

# Julian Krzyżanowski

---

## "Zaklęty dwór" - dzieło sztuki

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/1, 1-16

---

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y

JULIAN KRZYŻANOWSKI  
Członek rzeczywisty PAN

## „ZAKŁĘTY DWÓR“ — DZIEŁO SZTUKI

### 1. Najpopularniejsza powieść polska

Walerego Łozińskiego *Zakłęty dwór* (1859) jest chyba najpopularniejszą powieścią polską, w ciągu bowiem stu lat miał kilkanaście wydań, których nie reklamowały ani firmy wydawnicze, ani nawet nazwisko autora. Po prostu wydawcy, którzy zajmowali się wznowieniami, wiedzieli, że na tym nie stracą, że powieść rozejdzie się niezawodnie. O jej popularności decydowała opinia czytelników, *vox populi*, nie poparta wypowiedziami historyków literatury; Walery Łoziński nie doczekał się przecież dotąd książki, która pokazywałaby go jako człowieka i pisarza. Opinia ta zaś wychodziła z dwu założeń: przyjmowano, iż *Zakłęty dwór* jest w jakimś sensie powieścią patriotyczną oraz — i to przede wszystkim — powieścią zajmującą, godną czytania.

Warto więc dzisiaj, w lat niemal sto, a dokładnie: dziewięćdziesiąt osiem od daty, gdy *Zakłęty dwór* ukazał się w lwowskim *Dzienniku Literackim*<sup>1</sup>, pokusić się o przełożenie owej ustalonej opinii na język ścisłych pojęć naukowych.

Próba taka wyjaśnia, iż dzieło Łozińskiego jest powieścią o emigracji, a więc o kontaktach Galicji w przededniu Wiosny Ludów z emigracyjną Centralizacją, zatem powieścią z natury rzeczy historyczną. Więcej nawet, bo manifestem patriotycznym, upowszechniającym te zasady, które głosiła podówczas poezja Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i innych pisarzy romantycznych.

Stwierzenie to jednak nie tłumaczy bynajmniej, dlaczego *Zakłęty dwór* był i jest powieścią zajmującą. Wykład zasad, najbar-

<sup>1</sup> W. Łoziński, *Zakłęty dwór*. *Dziennik Literacki*, VIII, 1859, nry 35—70. Cytaty daję wg wyd.: *Dzieła wybrane*. T. 1—2: *Zakłęty dwór*. Kraków 1956. Pierwsza liczba wskazuje tom, druga — stronę. Wszystkie podkreślenia w cytatach są moje.

dziej nawet patriotycznych, może być przecież urzędowym nudziarstwem. A powieść Łozińskiego porywa dzisiejszego czytelnika tak samo, jak porywała jego pradziadka przed stu laty. Sekret jej powodzenia, jej poczytności tkwi najwidoczniej nie, czy przynajmniej nie tylko, w tematyce, lecz w sposobie ujęcia tej tematyki, a więc w jej artyzmie. Innymi słowy, *Zaklęty dwór* to nie tylko dokument historyczny, ale również, i to przede wszystkim, dzieło sztuki. Godzi się więc zastanowić, dlaczego jest on tym dziełem i na czym jego wymowa artystyczna polega.

## 2. Ustrój powieści

Już na samym wstępie rozdziału pierwszego młody „powieściarz“, jak siebie niekiedy Łoziński określał, pomysłowo przedstawił swe założenia twórcze:

Powieść dzisiejsza — pisze jeden z nowoczesnych estetyków niemieckich — choćby prócz zabawy żadnych innych nie miała celów, musi opływać w wszelkie cudowne barwy i blaski fantazji, jak bajka z *Tysiąc i jednej nocy*, a tchnąć przy tym prawdą i naturalnością, jak sama najpowszedniejsza rzeczywistość, musi nam co chwila odsłaniać nowe, nie znane dotychczas strony duszy i serca ludzkiego i co chwila do nowych jakichś, nieprzewidzianych prowadzić rezultatów, ale w tym wszystkim powinna opierać się na jak największej prostocie uczucia, na jak najogólniejszych prawdach psychologicznych, zrozumiałych dla każdego, a wolnych od wszelkich rysów wyjątkowych. W takim tylko razie zdoła mniej więcej odpowiedzieć swemu zadaniu [1, 3].

W ujęciu tym na plan pierwszy wysunięto „zabawę“, konieczność „wszelkich cudownych barw i blasków fantazji“, a więc stronę estetyczną dzieła, następnie „prawdę i naturalność, jak sama najpowszedniejsza rzeczywistość“, a więc jego stronę dokumentarną, jego stosunek do życia, z którego wyrosło.

Te najzupełniej słuszne poglądy, powtórzone przez Łozińskiego za nie ustalonym dotąd źródłem obcym, kładące nacisk na artyzm dzieła literackiego, rzucone na tło estetyki romantycznej znaczą tyle, co obfite posługiwanie się fantastyką, opartą na wierzeniach ludowych. Wszak awanturnikom romantycznym, takiemu choćby Beniowskiemu w poemacie Słowackiego, marzyły się zamki zaklęte i rzeki pełne rusałek.

