

Zofia Sinko

Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/3, 29-73

1972

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ZOFIA SINKO

Z ZAGADNIENÍ GOTYCYZMU EUROPEJSKIEGO I JEGO RECEPCJI POLSKIEJ

1

Kiedy w r. 1764 Horace Walpole wydawał swą powieść *The Castle of Otranto*, opatrzył ją podtytułem *A Gothic Story* — „opowiadanie gotyckie”. Nazwa oznaczała tu nowy rodzaj fikcji fabularnej. Utwór przeszło pół wieku był ulubioną lekturą Anglii i Kontynentu. Powieść tę nazwał Walpole „gotycką”, ponieważ akcja jej rozgrywała się w średniowieczu, które często określano mianem „*gothic ages*”; pełno w niej było wydarzeń cudownych i straszliwych — a więc słowem „*gothic*” poczęto określać również dziwność i grozę oraz elementy nadprzyrodzone. Walpole’a możemy uznać za inicjatora powieści „gotyckiej” czy romansu grozy (terminy te stosować będę wymiennie), nie on jednak zapoczątkował w Anglii i na Kontynencie kształtowanie się zespołu tendencji, które nazywamy gotycyzmem.

Jeśli za wyznaczniki „gotyckości” uznamy zainteresowanie przeszłością, niekoniecznie ściśle ograniczone do wieków średnich (dla ludzi w. XVIII „gotycki” był zarówno Osjan jak Spenser i Szekspir), atmosferę i grozę obecną zazwyczaj w narracji o wydarzeniach nadzwyczajnych lub nadprzyrodzonych, a także tajemniczość i melancholię towarzyszące obrazom malowniczych „rozwalin”, posępnych zamków oraz mrocznym i nastrojowym pejzażom — to pojęcie gotycyzmu znacznie się rozszerzy, obejmując różnorodne zjawiska literackie. Gotycyzm zmanifestował się nie tylko w powieści (choć objawił się w niej w sposób szczególnie wyraźny i tylko ten gatunek obdarzony został epitetem „gotycki” przez jego twórcę), ale również w poezji, dramacie, w pracach erudyków i pasji kolekcjonerskiej miłośników przeszłości lub wytwornych dyletantów hołdujących nowej modzie. Terminem tym określić można również kierunek obserwowany w XVIII oraz na początku XIX w. na terenie sztuk pięknych,

łącznie z architekturą i kunsztem zakładania i zdobienia ogrodów¹. Pojęciem gotycyzmu można również objąć zjawiska analogiczne lub pokrewne w innych krajach: a więc tzw. trubaduryzm francuski czy niektóre tendencje w literaturze niemieckiej okresu „burzy i naporu” oraz końca wieku XVIII. Wydaje się, że nawet szkicowe omówienie owych szeroko pojętych i różnorodnych przejawów gotycyzmu pozwoli dostrzec w jego skromnych manifestacjach w Polsce analogie i różnice wobec nurtu zachodniego, a tym samym przyczyni się do lepszego poznania zjawiska, które wraz z innymi tendencjami przełomu w. XVIII i XIX (osjanizmem, youngizmem, russoizmem) współdziałało w tworzeniu się nowego modelu literatury i sztuki.

