

**Piwnice, zamki, zmory i czarne płaszcze oprawców,
czyli nadal o oświeceniu, ale jakby inaczej —
uwagi na marginesie najnowszej książki
o gotycyzmie w literaturze**

**Rec.: *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*,
red. Marcin Cieński, Paweł Pluta, Warszawa 2020, 429 s.**

Once upon a midnight dreary...

E.A. Poe, *Kruk*

*We are fallen
like the mourning sun,
the mourning sun...*

Fields of the Nephilim, *Mourning sun*

Gotycyzm — a więc zasadniczo kategoria opisu w studiach humanistycznych, ale też swoista forma manifestowania światopoglądu przez twórców — będąc jak mało który z naszych podręcznych „wytrychów” interpretacyjnych związany z oświeceniem i analizą filologiczną, przeżywa obecnie kolejny swój renesans. Jest chyba wręcz wszechobecny, o czym dostatecznie przekonuje załączony w książce *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830* wybór literatury przedmiotowej. Redaktorzy i pomysłodawcy tomu, Marcin Cieński i Paweł Pluta, rozdzielili ten przegląd tekstów na trzy działy. Nad pierwszym z nich (*Wiek XVIII*) unosi się duch Zofii Sinko, która sformułowała uwagi podstawowe i, jak sądzę, najbezpieczniejsze z czysto akademickiego punktu widzenia. Im dalej w las (albo — im głębiej w korytarze gotyckiego zamczyska), tym więcej tekstów dodatkowo problematyzujących niełatwe, trudno uchwytnie zagadnienie. W dziale *Wiek XIX* — tutaj patronką wydaje się Maria Janion — pojawiają się terminy dodatkowe jak fantastyka, groza, okrucieństwo. Gotycyzm rozumiany jako ważny składnik analizy historycznoliterackiej ustępuje pomysłowości

badaczy i, gdy przechodzimy do działu trzeciego bibliografii Cieńskiego i Pluty (*Wieki XX i XXI*), oczom naszym ukazuje się istne filologiczne szaleństwo. Badacze z pełną powagą studiują gotycyzm w reklamie, piosenkach Budki Suflera, szukają relacji między gotycyzmem a grozą, przyglądają się gotycyzmowi ponowoczesnemu, rozgrzebuja powiązania gotycyzmu i erotyki. Niełatwo się w tym odnaleźć.

Gotycyzm jest zatem — powtórzmy tę obserwację — dosłownie wszechobecny, a zarazem jakby coraz mniej uchwytny, wciąż coraz bardziej mgławicowy. Od czasu pionierskich uwag Zofii Sinko¹ w naszej filologii sięgającej po kolejne, importowane metodologie lub oryginalne szlaki interpretacyjne — zmieniło się wszystko. Fakt ten zdaje się potwierdzać to, że „olśnieni mrokiem” gotycyzmu, coraz częściej od prac analitycznych, skupionych na bliskości z tekstem, dryfujemy w stronę opracowań niejako autoprezentacyjnych, nastawionych na twórczą osobowość samego badacza, lawirującego w gąszczu możliwości, oferowanych przez nowoczesną naukę. Piszący te słowa — zdecydowany sympatyk najbardziej purytańskich akademickich rygorystów — opracowuje więc materię szczególnie niewdzięczną.

Lekturę i ocenę wspomóc powinno pójście szlakiem właśnie autoprezentacji (w tym przypadku — samego recenzenta). Gotycyzm okazuje się bowiem także swoistym systemem skojarzeń i, jak przekonują liczne studia, niełatwo wyzbyć się, nawet przy zastosowaniu ścisłych procedur analitycznych, swoiście pojętego naśladowania gotycyzmu w tekście naukowym. Wynika to z faktu bardzo prostego, a zmarginalizowanego w *Gotycyzmie w literaturze i kulturze* — otóż gotycyzm nie jest wcale historią skończoną, ma się dobrze także dzisiaj. Cieński i Pluta we wstępie do książki celnie odnotowują „atrakcyjność interpretacyjną” gotycyzmu², która dała „asumpt do analiz obecności zjawiska w różnego rodzaju tekstach kultury, pochodzących z XX i XXI wieku”. Przyglądając się stanowi badań, redaktorzy widzą tendencję do poszukiwań „konwencji gotyckich” prawie wszędzie, tylko nie w literaturze

¹ Mowa oczywiście o studium *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.

² Nawiasem mówiąc — czy już samo wywołanie „atrakcyjności” jakiejś kategorii naukowej nie sugeruje, że na najnowsze osiągnięcia badaczy należałoby patrzeć ze szczególną ostrożnością? Gotycyzm — jak klasycyzm, sentymentalizm, a także sarmatyzm — miał początkowo służyć zrozumieniu, przybliżeniu przeszłości. Okazuje się natomiast — „atrakcyjny”.

oświeceniowej — zwłaszcza konwencji „w jej odmianie popularnej, współtworzonej przez muzykę, film, sztuki audiowizualne” (*Wstęp*, s. 7)³. Gotycyzm (jak i gotyk, gotyckość oraz wszelkie pochodne) to właśnie świat popkultury, która zaanektowała termin i stosuje go nader dowolnie. Ma jednak do tego prawo i nad tym faktem — choćby pobieżnie — należy się pochylić, by jasne było, od czego wychodzi każdorazowo badacz, podejmując próbę uchwycenia istotnych znaczeń, notowanych przez teksty o różnie pojmowaną „gotyckość” się ocierające. Warto bowiem od razu zauważyć, że zarówno w najnowszej publikacji, jak i w wielu wcześniejszych pracach zbiorowych, na warsztat gotyckiej analizy bierze się teksty, których autorzy w ogóle pojęciem gotycyzmu nie operują. Zawieszam więc chwilowo w powietrzu pytanie, czy przypadkiem nie mamy w najnowszym stanie badań przewagi tekstów o samych badaczach nad studiami o gotycyzmie jako takim⁴?

Recenzent przystępuje do dzieła oceny godząc się z tym, że może popaść w jakże charakterystyczną dla studiów gotyckich przesadę. Gotycyzm nie jest jednak wyłącznie dziedziną akademii, nie tylko my mamy do niego prawo — i chyba, niestety, mamy je jako ostatni, co w znacznym stopniu tłumaczy dezynwolturę interpretacyjną w studiach najnowszych. Z podobną dezynwolturą opiszę pokrótce, czym to zjawisko okazało się w oczach recenzenta, gdy postanowił zasięgnąć rady w świecie kultury współczesnej.