Łoziński, który bohatera powieści stale nazywa „naszym awanturnikiem“ i wprowadza do tajemniczego „zaklętego dworu“, gdzie przebywa tajemnicza rusałka, „nimfa“ czy „sylfida“, pod opieką nie

smoka wprawdzie, ale kozaka, w przystępie szalonego gniewu błyskawicznego nożem przed oczyma zuchwałego intruza — znał oczywiście konwenanse literackie swych czasów i przyjmował je, choć wiedział, że w ten sposób dawał „pokorne przyznanie się do własnego braku oryginalności“ (1, 5). Ale równocześnie wyrażał je niesłychanie pomysłowo, w sposób własny i oryginalny. Jak i dlaczego? Oto po prostu urealniał schemat fantastyczny, traktując całą atmosferę wierzeń ludowych, która osłaniała „zakłęty dwór“ i jego mieszkańców, jako środek do zamaskowania istotnie tajemniczej działalności emisariusza politycznego. Dzięki temu spełniał zarazem drugi warunek dobrej powieści, ukazywał w niej „samą najpowszedniejszą rzeczywistość“ swej epoki, jej podziemne życie polityczne.

Zdemaskowania tajemnicy podejmuje się Katyliną, który, usłyszawszy zdanie: „bo żwirowski dwór zakłęty“, przyjmuje je „rubasznym wybuchając śmiechem“, na wiadomość zaś, że we dworze „nieboszczyk pan starościc chodzi po świecie“, „nowym parsknął śmiechem“. Te same akcenty powtarzają się raz jeszcze, w drugiej rozmowie Katyliny z Organistą. W ten sposób powieść wysuwa dwa motywy podstawowe: dwór, osłonięty wierzeniami fantastycznymi, i jego zdobywcę — Katylinę. Gdyby książka ukazała się o lat pięćdziesiąt wcześniej, tytuł jej byłby brzmiał zapewne „Katyliną, czyli zakłęty dwór“, w czasie owym bowiem modny był tzw. „romans grozy“, wprowadzony do literatury przez Annę Radcliffe (1764—1823), autorkę głośnych *Tajemnic Udolfo* (1794), zamku w Apeninach. Podstawową właściwością jej utworów było to właśnie, co występuje u Łozińskiego: pozorna fantastyka jako maska spraw aż nadto ziemskich i realnych. W *Zakłętym dworze* nie brakuje pomysłów „krew ścinających“, typowych dla *roman terrifiant*, jak omawianą odmianę powieści nazywano we Francji. Kiedy Katyliną dociera o północy do dworu, omal nie ginie od noża starego kozaka, gdy Ołańczuk podpala chatę Bulija, w której mdleje zduszona dymem córka starościca, w płomienie rzuca się Katyliną, a po nim Kum Dmytro, by uratować i awanturnika, i córkę.

Powieść Łozińskiego wyrasta zatem ze starej tradycji, jakkolwiek wyrasta w sposób raczej pośredni, wywodzi się bowiem nie tyle od samej Anny Radcliffe, ile od jej francuskich naśladowców. Pisarz nasz jednak wprowadził do tradycji doniosłą zmianę, dzięki której *Zakłęty dwór* stał się czymś w rodzaju zapowiedzi romansu detektywistycznego. Katylinie bowiem wyznaczył funkcję detek-

tywa-amatora, który tropi tajemnicę, a wskutek tego musi się zmierzyć z jej obrońcami, poniekąd z jej twórcą, starościcem-ma-ziarzem, przede wszystkim zaś z jego zastępcą, klucznikiem pałaco-wym, Kostiem Bulijem. Tropy te, jak zwykle w powieści detektywi- stycznej, wiedą na manowce, tropiciel bowiem daje się zwieść fał- szywym poszlakom. Spotkawszy Eugenię i Jadwigę, uderzająco po- podobne siostry stryjeczne, bierze je za jedną i tę samą osobę. I na odwrót, nie udaje mu się domyślić, że Kum Dmytro, znany mu z wi- dzenia, to postać, którą widzi na portrecie, a która uderza go niepo- kojącym podobieństwem do kogoś, kogo już widział. Trudnościom tym towarzyszą i inne, po mistrzowsku z wątkiem głównym sple- cione. Tajemnicą dworu żywo interesuje się przesądny mandatariusz, który dobrze by ją sprzedał swym władzom, gdyby znał jej istotę, Katylna więc musi tak postępować, by niebezpieczną figurę utrzy- mać w odpowiedniej odległości. A wreszcie, w toku powieści wyła- nia się motyw dodatkowy. Plenipotent Zygmunta Żwirskiego, Żachlewicz, za milczącą zgodą swego chlebobdawcy rozpoczyna kro- ki zmierzające do obalenia testamentu, osłaniającego tajemnicą „za- klęty dwór“; przekupiwszy mandatariusza zbiera dowody, iż staro- ścic był człowiekiem chorym umysłowo i że jego testament był re- zultatem tej choroby. Katylna i tę intrygę mimochodem demasku- je, miejsce schadzek spiskowców nabiera jednak takiego rozgłosu, że traci swą przydatność. Kum Dmytro musi z niego zrezygnować i zniknąć. Wtedy następują ostateczne wyjaśnienia wszystkich za- gadek.

Po drodze jednak do tego rozwiązania, nie osiągniętego, lecz spowodowanego przez Katylinę, powieść stopniowo, krok za kro- kiem ukazuje i częściowo usuwa zagadki, których łańcuch stanowi jej kościec. Już tedy kolacja u mandatariusza to nie tylko spotka- nie dwu przeciwników, na całej linii wygrane przez Katylinę, który od tej chwili stale terroryzuje sławetnego „sędziego“, ale zarazem pełna ekspozycja powieści, relacja o jej antecedenjach, ukazują- ca niezwykle dzieje starościca. Rozmowy w salonie hrabiostwa Żwirskich, dialog dwu niecnych współników, którzy planują obale- nie testamentu, wyznania i zwierzenia Jadwigi w rozmowie z oj- cem — wszystko to prowadzi do końcowej sceny zbiorowej w czer- wonym pokoju „zakłętego dworu“, kiedy to Kum Dmytro daje się poznać bratu, przedstawia mu swą córkę i wreszcie córkę tę za- ręcza z Juliuszem, zmieniając w ten sposób dziedzica swego mienia w zięcia. Nie dostaje tu tylko Katyliny, leczącego się z poparzeń,