W pierwszej połowie w. XVIII styl gotycki uważany był w Anglii i na Kontynencie za ponury i brzydki, przywodzący na myśl wieki ciemnoty i zabobonu. Stał się również synonimem barbarzyństwa i nieokrzesania, kojarząc się ludziom Oświecenia z dzikością plemion germańskich, które weszły ongiś do Italii i położyły kres kulturze antycznej. Objawy zmiany gustów i genezę mody na gotyk w architekturze oraz gotycyzm literacki wiąże się zazwyczaj z Anglią, gdzie od połowy w. XVIII poczęły coraz wyraźniej występować zainteresowania mediewistyczne. „Odrodzenie gotyckie” dokonało się dzięki wspólnym poczynaniom antykwariuszy-erudyków, literatów i architektów, znajdując na terenie Anglii szczególnie podatny grunt dla swego rozwoju. Uczni pilnie rejestrowali i opisywali budowle i pamiątki gotyckie², co nie było zadaniem trudnym, ponieważ w kraju tym wciąż żywe były tradycje architektury i sztuki gotyckiej. W gotyku, choć z wprowadzeniem pewnych elementów renesansowych, budowano jeszcze za Tudorów. W XVII i na początku w. XVIII styl ten stosowany był przy wznoszeniu lub przebudowie *college’ów* oksfordzkich; nie zapomniano też o nim całkowicie przy wznoszeniu kościołów na prowincji³. Styl gotycki był więc bliski ludziom w. XVIII, co nie oznacza, że się powszechnie podobał. Palladianizm Inigo Jonesa na początku w. XVII i działalność Christophera Wrena przy końcu tego stulecia świadczą o klasycystycznych upodobaniach twórców i użytkowników ówczesnej architektury.

Elementy „gotyckości” odkryć możemy w twórczości Spensera i Milтона (dostrzeżono je tam także w w. XVIII). Utwory ich poczęto wydawać już w pierwszej połowie stulecia; edycje mnożyły się po roku 1750. W *The Faerie Queene* Spensera, w *Il Penseroso* i niektórych partiach *Raju utraczonego* Milтона istniały obrazy, które stały się później typowe

¹ Zob. K. Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. Wyd. 3. London 1962.

² Np. autorzy i edytorzy wielotomowego dzieła *Monasticon Anglicanum* (1655—1673), które wydano powtórnie w w. XVIII, czy S. Buck, autor *Antiquities and Venerable Remains* (1774).

³ Zob. Clark, *op. cit.*, rozdz. *The Survival of Gothic*.

dla scenerii powieści „gotyckich”, dram oraz ballad grozy⁴. Czczyciele XVIII-wieczni obu poetów przejmują ich obrazowanie. Thomas Warton, który wraz z bratem Josephem położył duże zasługi dla rozwoju gotycyzmu, napisał mając lat siedemnaście, a więc w latach czterdziestych w. XVIII, wiersz pt. *Pleasures of Melancholy*, wart przytoczenia we fragmencie przedstawiającym „scenę gotycką”, którą powielać będzie literatura przez długie lata, a która jest obrazem powstałym z inspiracji poezji Milтона:

*Beneath yon ruined abbey's moss-grown piles
Oft let me sit at twilight hours of eve,
When thro' some western window the pale moon
Pours her long-levelled rule of streaming light*⁵.

Również w opisach występujących sporadycznie w elegiach purytańskich, a pojawiających się częściej w elegiach żałobnych oraz poezji medytacyjnej początku w. XVIII, spotykamy się z akcesoriami „gotyckości” służącymi do stwarzania nastroju melancholii i grozy (pejzaż nocny, ostrołukowe sklepienie kościoła, kostnica, czasem pieczara i — nieodzowny atrybut — sowa siedząca na wieży obrosłej bluszczem). Dekoracje te przejmie w połowie wieku „poezja cmentarna” (E. Young, R. Blair, J. Hervey, T. Gray), a później powieści, dramy i ballady⁶. Tyle o tradycji, która ułatwiła w połowie wieku rehabilitację gotyku i rozwój gotycyzmu.

Do „odrodzenia gotyckiego” przyczyniło się również hasło „powrotu do natury” wraz z modą na ogród „krajobrazowy” oraz nowe teorie estetyczne, które to zagadnienia ze względu na szkicowy charakter artykułu musimy potraktować skrótowo. W okresie przewagi upodobań klasycystycznych gotykowi zarzucano brak prostoty i symetrii, uznając go za styl nieregularny i niezgodny z naturą. Ale nieco później poczęto dostrzegać w nim właśnie naturalność; pojawiła się popularna w XVIII w. przyrodnicza interpretacja gotyku — wewnątrz gotyckie przypominało las lub naturalny ogród, sklepienie naśladowało pochylone ku sobie gałęzie drzew⁷. Rehabilitacji architektury gotyckiej jako „zgodnej z naturą” po-

⁴ Znaczenie Spensera i Milтона dla kształtowania się tendencji romantycznych w poezji angielskiej w. XVIII omawia obszernie H. A. Beers (*A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*. London 1926, rozdz. *The Spenserians i Miltonic Group*). Zob. również Clark, *op. cit.*, s. 28—32.

