodliwość i zwodniczą podstępność.

Można powiedzieć, że jest to właściwie odrodzeniowa refleksja o pięknie, którego nie traktuje się jako celu samego w sobie.

W kreacji postaci Feketego Vansová podkreśla wystawny styl życia, bogactwo i oryginalność ubioru, aby w ten sposób zasugerować znaki zniewalającego zła. Z postacią tą łączą się ambiwalentne znaki podziwu i nieufności, zagadkowości nieznanego i pragnienie jego rozszyfrowania. Fekete mówił „pochlebczym, miękkim, trochę stłumionym głosem, im dłużej opierał spojrzenie swoich zagadkowych oczu na gospodarzu...” (s. 65).

W przyjętej przez autorkę strategii popełnione przez niego straszne czyny można do pewnego stopnia usprawiedliwić jego hipnotyzującymi cechami, zdolnością do podporządkowania sobie ludzi, którzy potem jak zaczarowani ulegają urokowi jego osobowości. W obszar demonicznego uroku Feketego autorka włącza również intuicję czytelnika, która podpowiada mu, że Fekete jest mordercą Duchonia i innych ofiar. To przypuszczenie pozostaje w sferze tajemnicy, która jest istotna dla zdynamiczowania akcji, spowolnianej ciągłymi dygresjami.

Autorka stara się też, na ile to możliwe, uwzględnić w kreacji tej postaci aspekty psychologiczne – nagłe zmiany nastroju bohatera wskazują na obłudę, będącą częścią strategii czyhania na ofiarę. W niektórych sytuacjach udaje się jej wręcz wydobyć pewne metafizyczne cechy i sugestywność zła, personifikowane przez tę postać: „Przeszywał ją swoimi czarnymi, błyszczącymi oczami, czuła, jakby ją tym spojrzeniem usypiał i jakby ją głaskały jakieś niewidzialne ręce i kołysała jakaś dziwna melodia. [...] Nie bronila się przed tą dziwną siłą, która z niego promieniowała. [...] Fekete pozostawił po sobie jak najlepsze wrażenie” (s. 67).

Ale musiał jeszcze pozyskać Františkę, którą tak wystraszył podczas burzy. Ją też zniewolił swoim „miękkim, wkradającym się do serca głosem, kiedy poznała w nim człowieka bardzo wykształconego, doświadczonego, znającego się na wszystkim [...] zapomniiała o pierwszym nieprzyjemnym wrażeniu i jak zauroczona wsłuchiwała się w jego słowa. A kiedy wbił w nią przenikliwe spojrzenie swoich cudownie głębokich oczu, poczuła słabość, ale też zamęt w rozumowaniu i myśleniu [...] Tak, ten człowiek potrafił pozyskać każdego, kto jego zdaniem był tego godzien”, pisze Vansová (s. 70).

Kreując tę postać, autorka bez wahania przekracza granice ówczesnego pisarstwa realistycznego. U schyłku XIX wieku utwory powieściowe coraz częściej charakteryzowała irracjonalna, nie dająca się wyjaśnić tajemniczość. Postać Feketego jest przykładem przenikania znaków powieści frenetycznej do gatunku pisarstwa historycznego, trzymającego się wiernie faktów archiwalnych.

Powieść frenetyczna cieszyła się popularnością w literaturze europejskiej już od końca XVIII wieku, a w latach dwudziestych wieku XIX przenikła również do twórczości Byrona, wczesnego V. Hugo czy Balzaca, a zdaniem Winogradowa¹¹ wywarła również wyraźny wpływ na literaturę rosyjską.

¹¹ V. Vinogradov, *Jules Janin a Gogol'*. Literaturnaja Mysl', III, 1925, s. 342-365.

Akcja powieści frenetycznych oparta jest na schemacie, z jakim mamy do czynienia również w *Kłątwie* (Iotr prześladowuje niewinną dziewczynę). Celem tego typu narracji było przede wszystkim wyzwolenie czytelnika od lęków, jakie niesły ze sobą ówczesne czasy (co można odnieść do tzw. *okresu maticznego*¹² kiedy *Kłątwa* powstawała) paradoksalnie poprzez taką właśnie egzaltowaną formę. Ważne jest tu stwierdzenie historyków, że frenetyzm nie wiąże się ściśle z konkretnym okresem literackim, ale sytuuje się poza klasycyzmem czy romantyzmem.