mimowolnego sprawcy całej historii. On to przecież zaklął się: „choćby diabeł postawił się na nogi, muszę przy twoim przyzwoleniu zbadać tajemnicę zakłętego dworu“ (1, 145) — i cel swój osiągnął, choć gdyby wiedział, jak rzeczy naprawdę stoją, byłby raczej zrobił wszystko, by tajemnicę spotęgować. Zrobiliby to ze względów, o których była mowa już poprzednio, a które sprawiają, iż Katyliną stanie się ideowym dziedzicem starościca. Wiadomo zresztą, że detektyw-amator, Sherlock Holmes w powieściach Conan Doyle'a lub Hercule Poirot w powieściach Agaty Christie, nie zawsze jest w najlepszych stosunkach z policją, niekiedy bowiem nie dopuszcza do jej ingerencji. Katyliną z natury rzeczy poszedłby na przekór władzom austriackim.

Łoziński całą serię wątków, podstawowego i pobocznych, oraz motywów spłócił po mistrzowsku w całość, wprowadził akcję żywą i — poza dwoma, trzema wypadkami — doskonale uzasadnioną, utrzymaną w granicach prawdopodobieństwa, angażującą ludzkie namiętności, interesy i słabości, i dzięki temu dał nam powieść znakomicie zbudowaną, pod względem konstrukcji jedną z najlepszych w naszej literaturze.

### 3. Pierwiastki komiczne w „Zakłym dworze“

Wstawienie powieści o Kumie Dmytrze i Katylinie w ramkę klasyfikacyjną z napisem „powieść grozy“ czy „powieść detektywistyczna“ wymaga pewnych wyjaśnień, dotyczących natury obydwu tych odmian i samego utworu Łozińskiego. Obydwie tedy odmiany były poważne, posługiwały się bowiem jakościami estetycznymi takimi, jak tragizm, patos, wprowadzały ludzi, którym nie do śmiechu było. Powieść Łozińskiego natomiast, od początku do końca, czy przynajmniej prawie do końca, huczy śmiechem, jej naczelną jakością estetyczną jest komizm. Komizm ten tak rzuca się w oczy, iż najnowsi badacze nie mogli go nie zauważyć; nie wiedząc zaś, co z tym fantem począć, wpadli na taki koncept:

Podobnie jak tajemniczość, także i humor ma na celu zamaskowanie postępowej tematyki. Przede wszystkim jednak służy ośmieszeniu warstwy, która u schyłku feudalizmu tak niesławną odegrała rolę<sup>2</sup>.

„Humor“ jest tu synonimem komizmu, sformułowanie zaś wyrasta na gruncie naiwnego przekonania, że komizm powinien być

<sup>2</sup> Por. postłowie Marii Podrazy-Kwiatkowskiej do wyd.: *Zakłety dwór*. Kraków 1955, s. 412.

zawsze narzędziem potępienia określonych zjawisk społecznych. Że to wszystko razem jest jednym wielkim nieporozumieniem, dowodzi zestawienie gotowych formułek z tekstem. Postacią komiczną jest w pewnych chwilach starościc, postacią pogrzebowo poważną jest jego brat, Zygmunt; postacią stale komiczną jest Katylina, postacią poważną jest jego przyjaciel Juliusz. A jeśli kto reprezentuje przeżytki feudalne, to te dwie figury poważne. Nonsensem zaś byłoby przypuszczać, że to dla zmylenia cenzora powieść ośmiesza Kuma Dmytra i Katylinę, Girgilewicza i Chochełkę. Po prostu autor *Zakłętego dworu* to wysokiej klasy pisarz komiczny, humorysta, jak to potocznie mówimy, który śmiechem reaguje na to, co dostrzega w życiu, i posługuje się komizmem we wszystkich jego odmianach. Podobnie jak jego mistrz literacki, twórca *Pana Tadeusza*, a do pewnego stopnia również Fredro, którzy na tworzony przez siebie świat spoglądali z uśmiechem i ze śmiechem, bo inaczej nie potrafili.

Posługiwanie się komizmem we wszystkich jego odmianach znaczy tutaj, iż ujmując je jako: jowialność, satyryczność, humor i ironię<sup>3</sup>, — wszystkie te kategorie znajdziemy w *Zakłętym dworze* odpowiednio dozowane i najrozmaiciej krzyżujące się ze sobą. Widok pajaców ludzkich, aktuarusza Chochełki czy ekonomia Girgilewicza, budzi wesołość. Na każdy ich zmechanizowany gest, na każde powiedzenie czytelnik parska śmiechem. Są to figury, które, w braku lepszego terminu, nazwać można jowialnymi, bowiem ich podstawowa i właściwie jedyna funkcja — to wywoływanie śmiechu. Niepodobna ich potępiać, cóż bowiem są winni, że są głupcami! Ich przygody otrzymują w powieści postać karykatury słownej, szarży. Tak jest, gdy Girgilewicz dowiaduje się, iż bezczelnie okrada „skarby“ i musi podnieść dochody z folwarku, tak, gdy Chochełka układa wiersz miłosny, gdy strzela z flinty w powietrze i — przekonany, że zabił mandatariusza — ucieka w pole, tak, gdy przestraszony wystąpieniem Katyliny chowa się do „gruby“, komina, skąd wydobywają go za nogi pokrytego sadzami. Tę samą metodę stosuje autor w epizodzie, gdy ugodzonego kałamarnicą i zalanego atramentem Zachlewicza Katylina zmusza do wyznań. Są to świetne przykłady tego, co nazywamy niekiedy komizmem sytuacyjnym, tak dobrze znanym z fars; uwaga zaś Chochełki, dziwiącego się, iż on,

<sup>3</sup> Objaśnienie tych terminów daję w szkicu *Komizm w literaturze*. W książce zbiorowej: *Studia z dziejów kultury polskiej*. Warszawa 1949, s. 566.

który nigdy do wróbla nie trafił, zabił mandatariusza, czy doskonale powiedzonka Organisty lub złośliwe uwagi Katyliny reprezentują tzw. komizm słowny, bezwiedny czy świadomy dowcip.