W pierwszej kolejności gotycyzm (a może gotyk — przyjdzie sprawę jeszcze rozważyć) to świat muzyki popularnej — być może nieco już przestarzałej, ale z pewnością wciąż wyrazistej na tyle, by sam termin ostał się nie tylko w encyklopediach pisanych przez znawców. Ten muzyczny gotyk jest, jak się zdaje, subkulturą, choć należy zaznaczyć, że już raczej nie subkulturą młodzieżową. Styl muzyczny, którym owi współcześni — zwykle już posunięci w latach — „goci” operują, wyewoluował przed czterdziestu mniej więcej laty z punk rocka i początkowo żadnych nowych jakości nie wprowadzał — był jednak czymś wyczuwalnie

³ Lokalizacje cytatów z *Gotycyzmu w literaturze i kulturze lat 1760–1830* podawano w tekście głównym.

⁴ Wyróżnić można przy tej okazji dwa (spokrewnione niejako) wyraziste tomy: *Wokół gotycyzmów — wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002 oraz *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. eidem, Łódź 2003.

innym, dlatego rozmaite jego odmiany przyjęło się nazywać postpunkiem. Zasadniczo te postpunkowe eksperymenty ograniczały się do minimalizowania w tekstach piosenek tematyki buntu — zwykle niepoważnego i dziecinnego — na rzecz swoistego budowania aury tajemniczości, ulotności, mroku. Zanikały aluzje i manifesty polityczne, europejscy potomkowie Irokezów coraz chętniej obierali za cel przechadzki zapomniane cmentarze, łagodniały brzmienia gitar i, w końcu, z hałaśliwej ciżby anarchistów ci „późni wnukowie” hippisów przeistoczyli się w — równie obdartych i długowłosych — „gotów”, z pozoru ponuraków, eksplorujących takie tematy jak samotność w tłumie, nieszczęśliwa miłość, do tego dochodził też swoiście — i czasem płytko — pojmowany ezoteryzm. Długo pewnie można by o tym rozprawiać, ale wydaje się, że gotyckość tej muzyki polega na budowaniu atmosfery grozy i tęsknoty, co wspomaga zwykle odpowiednia maszyneria, najczęściej w postaci możliwie najbardziej niepraktycznego stroju lub drapieżnego, typowo scenicznego makijażu. Zapewne całej tej ideologii — o ile wolno się tak wyrazić — towarzyszą lektury, choć trudno powiedzieć, czy bardziej takie jak *Mnich*, czy może raczej szaleńcze eksperymenty Howarda Phillipsa Lovecrafta. Niewątpliwie jednak gotyk, o którym tu mowa ma niewiele wspólnego z przebieraniem się za średniowiecznych rycerzy, prędeż ideałem byłby wczesnooświeceniowy alchemik — choć może niekoniecznie tej klasy co sir Isaac Newton.

Można więc spytać — wyłącznie na prawach postulatu — czy gotycyzm dzisiaj nie jest formą manifestowania się świadomości człowieka współczesnego, żyjącego w różnie pojętej, ale jednak — dobie nowoczesności (i tym samym — czy oświeceniowych czytelników romansów nie odsyłał do najściślej pojmowanej ich współczesności)? Sam termin w sposób oczywisty odsyła do form architektonicznych i filozofii, zrodzonej w średniowiecznej Europie jako swoista „odtrutka” na ciężki, przytłaczający ogrom i surowość stylu romańskiego. Zdaje się przywoływać odległą, archaiczną wręcz przeszłość — a jednak mantrycznie powraca jako rodzaj diagnozy współczesności. A zatem — czy gotycyzm dziś to nie jest aby odbijająca się w lustrze tej współczesności zamierzchna przeszłość? I czy zaledwie stylizacją na średniowiecze był także w stuleciu XVIII? Skrótowe przywołanie już obumierającej subkultury nie wydaje mi się więc zaledwie kolejnym wątkiem olbrzymiego tematu, prowadzi do pytań zasadniczych, o których niżej.

Odpowiedzi z pewnością może być wiele. Nie ignorowałbym jednak funkcjonowania tego swoistego stylu także w popkulturze,

gdyż tu właśnie mogą kryć się kwestie najbardziej pryncypialne. Ostatecznie gotycyzm bardziej niż osobliwą poetyką czy zbiorem technik pisarskich spopularyzowanych w Wieku Światła, był kontrklasycystyczną i z klasycyzmem pożenioną postawą fascynacji tym, czego poetologia oświeconych unikała — z klasycyzmu i oświecenia zatem wynikał. Jeśli więc pomyśleć o jego popularności na długo przed czasem, nim komukolwiek przyśnił się romantyzm, to chyba warto rozważyć sensy gotycyzmu w kontekście tzw. „horyzontu oczekiwań” czytelnika oświeceniowego. Być może to bardziej odbiorca i jego świat, także wyobraźni, tu się liczy, niż jakiekolwiek założenia artystyczne.

W tym miejscu recenzent pozwoli sobie jednak na ostatni przykład współczesny, tym razem z klasyki filmu. Jakże gotycki — w sensie możliwie najszerszym — jest bowiem film *Kruk* (*The Crow*, reż. Alex Proyas) z 1994 r.⁵ Film prezentuje historię cikliwą aż do przesady i poddaną skrajnej schematyzacji — i pod tym względem jak najbardziej nadaje się jako podstawa porównania ze schematami XVIII-wiecznej prozy gotyckiej. Główny bohater to powracający zza grobu muzyk (lider zespołu — a jakże — gotyckiego), który ma jedno tylko zadanie usprawiedliwiające jego obecność w świecie żywych — zemstę na członkach mafii odpowiedzialnych za śmierć ukochanej. Jego przewodnikiem w mrocznej misji jest tytułowy kruk, pośrednik między światami żywych i zmarłych. Przybysz z krainy śmierci z niemalą fantazją eliminuje kolejnych opryszków, cytując wersety *The Crow* Edgara Allana Poe’a (z fabuły dowiadujemy się nadto, że sprawnie operuje cytatami z klasyki literatury angielskiej). Powodzenie misji zależy od śmierci wszystkich złych bohaterów. Na szczęście nietrudno ich odnaleźć, gdyż Zło od Dobra różni się bardzo wyraziście — postaci pozytywne to ludzie dobrzy pod każdym względem, źli natomiast są źli do szpiku kości, zło po prostu leży w ich naturze. Historię wieńczy pojedynek z szefem mafii, człowiekiem skrajnie oderwanym od rzeczywistości, kierowanym instynktami i skłonny do każdego występku (jego wynaturzenia dopełnia fakt, iż jest w regularnie konsumowanym związku z własną siostrą). Nietrudno się domyślić, że główny szwarczarakter w starciu tym spektakularnie zginie, kruk zaś odprowadzi szlachetnego bojownika do grobu, gdzie spocznie obok sprawiedliwie pomszczonej żony.