Koniec końców najbardziej znany utwór frenetyczny *Martwy osioł i zgilotnowana kobieta* (1829) Julesa Janina, który wprawdzie powstał już jako parodia gatunku, charakteryzuje się tym, że „widać w nim wyraźne przejście od płaszczyzny czystej fantastyki i fikcji do płaszczyzny realnej atmosfery”¹³. Inne znane utwory frenetyczne też zawierają elementy szoku i zaskoczenia (*Fragoletta* Henri de Latouche), które wkomponowane są w realne spojrzenie na rzeczywistość.

Janin, który jest jednocześnie teoretykiem tego gatunku, we wstępie do wspomnianej powieści pisze między innymi o zamierzonej przezeń parodii „prawdziwej” literatury, jaką starali się uprawiać romantycy. Jego zdaniem literatura taka jest nieosiągalna – rzeczywistość jest na tyle przerażająca, że jej prawdziwe opisanie doprowadziłoby czytelnika do szaleństwa¹⁴. Tu chciałabym zwrócić uwagę na opinię J.V. Ormisa, że Vansová, opracowując bestialską historię Feketego, „na ile tylko się dało, stonowała jej grozę”¹⁵.

Chociaż w tym momencie nie chodzi o bezpośredni związek *Kłątwy* Vansovej z frenetyzmem, trzeba przyznać, że autorka, opracowując źródła historyczne o nazwie Acta Feketiana, w wielu wypadkach łagodzi budzące grozę fakty. Jako dowód można przytoczyć scenę morderstwa Františki: gdyby jej autentyczności nie potwierdziło bezpośrednio świadectwo dziadka autorki, mogłaby kojarzyć się z najfantastyczniejszą fikcją.

Zaprezentowane z kronikarską wręcz pieczołowitością opisy ówczesnego stylu życia, sądownictwa, wyborów itd. są na tyle wierne, że właściwie wpisują opowiadaną historię w ówczesne realia i dodają narracji cech wiarygodności. Jednocześnie tworzą kontrastujące tło wyczynów Feketego: drobnomieszczański porządek domu Veselovskiego kontrastuje z hulankami jego przyszłego zięcia na Vigl’ašskim zamku, z rozpasanymi zabawami w towarzystwie kobiet, przy winie i kartach.

Ale zawsze kiedy Františka zaczynała odczuwać w stosunku do niego niechęć, Fekete używał swojej najsilniejszej broni – gry na skrzypcach. „A jego skrzypce, podobnie jak jego oczy, oczarowywały słuchaczy i subtelne słuchaczki. Tony, które wydobywał swoim smyczkiem, wkradały się zwłaszcza do niestrzeżonego serca i budziły w nim zamęt i niepokój” (s. 77).

¹² „Okres maticzny”, czyli lata sześćdziesiąte wieku XIX, nazywane tak ze względu na powstanie w 1863 roku Macierzy słowackiej i jej działalność w sferze kultury (przyp. tłum.).

¹³ *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.*, Praha 1966, s. 302.

¹⁴ Z. Hrbata, M. Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha, 2005, s. 160.

¹⁵ J.V. Ormis, *Poznámky*, w: *Vansová Terézia: Kliatba*, s. 207.

Kreując tę postać Vansová prezentuje wszystkie wyrafinowane strategie uwodzenia aż po całkowite zahipnotyzowanie ofiary. W ten sposób Fekete osiągnęła swój cel – otrzymała rękę Františki. Właśnie w tym czasie dowiedziała się ona o kolejnej zbrodni: jakiś szlachcic zabił na łące kobietę, która z dwójką dzieci grabiła siano. Był to jeździec na czarnym koniu, który „gnał, jakby nie był człowiekiem, ale diabłem z piekła rodem...” (s. 86).