Figury „Iotrów na wielki kamień“, mandatariusza i jego przyjaciela Zachlewicza, naświetlone są natomiast satyrycznie, nieraz nawet, zwłaszcza w wypowiedziach Katyliny, ironicznie. Ta kategoria komizmu jest narzędziem oceny, i to oceny ujemnej, odruchowej i gwałtownej, lub przemyślanej i uplanowanej, ale jednakowo surowej. Postępki znacznych kompanów i ich przygody wywołują nieraz „śmiejch pusty“, stają się tematem karykatury. Dość przypomnieć scenę, w której Katyliną pogróżką kijów zmusza mandatariusza do „dobrowolnej“ rezygnacji ze stanowiska. Jowialność, satyryczność oraz ironia krzyżują się w tych wypadkach i tworzą przezabawne sploty, które trzeba by starannie przeanalizować, by wydobyć rodzaj i siłę zawartego w nich komizmu.

Śmieszni są wreszcie, choć każdy na swój sposób, i bohaterowie „pozytywni“ powieści, bohaterowie w pełnym znaczeniu tego wyrazu — starościc Mikołaj Żwirski i Katyliną. Kawały przez pierwszego płatane Żydom czy urzędnikom austriackim, rubaszne i niemądre, choć zrozumiałe u człowieka, z którego wychowawcy usiłowali zrobić idiotę, są zawsze komiczne, ale każdy z nich ma jakieś uzasadnienie. Są to wybaczone wybryki nieokiełznanego temperamentu, nie rzucające niekorzystnego światła na naturę człowieka, i wskutek tego podpadają pod kategorię humoru; pod ujemnymi, śmieszącymi pozorami ukazują jakieś wartości, które budzą uznanie. Tak samo ma się rzecz z Katyliną. Jego relacja o przygodach doznanych po ucieczce ze szkoły to całe pasmo kawałów. Jego postęпки w akcji powieściowej, poczynając od pojawienia się w karczmie aż po nieudaną rozmowę z hrabią, to drugie pasmo. Katyliną wszędzie okazuje się frantem kutym na cztery nogi; dopiero rozmowa z „panem z panów“, opanowanym i w gruncie rzeczy porządnym człowiekiem, kończy się porażką awanturnika, który tego rodzaju ludzi najwidoczniej nie znał. Jest to jednak rzadki wypadek, gdy śmieszna sytuacja nie ośmiesza człowieka, który w niej się znalazł, bo w gruncie rzeczy on właśnie miał jeśli nie całą, to przynajmniej część słuszności. W grę wchodzi zresztą w danym epizodzie jeszcze coś innego. Postaci humorystyczne mają to do siebie, że nawet wówczas, gdy się ośmieszają, nie przestają budzić sympatii. Zagłoba po swej przygodzie z małpami w czasie zdobycia Warszawy nic nie traci w oczach znajdującego go czytelnika. A tak właśnie jest



z Katyliną. W tym samym pałacu, w którym spotkała go przykra odprawa, mówi się o nim kilka dni później jako o bohaterze. Przykład ten dowodzi, iż Katyliną jest postacią humorystyczną we właściwym znaczeniu wyrazu „humor“ — a więc w znaczeniu postawy twórczej, polegającej na umiejętności dostrzegania niezwykłych wartości ludzkich pod powłoką słów, gestów i postępów odstręczających, nieprzyjemnych. Rubacha, weredyk, zuchwalec, „efront“ okazuje się człowiekiem bardzo subtelnym, zdolnym do poświęcenia i ofiar, choć z pozoru nikt by go o to nie podejrzewał.

Ogólna suma pierwiastków komicznych jest w *Zaklętym dworze* tak duża i wyrazista, iż rozstrzyga o charakterze całej powieści i stawia ją w rzędzie utworów takich, jak w dziedzinie epiki *Pan Tadeusz*, w dziedzinie zaś powieściowej utwory Dickensa. Pierwiastki te występują jednak nie tylko w ujęciu postaci literackich, potocznie zwanych bohaterami powieści, ale przenikają ją całą, odbijają się na jej stylu, na odpowiednim zasobie jej słownictwa. Gdyby bowiem było inaczej, powieść komiczna (czy humorystyczna) byłaby tylko powieścią zawierającą składniki komiczne (czy humorystyczne). Dla uchwycenia więc jej charakteru artystycznego przyjrzyć się należy, jak przedstawia się owa reszta.

#### 4. Język „Zaklętego dworu“

Powieść o emisariuszu w Samborszczyźnie napisał Łoziński tym samym codziennym, potocznym językiem, którym posługiwał się w rozmowach z otoczeniem, w mieszkaniu, redakcji czy kawiarni. Miał jednak wyraźne poczucie, iż praca powieściowa stawia go wobec zadań specjalnych i zadaniom tym usiłował sprostać w sposób zarówno świadomy, jak nieświadomy, powiedzmy — intuicyjny.