⁵ Siłą rzeczy porzucam kwestie podstawowe, jak choćby fakt, że film jest adaptacją komiksu. Do analizy historycznoliterackiej — póki co — nie będzie to potrzebne, a miłośnikom zjawiska nie trzeba pewnie oczywistości przypominąć.

Historię złożono z klisz. Nie jest istotne, gdzie to się dzieje — miasto nie ma nazwy (jest też bezludne, kamera prezentuje wyłącznie postaci uczestniczące, mieszkańców natomiast zupełnie nie widać), a i dokładniejszego czasu akcji odbiorca nie pozna. Dalej, protagonistę ze zmarłą ukochaną łączy uczucie szczere i prawdziwe, główny zły zaś nurza się w miłości wszetecznej. Dobry bohater zabija, bo musi, zaś zły — bo lubi. Dobry pragnie zasnąć snem sprawiedliwych, zły — boi się śmierci i robi wszystko, by o niej zapomnieć. Atmosferę filmu można określić jako naiwne sentymentalną i — jak zgodnie twierdzą miłośnicy tej opowieści — gotycką. Nieoczekiwanie pojawiają się elementy, których racjonalny analityk nie pojmie bez znajomości poetyki gatunku. Dłaczegóż bowiem ostateczne starcie odbywa się na szczycie gotyckiej katedry (w bezimiennym XX-wiecznym mieście w Ameryce Północnej), a bohater zły nosi się jak arystokrata sprzed kilku epok, dodając sobie animuszu przewieszonym przez plecy japońskim mieczem?

Powyższe *exordium* jest nie tylko dygresją, ma swoje zadanie — omawiając najnowszą publikację o gotycyzmie, będę starał się przekonać, że kroczymy po grząskim gruncie i doprawdy niełatwo na poważnie pisać o prezentowanym tu zjawisku. Tak w stuleciu XVIII, jak i dzisiaj gotycyzm związany jest z kulturą popularną, swoistą grą na emocjach odbiorcy, wreszcie istotne są rekwizyty i atmosfera — zdecydowanie „grobowa”. Dodałbym też na marginesie, że z jakichś przyczyn zarówno *Mnich* Lewisa, jak i filmowy *Kruk* nadal mają licznych oddanych fanów, a Nicholas Boileau i Franciszek Ksawery Dmochowski — jakby nieco mniej.

*

Właśnie z uwagi nad interpretacyjną atrakcyjność, przed którą przestrzegali redaktorzy tomu, uważam za nader słuszne, by analizom nadawać wyraziste ramy czasowe. Podstawową zaletą *Gotycyzmu w literaturze i kulturze* jest więc ograniczenie się zasadniczo do okresu 1760–1830, co zdaje się zarówno ukłonem w stronę dorobku naukowego Zofii Sinko, jak i wyrazistym wskazaniem czytelnikowi, że mieć tu będziemy do czynienia z — kreślonym w różnych odcieniach, ale jednak — oświeceniem.

Za wielce pożyteczne uznaję uwagi Pawła Pluty, które — nie wiedzieć czemu — znalazły się dopiero w drugiej (z trzech) części książki zamiast ją otwierać. Krótkie studium *Gotycyzm — konteksty językowe i znaczenie* dobrze wprowadza w problemy, które

wyżej recenzent niejako repetował na podstawie własnych obserwacji. Pluta dobrze wie, że gotycyzm to zestaw konwencji nader współczesnych i dlatego niebezpiecznie często odsyła w studiach naukowych tak naprawdę do teraźniejszości, nawet gdy celem analizy jest przeszłość (s. 132). Choć „goci” i gotycyzmy wędrują przez trzy stulecia i używają gotyckiej maszyneryi do opisu swoich czasów, to jednak zawsze chodzi o ich współczesność, a zatem badania muszą być osadzone w kontekście najbardziej macierzystym, co w ogóle powinno być dogmatem dobrze rozumianej filologii.

Przywołując autorytet Ignacego Krasickiego, badacz uznaje, że słowo gotycyzm używane jest w Polsce przynajmniej od lat 60. XVIII w. jako synonim barbarzyństwa i kulturowego regresu, oczywiście przeciwstawionego kanonom grecko-rzymskim. Gotycyzm to zatem okres lub nawracające okresy tendencji antyklasycznych w dziedziczącej ideały świata hellenistycznego kulturze Europy. Wreszcie — gotycyzm to „antyparadygmat” i „zdziczenie” (s. 133), obserwowane oczywiście z koturnów uprzywilejowanego klasyka. Tak jak barokowym pisarzem można być w epoce Samuela Johnsona wyłącznie z perspektywy klasycyzmu, tak i gotycyzm jest przeciwstawieniem i formą wartościowania.