Kolejną ofiarą Feketego była zapewne „piękna Madlena”, która udusiła swoje dziecko. W tym wypadku też pojawiają się wyraźne sugestie, że ze sprawą tą ma związek Fekete. Jego intrygi, wbrew staraniom Veselovskiego o uniewinnienie dziewczyny, sprawiły, że skończyła ona na placu kaźni, gdzie przeklął go ojciec Madleny: „Kiedy zaświstał w powietrzu miecz i spadła głowa młodej dziewczyny, kiedyś tak pięknej, subtelnej, roześmianej i rozśpiewanej – zapanowała całkowita cisza. [...] Nad trupem swojej córki, tuląc odciętą głowę, klęczał starzec – żebrak: z głową zwróconą w stronę nieba, uniósł w górę prawą rękę – niczym pogański kapłan. Nikt w tłumie nie miał wątpliwości, komu przeznaczona była klątwa, chociaż nie była wypowiedziana” (s. 112).

Oprócz kreślenia takich naturalistycznych scen Vansová wplata też dygresje historyczne – na przykład wspomina, że w Zwoleniu była to prawdopodobnie ostatnia egzekucja i wiele procesów w sprawach kobiet miało po tych doświadczeniach bardziej ludzki charakter; ale jednak deresz w Slatinie, z jęczącymi chłostanymi skazańcami sama jeszcze pamiętała.

Fekete miał ambicje, żeby rozciągać na ludzi również władzę polityczną, dlatego wpadł w furję, kiedy za sprawą swojego teścia Veselovskiego, który już nie znajdował się pod tak wielkim urokiem jego osoby, nie dostał stanowiska podzupana. Veselovský od razu zaczął przeczuwać, że Fekete zemści się na jego córce, ale nie udało mu się zapobiec tragedii. Kiedy śludzy usłyszeli w nocy dobiegający z zamkniętego pokoju straszny krzyk i płacz, nie mogąc dostać się do małżeńskiej sypialni, pobiegli po sąsiada Langego.

Opisaną przez niego scenę, której był świadkiem, autorka przedstawiła w następujący sposób: „Tuż przy drzwiach, na stercie pierzyn leżała zakutana w nie martwa Faninka Veselovská. Miała liczne rany od szabli, ręce, które chwyciły szablę, żeby powstrzymać ciosy były pocięte, na ścianach i drzwiach odcisnięte były krwawe ślady dłoni i palców, znaczące drogę ucieczki mordowanej kobiety. Był to potworny widok młodej żony i matki. Ze strasznej rany, z rozciętego brzucha wyłaniała się małeńka dziecięca rączka...” (s. 164-165)¹⁶.

¹⁶ W oryginalnym tekście ówczesnej kroniki Diária Samuela Ivanku (1761-1842) pod datą 19. marzec 1808 jest zapis: „W ostatnich dniach marca pan Peter Balogh, główny żupan w Zwoleniu przeprowadzał tzw. restaurację (wymianę urzędników). Wtedy pewnego szlachcica, zwanego Fekete, obywatela zwolenińskiego, pozbawił urzędu i wtedy ów Fekete wpadł w „desperatio” (rozpacz) i trwał w niej aż do przyjścia do domu. Swoją małżonkę, rodem z Banskiej Bystrzycy, natychmiast zabił, a to w taki sposób, że najpierw obciął jej uszy a potem piersi i obie ręce. Na koniec rozciął ją szablą

Fekete siedział w tym samym pomieszczeniu, jakby nie docierało do niego to, co zrobił; związano go i odprowadzono do zamku. Na pogrzebie żony musiał kroczyć za jej trumną: „Jedną rękę miał przywiązaną z tyłu do pleców, drugą do szabli, którą musiał na plecach nieść. Ubrany był tak, jak go znaleziono tamtego ranka. Miał na sobie węgierskie kalessy, buty z ostrogami, koszulę z delikatnego materiału, ale podartą, z podwiniętymi rękawami. Ponieważ był brudny i potargany, wzbudzał u każdego wstręt i uczucie grozy. Bo to, co było w nim pociągające i sympatyczne, było sztuczne, wyuczone, a jego prawdziwe oblicze ukazało się teraz w całej swej żalności i zwyrodnieniu” (s. 170).