Z rozumienia tego wyrósł język artystyczny *Zaklętego dworu*, wyznaczony przez sam charakter powieści. Inaczej tedy brzmią wypowiedzi odautorskie, a więc opisy i uwagi samego Łozińskiego, inaczej zaś wypowiedzi stworzonych przezeń postaci literackich. Mieszkańcy pałacu w Orkizowie, hrabiostwo Żwirscy, mówią poprawną polszczyzną, z domieszką — i to sporą — zwrotów francuskich; inaczej Juliusz i Katyliną, bo zamiast francuskich używają powiedzeń łacińskich; oficjaliści z dominium mają język zupełnie inny, żargon urzędniczy, ze znacznym nalotem niemieckim, ich zaś kompan, ekonom Girgilewicz, chętnie wplata wyrazy ukraińskie. Słowa te, zwłaszcza jeśli należą do pospolitych na pograniczu pol-

sko-ukraińskim, spotykamy i u innych osób, przy czym czytelnik dzisiejszy nie zawsze je znajdzie w słownikach ogólnych czy słownikach wyrazów obcych (taką bowiem „kałamancję“ czy „pantałyk“ źródła te albo pomijają, albo objaśniają niewystarczająco). Jeszcze inaczej odzywa się zarywający żargonem Organista, a inaczej chłopci w rodzaju Mykity Ołańczuka.

Słowem, Łoziński był pojętnym czytelnikiem *Pana Tadeusza* i na grunt prozy powieściowej usiłował nie bez powodzenia przeschęcać zdobycze wielkiego mistrza poezji. Z jednym przecież wyjątkiem. Oto skutek wywołanego zapewne pośpiechem niedbalstwa, czy może jakiejś nieprzemyślanej teorii, powieściopisarz stosuje pewne stałe szablony, gdy wprowadza swe postaci. Tak więc przymiotnik „dziki“ występuje zawsze przy śmiechu Ołańczuka, przymiotnik „obleśny“ i przysłówek „obleśnie“ oznaczają stale Żachlewicza, zwroty zaś „rozdziawiać gębę“ i „wybałuszać oczy“ są atrybutami Girgilewicza i mandatariusza, tak jak poprawianie kołnierzyka i bakenbardów są nieodmiennymi gestami Chochełki.

Przypuszczenie, iż może to być wynik przyjęcia jakiejś zasady, pochodzi stąd, iż Łoziński zaznacza odrębność języka artystycznego przez stosowanie pewnych stałych i w rezultacie również nieco szablonych zabiegów stylistycznych, rzadko spotykanych lub nie spotykanych w codziennym języku mówionym. Należy do nich pewnego rodzaju rytmizowanie zdań, osiągane przez wprowadzanie bliskoznaczników zestawianych parami, co daje w rezultacie jakiś rodzaj paralelizmów składniowych. Już początkowy ustęp powieści kończy się takimi dwójkami: „Za trudne jest dzisiaj nasze stanowisko, za ciężkie zadanie!“ (1, 3) To samo dostrzegamy w opisie ruchu przed karczmą Organisty:

Mogłeś przejeżdżać tamtędy [a] we dnie czy [a] w nocy, w [b] powszednią czy [b] świąteczną, [c] jarmarczną czy [c] odpustową dobę, zastałeś zawsze [d] tłumno i [d] pełno [e] w sieniach i [e] przed zajazdem, [f] ludno i [f] gwarno [g] w szynkowni i [g] w alkierzu [1, 6].

Zdanie złożone rozwinięte, oparte na dwu równorzędnych orzeczeniach: *mogłeś — zastałeś* — obejmuje siedem par członów (aa-gg), przy czym każda para zbudowana jest na zasadzie jeśli nie tożsamości, to przynajmniej bliskości znaczeniowej. A przykładów takich można by przytoczyć całe setki, przedstawiona tu bowiem zasada komponowania zdań występuje na każdej stronicy i to niekiedy kilkakrotnie. Na dowód jeszcze jeden przykład z części końcowej powieści:

Hrabia był odważny z natury a wolny od wszelkich przesądów i zabobonów z wychowania, a przecież jakiś dziwny, niepojęty ogarnął go strach i jakoś ciężko zrobiło mu się na piersiach [2, 229].

Zdanie, zbudowane inaczej, wykazuje przecież tę samą zasadę ustrojową: odważny z natury — wolny z wychowania; przesądów — zabobonów; jakiś dziwny, niepojęty — jakoś ciężko. Ten sposób posługiwania się składnią sprawia, iż przez nagromadzenie mnóstwa szczegółów zdobniczych, logicznie niekoniecznych, powieść osiąga to, co w poezji przyjęto nazywać pełnią epicką.

Układom dwójkowym towarzyszą na kartach *Zakłętego dworu* okresy trójdzielne, zawierające często potrojone człony mniejsze, przydawkowe czy okolicznikowe. Na przykład:

Na dworze ciemna, głucha noc. Niebo czarnym zasnuło się całunem, ani jeden srebrny promyczek nie spływa z góry, a jakieś duszne, parne, ołowiane powietrze owionęło ziemię.

I dziwnie jakoś straszno i złowrogo w pobliżu Zakłętego Dworu [2, 185].