Dowody trwałości takiego myślenia znajduje Paweł Pluta w korespondencji Związku Filaretów, gdzie z kolei okazuje się, że z czasem gotycyzm to także funkcja albo metafora kastowości Uniwersytetu Wileńskiego — starsi profesorowie z niechęcią obserwują poczynania młodych, otwartych na świat i nowe metody jego opisu. Dodać można, że gotycyzm w korespondencji młodych filaretów to jednak w gruncie rzeczy „gockość”, a więc „germańskość”⁶. Gotycyzm jest niemiecki i, jak przekonują kolejne przykłady Pluty, odsyła do mrocznej przeszłości, ale w tym sensie, że idzie nader często o średniowieczny feudalizm i postawy antyrównościowe, które dla ludzi urodzonych w okresie rozbiorów lub krótko po nich są formą ideologii narzuconej przez odwiecznych ciemieżców. Zastanowiłbym się więc, czy dobrym posunięciem było odłożenie analizy „gockości” na inne studium, jak zdecydował Autor — tu bowiem właśnie dopatruję się istoty problemu. Może być bowiem i tak, że słowo gotycyzm w tych listach ma dla autorów oczywiste konotacje z germańskością,

⁶ Recenzent przeprosza za już i tak nazbyt widoczny nadmiar cudzysłowów. Niestety, niełatwo się ich pozbyć.

która była czytelna dla korespondentów, nas zaś — jako oddalonych o dwa stulecia od ich codziennych skojarzeń — zwodzi na manowce „gotycyzowania”. Rzecz jest przynajmniej do rozważenia. Ma natomiast pełną rację badacz, gdy odnotowuje kolejne przełomy w funkcjonowaniu sensów naddanych gotycyzmu i zwraca uwagę, że znaczenie terminu stopniowo się rozszerza od początkowego uznania go za synonim regresu i barbarzyństwa, aż do XIX w. gdy — w Polsce — staje się pewnym skrótem myślowym z jednej strony, z drugiej zaś bywa już często kategorią estetyczną (u Kazimierza Brodzińskiego oznacza przekroczenie granic gustu, w satyrze bywa natomiast synonimem „plecenia bez sensu”, scholastyki i sztuki pełnej zbędnych udiwnień). Co ciekawe, stale zdaje się odsyłać do średniowiecza, ale specyficznie aktualizowanego. Wieki średnie dla krytyków gotycyzmu nie są odległą przeszłością, są raczej niebezpiecznie bliskie i dlatego widać czasami, jakby gotycyzm nabierał w polskich źródłach sensów politycznych, oczywiście w znaczeniu — politycznie aktualnych.

Miał tych znakomicie wyłożonych i otwierających na rozmaite konteksty „gotycyzowania” uwag, tom inicjuje studium Marka Prejsa, które zdaje się rozciągać, wbrew tytułowi książki, okres gotycyzmów także na literacki barok. Na warsztat badacz wzięł *Tragedyję [...] najokropniejszą o Sądzie Ostatecznym* Józefa Andrzeja Załuskiego, a zwłaszcza jego uwagi *Do Czytelnika* zawierające, jak przekonuje, wykład programu artystyczno-ideowego odnowionej tragedii. Redefinicja dramatu religijnego odbywa się między innymi poprzez spotęgowanie atmosfery „średniowieczności” i grozy (s. 23), i to nawet pomimo faktu, że pierwowzór dzieła, *Christus Judex* Stephano Tucciego, pochodzi z końca XVI w. Ta konstatacja nie budzi zdumienia, wiemy bowiem dobrze, iż w zasadzie do XIX w. badamy głównie kulturę parafraz, które zwykle wprowadzają zupełnie inne znaczenia niż dzieła oryginalne, co oczywiście wiąże się z transmisją treści z kultury macierzystej do kultury docelowej. Zastanawia natomiast nieoczekiwane „skacząca” perspektywa czasowa, z której Prejs obserwuje maszynę teatru Załuskiego. Tragedia ma więc w artykule „zamierzony gotycki wygląd”, co objawia się rezygnacją z renesansowo-humanistycznego chóru, a zarazem pisarza charakteryzuje „modernizm” — teatr Załuskiego jest „na wskroś nowoczesny”, „odpowiada gustom widza połowy XVIII w.”, „konsekwentnie podrabiając” konwencje średniowieczne (s. 29). Jest to wszakże nowoczesność „staroświecka” (s. 30), z czym w zasadzie należałoby się zgodzić, gdyby zjawisko gotycyzmu w XVIII w. (a więc

Załuski także) nie zostało określone jako „awangardowe” i „prace ku romantycznej dziewiętnastowieczności” („mentalnej” i „technicznej” — tamże).

Gotycyzm Załuskiego — twórcy istotnie bardzo XVIII-wiecznego — został w tekście tym skojarzony z tendencjami drugiej, dojrzałej, i trzeciej, schyłkowej, fazy literackiego baroku w Polsce⁷. Doskonale wiemy, iż filologia ma tendencję do obserwowania zjawisk literackich w oparciu o zestaw stałych, podręcznikowych „chwyków” — wśród nich za wciąż żywotne uznać można wszelkie sinusoidy epok bardziej greckich i bardziej rzymskich bądź naprzemiennie występujące epoki klasyczne i manierystyczne. Są to ujęcia bardzo umowne, choć czasami przydatne — i przykładowo właśnie barok może zostać uznany, przy odpowiednich założeniach, za swoisty nawrót gotycyzmu, a ściślej — średniowiecznego gotyku. Jak się zdaje, gotycyzm i barokowy gotyk zostały tu subtelnie przemieszane, wywołując pewien niepokój recenzenta.

Kilka słów o wspólnym rdzeniu zdaje się w artykule o Załuskim obsługiwać zjawiska z dwóch skrajnie odmiennych światów. Literatura — zwłaszcza poezja — barokowa w swojej dojrzałej fazie zdaje się hołubić tematykę religijną, a jej zorientowanie na sacrum z czasem zaczęło być postrzegane jako wyraz braku intelektualnych ambicji i dowód na to, że XVII-wieczna szlachta polska, zwłaszcza katolicka, do religii miała stosunek płytki i naiwnie uczuciowy. Ta religijność — dość długo postrzegana jako cokolwiek ludowa i ostentacyjnie ignorująca wielkie problemy teologii — była wszakże, jak dziś twierdzimy, właśnie swoistym nawrotem tendencji obumarłych i nakładających się na odnowiony neogotyk w architekturze barokowej. Dlatego właśnie Maria Eustachiewicz w wyborze poezji Wespazjana Kochowskiego, celem wybronięcia pisarza z zarzutów tej niechlubnej tradycji badań literatury dawnej, przywoływała uwagi o „gotyckim średniowieczu”, przeżywającym renesans pod piórem rzekomo „naiwnie religijnych” poetów baroku⁸ — edycja ta miała prawo się już zdezaktualizować, ale sens tych uwag dla powyższych rozpoznań wydaje się niemały. Powierzchnowa religijność poezji barokowej jest „średniowieczna” i „gotycka”, ale tylko przy zestawieniu

⁷ Mam na myśli periodyzację baroku zawartą w książce Janusza Pelca *Barok – epoka przeciwieństw*.