Frenetyczne tematy pułapek, przemocy, męczarni, cierpienia i morderstw łączą się w tej powieści z reprezentacją egzotyki – postać Feketego można interpretować jako przejaw antytureckiej czy wręcz, na co wskazuje sposób ubrania, antywęgierskiej postawy autorki, co znów miało związek z sytuacją narodu słowackiego w Królestwie Węgierskim.

Gdy słowacka ideologia narodowa przeżywała kryzys, aktywizować zaczęły się egzotyczne klisze i stereotypy antytureckie, podtrzymywane przez słowacką publicystykę¹⁷ i literaturę w okresie powstań antytureckich i wojny rosyjsko-tureckiej w 1877 roku.

W roku 1882 turkolog Vambéry wydał nawet książkę, w której podał w wątpliwość teorię o ugrofińskim pochodzeniu języka węgierskiego i podkreślał tureckie pochodzenie Węgrów (Madziarów)¹⁸. „Obraz Turków w pamięci zbiorowej Słowaków był tradycyjnie negatywny”, pisał historyk M. Szabó. „W XIX wieku dołączył do niego orientalizm, generujący nowe wyobrażenia o *odmienności i obcości*”¹⁹.

Fekete, który brał udział w wyprawach wojennych przeciw Turcji, zaraził się tam „złem”, obcością i konotował negatywny typ „człowieka orientu”, podstępniego poturczeńca, ponieważ z imperium osmańskim łączyło się u nas wyobrażenie nieprzyjaznego Orientu. Był to uproszczony, podsuwany obraz personifikowanego zła, który można też było odczytywać jako obraz „pomadziarczeńca”.

W drugiej połowie XIX wieku egzotyczna tematyka była na Słowacji postrzegana na ogół negatywnie. Odpowiadały za to nastroje ksenofobiczne – egzotykę

na krzyż tak, że wypadł z niej martwy płód. Po tym bestialskim czynie, usiadł uzbrojony obok niej na podłodze. O tej tragedii, jaka się rozegrała w nocy, nikt nie wiedział, dopiero rano zobaczyła to służąca i przysłała oznajmić to władzom miejskim”. Cyt. za: J. Brezina, *Spievanie dospievania*, Martin 2001, s. 283.

¹⁷ W 1875 roku „Národné noviny” publikowały artykuły skierowane przeciwko „tureckim barbarzyńcom”. Na przykład w numerze 106, na s. 11 Anonym pisze: „Jeśli w chrześcijańskim domu jest hoża dziewczyna, turecki lubieżnik porwuje ją do haremu, albo wykorzystawszy ją porzuca jak zużytą miotłę”.

¹⁸ M. Szabó, *Imaginácia a odlišnosť: Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia*, w: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. stol.*, Praha 2008, s. 184.

¹⁹ Op. cit., s. 190.

łatwiej było utożsamić z tym, co nieprzyjazne i węgierskie. Egzotyka, czego przykładem jest również powieść *Kłątwa*, była jednak produktywna w epice, ponieważ ważną cechą egzotyizmu była nieprzewidywalność zachowań ludzkich, toteż epika mogła dzięki niej umotywować reprezentacje dzikości, zwierzęcości, żywiołowości, nieobliczalnych lub instynktowych reakcji.

Kultura mieszczańska jest bezbronna wobec takich cech, ponieważ rządzi się innymi prawami. Zatem w *Kłątwie* w żadnym wypadku nie chodzi o romantyczne spojrzenie na egzotykę, ale wprost przeciwnie – Vansová personifikuje egzotykę w postaci Feketego: nieprzyjaciela, wichrzyciela, człowieka bez zahamowań i moralności.

Opis postaci Feketego zawiera aluzje do seksualnej dewiacji, co ewokuje rozkosze orientalne. Jego seksualny „apetyt” wiąże się jak gdyby z pragnieniem wielożeństwa, co – zdaniem Z. Hrbaty – należało do ówczesnego dyskursu kolonialnego²⁰. Poza wspomnianymi często przez Vansovą nocnymi orgiami, łączą się też z Feketem bogate orientalne przedmioty, materiały i stroje, które kontrastują z opisywanym wyposażeniem ówczesnego mieszczańskiego domu. W tej jego „inności” zawarta jest też opozycja chrześcijańskiego i niechrześcijańskiego, z czym z kolei wiąże się niemoralność tego drugiego.