Okłamrowane dwoma krótkimi zdaniami dwuczłonowymi (ciemna — głucha; straszno — złowrogo) długie zdanie środkowe nabiera tym większej wyrazistości; składa się ono z trzech zdań współrzędnych (niebo zasnuło się — ani promyczek nie spływa — jakieś powietrze owionęło), z których końcowe otrzymuje swoistą wymowę dzięki trzem synonimicznym przydawkom (duszne — parne — ołowiane). I znowu przytoczyć by można mnóstwo przykładów ilustrujących tę odmianę posługiwania się składnią artystyczną. Z konieczności porzestać tu trzeba na jednym tylko wypadku, opisie Kostia Bulija:

Srebrny blask księżyca opromienia go od stóp do głowy i nadaje olbrzymiej jego postaci coś więcej jeszcze fantastycznego, przerażającego, złowrogięgo. Gęste, krzaczaste brwi głębiej zasunęły mu się na oczy; usta i zęby zacisnęły się silnie, a twarz przybrała jakiś nadmiar ponury i tajemniczy wyraz [2, 227].

W zdaniu pierwszym o dwu orzeczeniach (opromienia — nadaje) występuje trójczłonowe dopełnienie (coś fantastycznego — przerażającego — złowrogięgo). Zdanie drugie, zasobne również w człony parzyste (gęste — krzaczaste; usta — zęby; ponury — tajemniczy), łączy trzy zdania zestawione współrzędnie (brwi zasunęły się — usta zacisnęły się — twarz przybrała).

Gdyby omówione zdania były wyjątkami starannie wyłowionymi z kart powieści o emisariuszu, już one miałyby swą wymowę jako świadectwo zabiegów pisarza o wysoki poziom artystyczny dzieła. Wiemy jednak, że ilustrują one zasadę realizowaną przez Łozińskiego stale i konsekwentnie. Gdy się obserwuje ich obfitość, mimo woli przypomina się znana anegdota o Owidiuszu, który dostając od srogięgo nauczyciela cieżgi za „robienie“ wierszy, wierszem wyrażał swe skargi. Łozińskiemu bowiem tekst powieści, w ustępach najbardziej nawet potocznych i prozaicznych, układa się w tok rytmiczny, tok poetycki. Czytelnik tego nie dostrzega, ale bezwiednie na to reaguje, proza bowiem *Zakłętego dworu* przepojona jest żywiołem poezji i tym, między innymi, tłumaczy się jej urok, taki sam dzisiaj, jak przed stu laty, gdy młody pisarz dzieło swe przelewał na papier.

Ta bezwiedna płynność toku powieściowego wynagradza i przesłania najrozmaitsze niedociągnięcia stylistyczne Łozińskiego tam, gdzie zapewne chciał on okazać się poetą. Zasób bowiem jego obrazów słownych, tradycyjnych „tropów“, poczytywanych za nieodzowne ozdoby dzieła literackiego, jest bardzo ubogi i szablonowy, tak że właściwie nie wykracza poza obręb języka potocznego. W powieści aż nadto często występują przerośnięte i banalne. „Hrabia cały drżący zamilkł i przystanął jak wryty na miejscu“, „Czoło nieznajomego coraz grubszymi zasunęło się chmurami“, „Na czoło nieznajomego jedna więcej przybyła chmura“ — oto okazy takich właśnie przerośnięć. A nielepiej przedstawiają się porównania: „Jadzia szczerwieniła się jak wiśnia“, maziarz „jak strzała pomknął“, „ktoś szybko jak strzała przedziera się przez tłum“, „Szybko jak strzała pośpieszyć na ratunek“, „prędzej od błyskawicy przemknął się“, „jak rój gadzin rozszrozonych, ze wszystkich stron buchnęły płomienie“, „oczy starego kozaka roziskrzyły się jak dwa węgle“, „Serce starego kozaka biło jak młotem“ — itp., itp., nie mówiąc już o porównaniach w rodzaju: „drżał ciągle jak listek“, liczących się na tuziny. Takim materiałem posługiwać by się mógł nieoceniony wierszokleta dominikalny, pan Gustaw Chochelka, jakkolwiek wspomnieć by warto, że są one zjawiskiem pospolitym w poezji ludowej, gdyby się miało pewność, że ona to patronowała tutaj Łozińskiemu.

Że zaś nie ona, przekonywają wypadki, gdy autor *Zakłętego dworu* chce być wzniosłym i tonie w kalendarzowych szablonach i banałach. Oto piękna heroina, nieszczęsna Jadzia, usypia:

Oczka jej zmrużyły się do reszty, główka dalej pochyliła się na piersi. Jakiś blask różany owionął ją dokoła, jakieś nieokreślone nadziemskie tony i akordy łudziły ucho, anioł w srebrzystej szacie ukazał się nad jej głową i rozpostarł skrzydła swe nad jej marzeniami niewinnymi...

Dziewczę usnęło... [2, 193]

Dziewczynę budzi straszliwy sen-zmora, chata bowiem się pali:

jakiś dziwny, chaotyczny nieład powstał dokoła, duszne, ołowiane powietrze spadło jej na piersi, jakieś czarne, okropne, złowrogie mary powstawały jedna po drugiej... i tuż nagle jakiś potwór ohydny wyrósł z ziemi przed jej oczyma i wyciągnął ku niej straszne, monstrialne, błoną niedoperza spojone szpony i rozwarł paszcz ziejącą krwią i ogniem [2, 194].

W obydwu wypadkach zastosowano ten sam szablon stylistyczny, nastrojowy obraz alegoryczny — z tym, że raz występuje w nim anioł, drugi raz szatan. Dla obydwu znaleźć by można pokrewieństwo z wielką poezją romantyczną, a więc odwołać się do snu Ewy czy małej improwizacji w *Dziadów* cz. III. Z tym wszystkim jednak Łoziński bliższy jest tu „bohomasom“ ludowym, które oglądał równie dobrze na ścianach cerkiewek i kościółków Samborszczyzny, jak w kalendarzach i na oleodrukowych obrazach świętych w kramach jarmarcznych czy odpustowych.