⁸ M. Eustachiewicz, *Wstęp*, [w:] W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. XXXII.

z tym prawdziwie zaistniałym w dziejach Europy gotykiem. Nie był on wcale mrocznym czasem ponurych katedr, był właśnie świetlisty, a wymowa form architektonicznych sztuki gotyckiej to wyryta w kamieniu teologia światła, o czym dostatecznie przekonywał Georges Duby w *Czasach katedr*. W końcu to dopiero pionierzy odrodzenia zaczęli używać pojęcia gotyku w sensie wartościującym, jako przeciwieństwa powracającej sztuki klasycznej. „Gotyckie” miało się kojarzyć z *medium tempus*, o którym z niechęcią myśleli Petrarca czy Boccaccio. Z kolei „pismo gotyckie” to po prostu tyle, co nasze „esy-floresy”, „bazgroły”. Szlachetna myśl renesansowa niejako przykryła pierwotny sens gotyku i użyła pojęcia dla zamanifestowania własnej odmienności — po raz pierwszy więc słowo, o którym tu mówimy zostało użyte jako opis teraźniejszości. Barok natomiast ten pierwotny sens na nowo odkrywa.

Kiedy wczytać się w literaturę owego powierzchownie religijnego polskiego baroku, istotnie może zdać się swoiście gotycka. I choć ów barokowy gotyk nie jest tak teologicznie wysublimowany, jak bywał onegdaj, odsyła do podstawowych funkcji, które inspirowana tą teologią sztuka przekazywała. Wyraża się to choćby w tzw. gotyckim krucyfiksie. W sztuce romańskiej (ujmując sprawę najbardziej skrótowo) na krzyżu umierał władca świata, karzący i wciąż groźny cesarz. Naturalistyczny krucyfiks gotycki z kolei pokazywał chrześcijanom ich umęczonego brata — gotyk więc przekładał na kształty i obrazy skomplikowany dylemat teologiczny, głoszący, że cierpienie Boga było cierpieniem człowieka.

Wspomniany wyżej naiwny, ckliwo-sentymentalny, religijnie powierzchowny i odintelektualizowany barok literacki zdaje się niemało dziedziczyć z tych fundamentalnych dla sztuki gotyckiej obserwacji. Oto w *Wirydarzu* Stanisława Grochowskiego — dziele pozostającym wszak głównie pod wpływem jezuickiego pierwotnego wzoru — mały Jezus prezentowany jest w tak sielskiej atmosferze, że aż zapomnieć można o jego niebiańskim rodowodzie. Powracające w wierszach zdrobnienia, uśmiechy, zabawy i „kwilenia” dzieciątka sprawiają, że w stajence zdaje się odbywać wielki rytuał ku czci człowieczeństwa Chrystusa. Zdziwienie mogą wywoływać sceny zabaw z kociętami czy obraz kąpiącego się i dokazującego w wanience — chyba zaimprovizowanej w żłobie — „Jezuska”, który jakby nie był świadom swojej misji⁹. Dla

⁹ Odsyłam do edycji przygotowanej w Bibliotece Pisarzy Staropolskich (S. Grochowski, *Wirydarz abo kwiatki rymów duchownych o dziecięciu Panu Jezusie*,

Grochowskiego — jak niby miałby cokolwiek o niej wiedzieć? Obraz komplikuje się już po chwili, gdy wykapanie i uśmiechnięte dotąd dziecko musi poddać się rytuałowi obrzezania. Zmienia się też dramatycznie język radosnego rytuału: „[...] kapłan w poważnej osobie / ... / zrzyna okrutnie skorupą zostrzoną / skóreczkę z ciała świeżuchno zrodzoną / ... / w raniuchnym wieku krew z siebie wylewasz, / swą niewinnością nasze winy zmywasz / ... / Weź, weź na ręce Dziecię rozrzewnione, / weź, Panno Święta, weź Dziecię skrwawione”¹⁰. Krew ta zapowiada przyszłe cierpienie, w którym współuczestniczką będzie też Panna Święta. Dla niej Bóg-Człowiek pozostanie owym kwilącym dzieckiem.

Pewnie niewiele w tym gotycyzmu, o który chodziło redaktorom tomu, ale — jak sądzę — uznanie baroku za kolejną „epokę gotycką” może mieć niemało sensu, o ile w tym właśnie kierunku pójdzie interpretacja. Obserwujemy też tak zwany gotycki ad-dytywizm literatury barokowej, a więc swoistą technikę pisarską, widoczną choćby w mesjadach i poematach pasyjnych, gdzie groza męki Chrystusa zostaje niebywale wręcz spotęgowana rozszerzeniem opisu cierpienia fizycznego — do tego stopnia, że opis zamęzonego ciała Boga okazuje się osobnym epizodem utworu¹¹. Nie jest to jednak ten rodzaj grozy, który można by skojarzyć z gotycyzmem powieści XVIII-wiecznej, ten styl — odziedziczony, jak mamy prawo podejrzewać po lekturze studium, przez Załuskiego — to inny zupełnie gotycyzm. Nie wydaje się on „średniowiecznością” czy też jakąś formą tryumfalnego pochodu romantyzmu, ani też nie jest chyba „elitarny” i „awangardowy”. Można natomiast mówić o nim — przy określonych założeniach — jako o barokowej twarzy gotycyzmu.

Choć recenzja na tym etapie winna już zmierzać ku końcowi, miast dopiero się zaczynać, wydaje się, że uwagi te były potrzebne. Udało się jak dotąd wyróżnić przynajmniej kilka gotycyzmów — wszystkie operują wspólnym rdzeniem, wszystkie też są mniej lub bardziej związane ze stylem architektonicznym średniowiecza, choć każdorazowo nie o średniowiecze chyba chodzi. Mało

wyd. J. Dąbkowska, Warszawa 1997), zwłaszcza do fragmentu *Tenże poeta jako poeta, zażywając przywileju swego, pisze też i to, co mogło być, nie tylko, co było* (s. 46–55, stąd zwłaszcza *Dziecięce pieszczoty i O kąpieli dziecięcej*).