Zabójstwo własnej żony było zatem logiczną konsekwencją nieuporządkowanego życia Feketego i czekała go za to kara. Tekst będący całkowicie fikcyjnym zakończyłby się zapewne śmiercią Feketego, potraktowaną jako oczekiwane przez czytelnika przywrócenie równowagi. Ale tekst zainspirowany autentycznymi faktami ma nieoczekiwaną kontynuację. Dzięki węgierskiemu obrońcy Fekete skazany został tylko na dziesięć lat ciężkiego więzienia w Segedzie, gdzie jako szlachcic miał najprzeróżniejsze udogodnienia, zaprzyjaźnił się nawet z rodziną dozorcę więziennego, któremu imponował jego wielkopański sposób bycia. Dopiero kiedy uwiódł mu i otrul córkę, został skazany na następne piętnaście lat. Po dwudziestu pięciu latach wrócił do Zwolenia.

Silna indywidualność Feketego może być reliktem romantycznego demonomanipulatora, ale jego przerażające czyny jakby nie miały logiki – jest właściwie tylko ucieleśnieniem zła, jest nieorganicznym soliterem w tych czasach, i dlatego też prowokuje do różnorodnych dezinterpretacji, domysłów, legend, itp. Vansová wykorzystała je do pewnego stopnia w *Zakończeniu*, które rozgrywa się w czasie pojawienia się wynędzniałego Feketego w mieście: jest rok 1839, towarzystwo ponownie spotyka się u Báników na prządkach. Są też i młodzi ludzie, jest też L’udovít Lange, stryj autorki, przepelniony szturowskimi ideami pracy dla narodu. Ze sceną tą kontrastuje opis budzącej wstręt, cuchnącej postaci Feketego – potwora o strasznej twarzy, ze stygmatami mordercy. Miejscem jego pobytu stały się mury Pustego zamku, jego piwnice i okoliczne jaskinie.

²⁰ Z. Hrbata, *Území exotiky*, w: *Cizí, jiné, exotické...*, s. 13.

Pisząc powieść *Kłatwa* Vansová nie miała wysokich aspiracji artystycznych i zapewne nie protestowałaby, gdyby jej utwór zaliczyć do literatury popularnej, do której zresztą należy większość powieści historycznych. Choć szkic powieści powstał w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, czyli w okresie początków realizmu na Słowacji, wiele wskazuje na to, że proza ta, pomimo iż niezaprzeczalnie opiera się na wiedzy czerpanej z dokumentów, do realizmu nie należy. Oczywiście nie wpływa to ujemnie na jej wartość artystyczną, raczej wyjaśnia występowanie niektórych niedających się powiązać z realizmem cech. Mam tu na myśli rodowód i światopogląd, poprzez które autorka programowo włącza się do opisywanej przez nią mieszczańskiej, katolickiej warstwy społeczeństwa.

Tragiczna sytuacja Słowaków w Królestwie Węgierskim kieruje autorkę w stronę odrodzeniowej orientacji na podstawowe potrzeby narodu: dążenia do zachowania przynajmniej minimum egzystencji narodowej, jakim był język. Pod tym względem jest niewątpliwie realistką, która do realizacji swojego celu potrafiła wykorzystać wszystkie możliwe środki. To wyjaśnia też jej upodobanie do synkretyzmu gatunkowego: korpus powieści historycznej nasycą – poza oczywistymi znakami horroru – elementami zaczerpniętymi z publicystyki, homiletyki czy etnografii. W ten sposób również składniki dokumentarne stają się składnikami obiektu estetycznego a „ich związki referencyjne ulegają osłabieniu”²¹.

Elementy zaczerpnięte z prozy użytkowej gwarantowały utworom Vansovej oryginalną siłę witalną, specyficzną dla utworów biedermeierowych. Kumulacja wspomnianych elementów gatunkowych przyporządkowuje powieść *Kłatwa* do sfery retoryki – do „sztuki prozy”. Realizm, jak twierdzi F. Sengle, zadał śmiertelny cios retoryce, w związku z czym cały kompleks prozy biedermeieru popadł w niepamięć.