Tą samą techniką wykonał on „obraz fantasmagoryczny“ marzeń Kuma Dmytra, gdy emisariusz o północy rozmyśla o czekających go zadaniach:

Jakiś ptak wielki, dumny, wspaniały... śnieżny pierzem a potężny szpony [...]. Aż tu z boku jakiś olbrzymi a potworny pod gniazdo zakrada się pająk i chyłkiem, milczkiem zaczyna osnuwać jego jedno skrzydło i szpon jeden... [...]

Za późno dumny ptak poznaje niebezpieczeństwo... broni się zapamiętałe [...].

Aż oto podźwignął się na nowo [...]. I zaczynają pękać okrutne więzy... a każda nić przzerwana wydaje łoskot gromu... bucha strumieniami krwi i łez... [2, 200]

Alegoria to znowu równie pospolita i banalna, jak poprzednie, znana z liryki, grafiki i rzeźby okresu romantycznego i lat późniejszych. Występuje ona równie dobrze w *Warszawiance* Delavigne'a, jak na grobowcu Worcella i towarzyszy na londyńskim cmentarzu w Highgate, gdzie orzeł biały daremnie usiłuje odwalić wieko sarkofagu, jak wreszcie na popularnych pocztówkach u schyłku w. XIX, przedstawiających członka towarzystwa Sokół, gdy dźwiga on płytę grobowca i wypuszcza białego orła. Wszystko to są szablony w duchu epoki, szlachetne, ale martwe. Łoziński ucieka się do nich, gdy

chce być wzniosły czy patetyczny, ponieważ zaś wzniosłość i patos są naturze jego obce, ustępy tego pokroju całkowicie pod względem artystycznym zawodzą. Przemawia w nich sztuczność, nie sztuka!

Język Łozińskiego sięga natomiast wyzyn prawdziwej sztuki wszędzie tam, gdzie jest narzędziem satyryka-realisty, ironicznego obserwatora śmieszności życia prowincjonalnego. Materiał językowy czerpie on wtedy z zasobu przezwisk i wyzwick, z przysłów i zwrotów przysłowiowych, przy czym samych przysłów wprowadza ponad półtorej setki, tak że trudno byłoby wskazać jakąś inną powieść bogatszą w nie od *Zakłętego dworu*. Łoziński wprowadza je do wypowiedzi własnych, przesyca nimi odezwania swych postaci, gromadzi i skupia je celowo, by zabarwić nimi wystąpienia charakterystyczne. Doskonałym przykładem takiej metody może być monolog mandatariusza, gdy Juliusz Żwirski polecił mu „zachtlować“ awanturę z maziarzem:

— Staroście był wariat, a to głupiec, dureń [...] — przemówił sam do siebie wesoło.

— Mam go teraz zupełnie w mojej mocy — ciągnął dalej po chwili. — Niech no mi teraz spróbuje zaimponować ten hołodryga, ten Czorgut, czyli raczej czort przekłety. Dziedzic skompromitowany, to ani kwestii, musi więc siedzieć cicho jak trusia, bo inaczej powacha pismo nosem. A temu oczajduszy, temu przybędzie przy pierwszej okazji takiego wytnę szczutka w nos, że aż za dziesiątą miedzę wytnie kołowrota. Pokażę mu, mospanie, gdzie raki zimują.

I pan mandatariusz na samo wspomnienie Katyliny zaperzył się i zabuńdziuczył, jakby diabła chciał schwycić za rogi [1, 245].

Ta przeplatanka wyzwick i przysłów to typowa dla Łozińskiego próbka języka charakterystycznego, a wypadków podobnych jest znowu w powieści mnóstwo, tak że one stanowią o jej swoistym kolorycie językowo-obyczajowym.

Najznamienniejszy z nich to scenka otwierająca rozdział *Katylina rozpoczyna kampanię*. Scenka rozgrywa się w kancelarii dominium i przedstawia isticie salomonowy wyrok mandatariusza, „sędziego policyjnego“, jak brzmiał jego niemiecki tytuł. Dwaj chłopci pobili się i przychodzą na skargę, przy czym „Hawryło jako przednią straż wysłał dwie gęsi tuczne do dominium, Kiryło jako rezerwę przyniósł prosię w worku“ (2, 123). Następuje przesłuchanie, które zatytułować by można przysłowiem kaszub-

skim: „Dobrą gęs, dobrè è prosę“. Mandatariusz rzuca serię pytań, którą przerywają autorskie komentarze do mowy myślanej, w scenie tej wprowadzonej, komentarze operujące tym samym motywem: gęs i prosię.

Pan sędzia niby patrzy, niby słucha, a w głowę jak fura siana zajechały mu dwie gęsi tuczne i prosię w worku.

— Gadaj, jak było [...] — rozkazuje jednemu, a w uszach zagegały mu obie gęsi. [...]

Panu sędziemu w jednym uchu zagegały gęsi, w drugim zakwiczało prosię. [...]

Kto zaczął? — zapytał i obie naprzód wyciągnął ręce, jakby w wyobraźni w jednej ważył prosię, w drugiej gęsi obie. [...]

Tu pan sędzia przystanął i szeroko rozwarł nozdrza, jakby w jednej chwili wahał i tłustą gąskę upieczoną, i prosię nadziewane. [...]

I znowu zatrzymał się na miejscu i poruszył wargami, jak gdyby jednym półgębkiem smakował gęs z jabłecznym kompotem, a drugim przypaloną skórkę prosięcia [2, 123—124].