¹⁰ Tamże, s. 55.

¹¹ O technice tej wspomniał Prejs mimochodem w *Gotycyzmie w literaturze i kulturze...* (s. 26), wcześniej natomiast opracowywał temat w książce *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989 (stąd rozdział *W kręgu tradycji gotyckich*, s. 193–236).

który z licznych gotycyzmów zdaje się odsyłać do zaznaczonego w tytule książki swoistego stylu w popularnej prozie oświeceniowej, a przecież dodać jeszcze można „gotyzm” w historiografii polskiej, uruchomiony przez propagandę dworu Wazów. Dla przedoświeceniowych twórców to on właśnie mógł być podstawowym punktem odniesienia (bądź skojarzeniem), bardziej nawet niż wyobrażenie jakiegokolwiek gotyckiej katedry. Obok najbardziej popularnej, sarmackiej etnogenezy Polaków istniały wszak i inne, przykładowo bardzo rozbudowana koncepcja pochodzenia od wojowniczych Gotów i Wandalów. Mit wszechobecnego sarmatyzmu w porozbiorowej historiografii narodowej, podobnie jak i nowoczesne koncepcje naszej tożsamości, zbudowany został głównie na wyobrażeniach XIX i XX wieku, niekiedy ignorując różnicowanie problemu. Teorie te — krytykował je choćby Marcin Kromer — wydały się niejako zawieszane w próżni, nauka więc je porzuciła¹². Jest jednak także i gotyzm historiografii.

Niewątpliwie jednak podstawowe rozumienie gotycyzmu wiąże się w badaniach ze spojrzeniem w przeszłość, która tłumaczy — zwykle niewesołą — teraźniejszość. Dobrze uświadamia to artykuł Tomasza Chachulskiego o Franciszku Karpińskim. Czytając wyjęte m.in. z *Zabawek wierszem...* (1780) pojedyncze utwory, powraca Chachulski do najbardziej klasycznej definicji oświeceniowego gotycyzmu, który miałby być mgławicowym, przetworzonym przez tradycję narodową, niejako lokalnym odbiciem tego angielskiego — a więc swoistym dumaniem nad przeszłością, rzewnym lamentem w obliczu ruin lub w wystylizowanym odpowiednio ogrodzie (o pejzażu gotyckim i sztuce ogrodowej nie mało w omawianym tomie zanotowali Marcin Cieński i Wojciech Kaliszewski). Zauważając, że mamy jednak do czynienia z wczesną realizacją zjawiska, badacz podkreśla, że przeszłość u Karpińskiego („stare wieki”, „dom samotny” wzniesiony przez „dawne Goty”) jest zawsze nacechowana pozytywnie, w przeciwieństwie do teraźniejszości, która wobec dawnych czasów jawi się mizernie. Gotyckość pojedynczych wersetów Karpińskiego zawsze też zdaje się powiązana z samotnością dumającego — ta z kolei bywa swoistą stylizacją, osjanizmem może bardziej, niż gotycyzmem,

¹² Temat analizował choćby Hans-Jürgen Bömelburg („...bo przecież nie wzięli się z kamieni albo wyrosli jak grzyby?” *Goci i Wandalowie konkurentami Sarmatów*, [w:] *Sarmacka pamięć. Wokół bitwy pod Wiedniem*, red. B. Dybaś, A. Woldan, A. Ziemlewska, Warszawa 2014, s. 35–50).

choć niezależnie od tego, który z wytrychów wyda nam się bliższy, idzie przede wszystkim o budowanie atmosfery. Za niebezpieczne natomiast uważam powołanie się przy Karpińskim na autorytet Adama Mickiewicza („jest to niewątpliwie najpiękniejsza... ze wszystkich dum polskich” — nt. *Dumy Lukierdy*, s. 150). Wieszczy sam zaklasyfikował utwór, tak jak Karpiński, jako dumę, co gotycyzm każe potraktować marginalnie. Po drugie — przydatność jego konstatacji do badań nad literaturą dawną jest znikoma, nawet dość groźna (dobitnie uświadamiał to Paweł Stępień, zauważając bezmyślne powtarzanie Mickiewiczowskich uwag o *Żeńcach* Szymona Szymonowica — pieśń żniwiarki miałaby oznaczać „zerwanie kajdan klasycyzmu” i udanie się humanisty po nauki do prostego ludu¹³). Na marginesie tej recenzji spytać jeszcze można, czy wydrukowanie *Bogurodzicy* szwabachą w *Śpiewach historycznych* jest jakąś formą gotycyzowania? I — jeśli tak — co właściwie z zastosowania w analizie tego terminu miałoby wynikać? Niewątpliwie pieśń ta ma dla Juliana Ursyna Niemcewicza znaczenie szczególne, odsyła bowiem do samych początków (jak wierzy poeta) polskiej państwowości. Gotycka czcionka może więc być chęcią zwrócenia na ten fakt uwagi — i niczym więcej. Może więc — to pytanie wyłącznie na prawach postulatu — także gotycyzm Karpińskiego jest jednak pewną nadinterpretacją? Pytanie zostawiam bez odpowiedzi, tym bardziej, że artykuł o poecie w znacznym stopniu przekonuje, by widzieć Karpińskiego — tak jak dotąd w nauce polskiej bywało — jako poetę „osobnego”. Trudno orzec, na ile jest to osobność i osobowość gotycka.

Dlatego właśnie wysoko trzeba cenić Olafa Kryskiego za artykuł *Gotyk i gotycyzm w refleksji estetycznej Kazimierza Brodzińskiego* — tutaj bowiem analizowany termin nie jest domysłem badacza, lecz wynika z dosłownie i rzeczowo czytanych uwag profesora naszego uniwersytetu. Celnie zauważa Kryski, że u dojrzałego Brodzińskiego gotycyzm i gotyk to sprawy do analizy przede wszystkim z punktu widzenia słowianocentrycznej estetyki pisarza, mówcy i uczonego znawcy literatury. Twórczość angielska jest tu w zasadzie nieistotna, gotycyzm to dlań frenezjne obrazy natury u Germanów, nieprzystające do duchowości

¹³ P. Stępień, „Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zarządzane” — *Harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach” Szymona Szymonowica i ich związkach z myślą neoplatonską*, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000, s. 163–202.