Vansova balansuje na granicy pomiędzy realistyczno-naturalistycznym faktografizmem a romantyzmem. Można w jej prozie odnaleźć też charakterystyczne cechy biedermeieru, który akceptuje podobne połączenia. Biedermeier, podobnie jak frenetyzm, jest zdaniem badaczy sytuowany pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem²², a najbardziej charakterystycznym jego przejawem jest beletrystyka, która dostarcza wiele istotnych informacji na temat naszej kultury.

Biedermeier wbrew zasadzie wzajemnej harmonii i spójności poszczególnych komponentów rzeczywistości nie unika scen naturalistycznych, ani amoralnych tematów z rodzinnego środowiska, ani zdrady, ani cudzołóstwa, ani morderstw – co potwierdza również beletrystyka Vansovej. Nie ma niczego, co pisarz musiałby pominąć, ale z drugiej strony świat powinien być przedstawiony tak, aby w naturalny sposób do przedstawianej rzeczywistości wnikało to,

²¹ Podrobniej: A. Haman, *Několik postřehů ke vztahu umělecké fikce a historiografické reprezentace*, w: *Vyprávění v kontextu*, ed. A. Jedličková, O. Sládek, „Ústav pro českou literaturu”, Praha 2008.

²² F. Sengle, *Kierunki literackie, w: Spory o biedermeier*, wyb., wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 339.

co transcendentne²³. Do *Klätwy* Vansovej można odnieść słowa F. Senglego: „W cichości pokoju, gdzie toczą się wesołe rodzinne rozmowy, w każdej chwili może uderzyć grom. Ten, kto nie bierze tego pod uwagę, nie rozumie istoty biedermeieru”²⁴. Środowisko rodzinne nie byłoby, jego zdaniem, tak spójne, gdyby nie zagrażało mu niebezpieczeństwo z zewnątrz – to właśnie strach przed nim stworzył idyllę biedermeierowskich wnętrz.

Biedermeier wieńczył idylliczne nastawienie wszystkich kierunków artystycznych, a zwłaszcza form epickich. Jego przeróbki popularnych tematów i motywów romantycznych cechowało wykorzystanie specyficznych realistycznych szczegółów, ale nie brakło w nich także moralistyki. Odnajdujemy te elementy we wzajemnej zgodności i dysharmonii w utworach Vansovej. Legitymizowana przez biedermeier koegzystencja romantyzmu, realistycznego detalu i frenetyzmu uformowała świadomość tej autorki i wpłynęła też na kształt jej powieści *Klätwa*.

Artykuł powstał w ramach realizowanego przez Autorkę projektu grantowego, zarejestrowanego pod numerem: VEGA 2/006/10.

Ze słowackiego przełożyła Joanna Goszczyńska

History, exoticism and idyll in *Klätwa* by Vansová

Summary

Terézia Vansová began to write *Spell*, a historical novel with elements of horror, in the late 19th century. Its fearsome story was based on real events. The novel was not published until thirty years after the author had finished it. The small town of Zvolen and its society are the setting for the story of a multiple murderer L'udovít Fekete. Fekete, with a relatively bohemian lifestyle and a mysterious past, has married into the noble family of Pavol Veselovský. His personality seemingly shows heterogeneous signs of Biedermeier and freneticism. Both of these trends participated in the crystallizing of Slovak realism. Fekete, who had participated in military expeditions in Turkey, embodies the negative barbaric Oriental type, for in Europe the Ottoman Empire is associated with visions of the Oriental enemy. It was a simplified picture of the personification of evil, which fits into the xenophobic sentiments of the late 19th century Slovakia. The exoticism of Vansová's novel proved capable of carrying an epic conflict – the author put in contrast exotic animalism and unpredictability with burgher rules and conventions. Although the novel *Spell* was written during the period of realism, it combines elements of Romanticism, Biedermeier, realistic detail and freneticism.

²³ Op. cit., s. 337.

²⁴ Op. cit., s. 338.