Wyrwane tu z całości scenki zdania nadają jej charakter niezwykle konsekwentny i spoisty, w grę bowiem wchodzi kolejno wszystkie zmysły chciwca i łakomca: słuch, dotyk, powonienie i smak, nastawione na gęsi i prosię. Całość ta nadto kończy się dwoma świetnymi conceptami. Pierwszy, natchniony przez *Zemstę* Fredry, to protokół, w którym Dyndalski-Chochelka, słysząc formułkę swego zwierzchnika pisze na urzędowym papierze: „I gęsi zostaną, i prosię pójdzie do chlewa“, obdarzony zaś komplementem „osioł“ skwapliwie wymazuje „prosię“ i na jego miejsce wstawia kłapoucha. Drugi to ów salomonowy wyrok — mandatariusz zatrzymuje „kubany“ obydwu chłopów, wójtowi zaś pod groźą kijów poleca, by ich pogodził.

W ten sposób przysłowie staje się bardzo istotnym czynnikiem stylu realistyczno-komicznego powieści i ponieważ wyrazistością i plastyką góruje nad szablonami, ono to właśnie rozstrzyga o jej charakterze jako realistycznego obrazu życia codziennego prowincji polskiej w poł. XIX wieku. Ono bowiem jest inspiratorem i organizatorem realizmu językowego, jak najściślej związanego z realizmem obserwacyjnym, tak znamienym dla twórcy *Zaklętego dworu*.

Język środowiska arystokratycznego naszpikowany jest, jak już wspomniałem, francuszczyzną. Fakt ten wywołał dłuższą dygresję pisarza na temat, „jak niedorzecznie i śmiesznie jest płatać bez potrzeby francuskie zwroty i wyrazy w tok ojczystej mowy“ (2, 162), co z kolei przechodzi w refleksje natury ogólniejszej, politycznej.

Każenie i znieważanie rodzinnego języka u narodów mających samodzielność polityczną — niech nam wolno będzie powiedzieć to nawiasem — może być tylko wadą, śmiesznością, głupstwem po prostu, u nas, gdzie, jak dotąd rzeczy stoją, główne i jedyne tętno narodowego życia wcieliło się w język, jest ono czymś więcej jeszcze, a tym samym na dwójnasób sroższe zasługuje potępienie. Zaniedbywać w mowie potocznej język ojczysty na korzyść obcego, jest to odrzucać samowolnie jedyną lojalną dziś broń, podtrzymującą narodowość naszą [1, 162].

Względy cenzuralne nie pozwoliły Łozińskiemu powiedzieć, że „główne i jedyne tętno narodowego życia“ wyrażało się wówczas przede wszystkim w walce z uciskiem zaborcy, w tym więc, co było sensem życia i działalności Mikołaja Żwirskiego, starościca-emisariusza, i jego następcy, Katyliny, a więc i sensem czy morałem powieści o „zaklętym dworze“. W tym układzie sprawa języka wydawać by się mogła czynnikiem wtórnym, gdyby nie jedno — okoliczność, iż jako szermierz czy herold tej sprawy występuje nie nauczyciel, lecz twórca literacki, powieściopisarz. Pisząc swe dzieło, kładł on automatycznie nacisk na doniosłość języka polskiego, którego rdzenne i rodzime bogactwo upatrywał tam, gdzie je dostrzegali autorzy *Pana Tadeusza*, *Balladyny*, *Pana Jowialskiego*, a więc w tych złożach, których najdosłowniejszym i najuchwytniejszym wyrazem były przysłowia, równocześnie zaś przez uwydatnienie funkcji politycznej języka wskazywał na wagę tworzonych z niego dzieł literackich w życiu zbiorowym narodu. W oparciu więc o te założenia realizował w dziedzinie powieści krajowej te zadania, które stawiała i rozwiązywała na emigracji wielka poezja schodzących z pola pisarzy romantycznych.

Przeprowadzone tu rozważania wiodą do wniosków, które są pierwszą próbą odpowiedzi na pytanie, na czym polega i czy uzasadniona jest ta bezimienna, zbiorowa a wysoka ocena *Zaklętego dworu*, której wyrazem są nie studia krytyczne, bo tych nie mamy, lecz kilkanaście wydań w obrębie lat dziewięćdziesięciu ośmiu, dzielących nas od pierwodruku powieści w *Dzienniku Literackim*, a więc ilość, która każe uznać dzieło Łozińskiego za jedną z najpopularniejszych, najpoczytniejszych powieści polskich. Próba ta wygląda następująco. Tematem *Zaklętego dworu* są problemy polityczno-społeczne o przełomowej doniosłości w życiu narodowym połowy ubiegłego stulecia. Problemy te ukazane są przez pryzmat psychiki jednostek ludzkich, bardzo wybitnych, zarysowanych na tle bardzo dokładnie przedstawionego życia codziennego, a reprezentatywnych dla całego pokolenia romantycznych bojowników



o wolność. Takiej tematyce i sposobowi jej ujęcia znakomicie odpowiada szata językowa powieści, utkana z mowy potocznej, ale z wyraźnym stąraniam o stworzenie języka artystycznego, ukoronowanym osiągnięciem tego celu w dziedzinie warstwy zaprawionej komizmem. W rezultacie *Zaklęty dwór* ukazuje się nam dzisiaj jako znakomita powieść realistyczna, jako historycznie wierne ma-lowidło epoki, jako — wreszcie — celny okaz powieści popularnej czy ludowej, i to okaz nie przypadkowy, lecz starannie przemyślany i zaplanowany. A skoro tak, to *vox populi*, bezimienna opinia czytelników w obrębie stulecia, ta opinia, która skłaniała wydawców do wznawiania książki, gwarantującej, że wkład ich wróci się im z nawiązką, okazuje się słuszna i trafna, znajduje bowiem uzasadnienie w istotnej wartości dokumentarnej i artystycznej powieści o emisariuszu.