Polaka (s. 277–279). Gotycyzm wreszcie to „styl północny”, mroźny, mroczny i szaleńczy — egzaltowany, chciałoby się rzec, przywołując za Krysowskim jedno ze studiów samego Brodzińskiego (s. 281).

Jest też w tym artykule długo wyczekiwane i poparte cytata-
mi zestawienie gotycyzmu ze średniowieczem. Brodziński wyraż-
nie go nie lubi i dobitnie podkreśla, że w dziejach Europy stanowi
ono antyparadygmat. Jest to jednak — dopowiadam — średnio-
wiecze wciąż uobecnianie jako przestroga. Co ciekawe, przestroga
przed romantyzmem, oczywiście, skojarzonym z obcym nam du-
chem ciemieńców. Byłaby więc u Brodzińskiego refleksja o goty-
cyzmie specyficznie podporządkowana sytuacji politycznej, jest
to zatem ten gotycyzm, o którym pisał Paweł Pluta. Styl gotycki według Brodzińskiego nie jest wcale średniowieczny, odsy-
ła on zaledwie do skojarzeń z wiekami średnimi, częściej będąc
kategorią opisu różnych wynaturzeń dawnych i współczesnych,
które dojrzały klasyk i syn oświecenia dostrzega w wielu okre-
sach. „Posępnie wzniosły” i „przesadzony”, nawet mistyczny —
i dlatego też gotycki — okazuje się w *Kursie estetyki*... John Milton.
W prywatnej hierarchii Brodzińskiego poeta ten jest już bowiem
swoiście romantyczny i w tym kierunku, jak się zdaje, zmierza
analiza Autora artykułu. Nie negując pomysłu Autora, można
odnotować, że twórca *Raju utraconego* nie miał u naszych oświe-
conych dobrej passy, *Raj odzyskany* zaś — w istocie dopełnie-
nie wielkiego poematu złożonego z dwóch rajów, utraconego
i odzyskanego, który niesłusznie został uznany za dzieło o Szata-
nie — doczekał się jednego tylko, zignorowanego zupełnie, prze-
kładu pióra Jacka Przybylskiego. Brodziński zajmował się tym
tematem przy innej okazji, skazując Milтона na czytelniczy nie-
byt¹⁴. Wykład profesora dotyczył wszakże eposu i możliwości stwo-
rzenia epopei chrześcijańskiej. Doświadczenia lekturowe pod-
powiadały Brodzińskiemu, że próby zrealizowania takiego dzieła
kończyły się fiaskiem. Przesadzone i zretoryzowane są nasze ba-
rokowe mesjady (choćby *Jezus Nazareński* Szymona Gawłowic-
kiego z 1686 r., skojarzony nieoczekiwanie z Miltonem) i nie lepiej

¹⁴ Zob. K. Brodziński, *Kurs literatury. O stylu i wymowie (ułamki)*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 5: *Proza. Literatura polska 1822–1823*, wyd. J.I. Kraszewski, Warszawa 1873, s. 137–445. Fragment ze s. 347: „Wzniosłe są miejsca, w których Milton, Kłopsztok i Dante malują pobyt i życie istot nieśmiertelnych, ale te obrazy zupełnie nad ludzką naturę wyniesione nużą nas i nie mają interesu. Pierwszych dwóch poetów wszyscy więcej chwalą, niżeli ich czytają. [...] Wiele w Miltonie prze-mówi do imaginacji, ale nic do serca, i skoro nas z ziemskiego świata wywodzi, wprowadza nas w wyższe, ale zupełnie nam obce krainy”.

wypadają próby Anglików i Niemców. Szczerej religijności Słowianina z pewnością nie urzekną, raczej urągają chrześcijaństwu, jak zdaje się perswadować krytyk.

Konteksty średniowieczne oczywiście są ważne, choć nie zawsze występują na pierwszym planie. W mowie *O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej* (1826) Brodziński przestrzegał przed „junakiem wieków romantycznych”¹⁵, a więc wieków średnich — młodzież uniwersytecką należało powstrzymywać przed „schadzkami”, które mogły źle się skończyć. Godząc się rolą państwowego urzędnika na carskiej smyczy, Brodziński starał się chronić młodych — jak w wielu miejscach za argument posłużył mu romantyzm i romantyczny zawadiaka, odsyłający tak naprawdę do średniowiecznego rycerza, choć refleksja skierowana była na problemy jak najbardziej bieżące, wpisane w szerszą refleksję z zakresu estetyki, filozofii i metod studiowania na uniwersytecie. W przywołanej mowie pewnie chodzić też może o przestrożę przed niewłaściwymi lekturami, choć rozstrzygnąć tego nie sposób. Niewątpliwie jednak gotycyzm w artykule Krysowskiego wynika bezpośrednio z jego badań i lektur, jest obecny w różnych postaciach, które odpowiednio porządkowane pozwalają stwierdzić, że nawet tak klasycystyczny purysta jak Brodziński ostatecznie zdaje się „mroczny” styl gotycki u kresu kariery doceniać, gdy przygląda się zjawisku mniej jako krytyk i profesor, bardziej jako esteta (od s. 285).

Dlatego też w recenzowanym tomie najlepiej wypadają te studia, które skupiają się na konkretnie w postaci danej książki czy autora. Pomysłowy i dobrze osadzony w macierzystym kontekście wydaje się tekst Agnieszki Łowczanin *Horace Walpole i początki powieści gotyckiej*. Pisząc o ojcu gatunku i jego powieści *Zamczysko w Otranto* (1764), Autorka słusznie stara się zmieścić własne odczytania między dwoma ważnymi tematami — społeczno-politycznymi okolicznościami narodzin tego typu prozy w Anglii z jednej i horyzontem oczekiwań czytelników z drugiej strony. Istniało bowiem, jak przekonuje anglosaska literatura przedmiotu, wyraźne zapotrzebowanie społeczeństwa konsumpcyjnego na

¹⁵ Zob.: „Śmiesznym równie i nienawidzonym jest, kto w każde zgromadzenie z żądzą dysput, jak ów junak wieków romantycznych, przychodzi i każdego w zapasy wyzywa”. Cyt. za edycją: K. Brodziński, *Mowy i pisma patriotyczne oraz „O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej”*, oprac. I. Chrzanowski, Kraków 1926, s. 44. Nowszą edycję — na 200-lecie Uniwersytetu Warszawskiego — przygotował w dwuosobowym zespole piszący te słowa (Warszawa 2016).

jakiś oddech świeżości, istniała luka, którą gotycyzm znakomicie wypełnił (s. 37–38), po spektakularnym zaś sukcesie Ann Radcliffe pojawia się nadto nowy obszar do badań — pojawia się otóż... czytelniczka. Przesadza autorka studium, pisząc o rodzącej się po latach 60. XVIII w. pisarskiej świadomości protofeministycznej (s. 40) u kobiet (czytelniczek i autorek), choć po usunięciu tego niefortunnego określenia zostaje całkiem rzeczowe, filologiczne studium, spokrewnione ciekawie z, by tak rzec, socjologią literatury. Dobrze tu pasują uwagi o strażnikach moralności, gromiących czytające romanse kobiety za piastowanie nieczystych myśli — zjawisko gotycyzowania w literaturze szybko nabrało więc rozmachu, co z czasem musiało wywołać palącą potrzebę reakcji dwojakich, a więc zarówno kontynuowania nowej tradycji przez miłośników prozy, jak i kontrrewolucji ze strony kaznodziejów.

Wybieram do recenzji właśnie ten artykuł z innej jeszcze okazji. Wprawdzie zabrakło w studium wyrazistego wyprowadzenia nurtu gotyckiego z oświecenia (zamiast tego wybił się na plan pierwszy „protofeminizm”), ale rekompensuje tę stratę skupienie się Autorki na politycznych kontekstach funkcjonowania podtytułu powieści Walpole’a: *A Gothic Story*. Przymiotnik „gotycki” funkcjonował długo jako określenie wartościujące, miał piętnować, sukces zaś nowego stylu nadał mu także nowy wydźwięk. Gotycki znaczy więc tyle, co wigowski, rodzimy — już nie średniowieczny w sensie „barbarzyński”, lecz „gocki”, czyli demokratyczny (w związku z nieco fantastycznym wyobrażeniem o dawnych plemionach, które zawojowały Stary Świat). Dla angielskiej powieści gotyckiej ta nowa, wprawdzie mroczna i niepokojąca, proza staje się „residuum antykatolicyzmu” (s. 44), jest na wskroś narodowa i nawet szlachetna, choć operuje coraz bardziej typowymi kliszami. Średniowieczność już w chwili narodzin gatunku okazuje się sprawą znacznie mniej ważną od politycznej współczesności, choć istotnie mroczne korytarze, ponurzy bohaterowie i groza mogą dawne czasy przypominać. To jednak właśnie poziom skojarzeń, które badać niełatwo. Dlatego znacznie lepiej wypadają te artykuły, które unikają budowania gotyckiej atmosfery.

Obok zaplecza politycznego ważne są też wszelakie okoliczności, lektury i nawet prywatnie wyznawana filozofia, która zawsze towarzyszy autorom gotyckich lub gotycyzujących utworów prozą — przykładem jest udany tekst Łukasza Musiała „*Der Geisterseher*” Friedricha Schillera, czyli o epistemologii gotyckiej. Analizowana jest tu powieść nieomal kryminalna z wyrazistym

wątkiem spirytystycznym i tajną organizacją kościelną, co sprawia, że dzieło wydaje się stać na początku długiej tradycji współczesnych teorii spiskowych. Co ważne, pojawienie się u Schillera pomysłu na taką fabułę wynika najwyraźniej z obycia w świecie tzw. literatury trywialnej (s. 52), która raczej gotycka nie jest, ale wchłania wiele schematów popularnej prozy, w tym właśnie prozy gotyckiej.

Jeszcze inny temat, który należało przy okazji tego tomu poruszyć, to swoista psychologizacja w popularnej literaturze XVIII-wiecznej. Dlatego dobrze, że znalazło się w książce zbiorowej miejsce także dla tekstu *Powieść (gotycka) w cieniu rewolucji francuskiej — między fikcją a rzeczywistością* (Tomasz Wysłobocki). Wychoząc od popularnej we Francji tradycji „historii tragicznych”, które można chyba uznać za niezależnie od Anglii rozwijający się wariant gotycyzmu, pokazuje Autor ścieżki rozwoju gatunku, określanego zwykle jako *roman noir*. Tutaj także zamczyska, atmosfera grozy, okrucieństwo nawet, zostaje ściśle związane z czasem historycznym, w którym proza ta się rozwija, i — jak się dowiadujemy — dochodzi do powstania dość skomplikowanych relacji między bohaterami. Nowym tematem literatury staje się relacja oprawcy i jego ofiary. Na tej tradycji z czasem budować zaczął także markiz de Sade.

Gotycyzmów w najnowszej naukowej książce na ten temat jest, jak widać, niemało. Recenzent zaledwie wybrał część co bardziej wyróżniających się wątków, pozostałe natomiast oddaje pod osąd samych czytelników. Choć jest to książka wielu autorów i wielu poetyk, to — może po raz pierwszy — z wielu opinii udało się stworzyć wrażenie jednorodności. Teksty, wprowadzając w różnym stopniu, osadzone są w rzeczywistości historycznej, wprowadzając dzieła mniej znane lub rzadziej analizowane. Choć widać znaczny udział metodologii, by tak rzec, oryginalnych, nie są one jednak zwykle oryginalne na siłę. Widzę tu wiele dyskusyjnych miejsc, ale dobrze, że dyskusja historycznoliteracka ma szansę dzięki nowej książce się odbyć, za co w imieniu Środowiska składam na ręce Redaktorów i pomysłodawców tomu podziękowania.

Kończąc swoje uwagi, recenzent z radością oznajmia, że książka przyda się w pracy dydaktycznej — miłośników gotycyzmu wśród braci studenckiej nie brakuje i cieszy fakt, że grono to zyska w postaci publikacji naukowej swego rodzaju przewodnik bądź źródło kolejnych przemyśleń. To zawsze duży sukces.