⁵ Cyt. za: W. J. Courthope, *The Early Romantic Movement in English Poetry*. W: *The History of English Poetry*. T. 5. London 1919, s. 378.

⁶ O gotycyzmie w elegii żałobnej oraz w poezji medytacyjnej, zjawisku bliskim scenerii romansu grozy, zob. J. W. Draper, *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. London 1967, s. 4.

⁷ Takie spojrzenie na gotyk spopularyzował w Anglii biskup W. Warburton, przyjaciel Pope'a. Stało się ono dość powszechne w w. XVIII i na początku XIX. Podobnie wypowiadał się we Francji M. A. Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1753). F. W. J. Schelling w *Philosophie der Kunst*, którą wykładał w Jenie w latach

mogła również zasada estetyczna nieregularności, zmanifestowana w sztuce zakładania ogrodów „krajobrazowych”⁸, a więc w zjawisku stosunkowo wczesnym — William Kent, słynny projektant ogrodów angielskich, zmarł w roku 1748. Twierdził on ponoć, że jego upodobania estetyczne zrodziły się z opisowych partii *The Faerie Queene* Spensera, który to utwór ilustrował⁹.

Widać tu więc wzajemne przenikanie się tendencji płynących z inspiracji literatury, sztuki i teorii estetycznych, co warto zobrazować jeszcze jednym przykładem. Od właściwie założonego ogrodu wymagano, by dawał patrzącemu wrażenie nieskończoności — sugerował brak granic, ogrodzeń, zamknięcia; podobnych sugestii dopatrywano się w wydłużonych nawach kościołów gotyckich. Edmund Burke w *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) uważał właśnie nieskończoność za jedno ze źródeł prawdziwej wzniosłości; uczucie to, łączące się zdaniem Burke’a zawsze z uczuciem grozy, wzbudzają także: tajemniczość, ciemność, niepewność. Późniejsze powieści „gotyckie”, a szczególnie utwory pani Radcliffe, pokazują, jak niektóre ze spostrzeżeń Burke’a świetnie sprawdzają się w praktyce beletrystycznej, zaś sam Burke swoje wywody popierał cytataми ze Spensera i Milтона¹⁰.

Dzieło Burke’a było jednym z oryginalniejszych i wybitniejszych traktatów z dziedziny nowej myśli estetycznej ukazujących się w owym czasie¹¹. Szczególnie silny rozwój angielskiej problematyki estetycznej przypadał na lata 1750—1770 i związany był z zainteresowaniami prymitywistycznymi i mediewistycznymi, kultem natury, oryginalności, geniuszu, wyobraźni i swobody twórczej¹². Bracia Thomas i Joseph Warton, Richard Hurd (*Letters on Chivalry and Romance*, 1762) i Thomas Percy

1802—1803, stwierdzał (*Sämtliche Werke*. T. 5. Stuttgart und Augsburg 1858, s. 586): „Die gotische Baukunst ist ganz naturalistisch, roh, blosse, unmittelbare Nachahmung der Natur [...]”. Przyrodnicza interpretacja gotyku znana była oczywiście i w Polsce — zob. przypis 71.

⁸ „Odrodzenie gotyckie” jako ruch pod hasłem „powrotu do natury”, lecz natury pojmowanej zgodnie z nowszymi teoriami estetycznymi i w sposób odmienny od klasycystycznej wizji rzeczywistości, omówił A. O. Lovejoy (*The First „Gothic Revival” and the Return to Nature*. W: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore 1948).

⁹ Zob. Beers, op. cit., s. 129.

¹⁰ Zob. cz. II i IV traktatu E. Burke’a *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przełożył P. Graf. Warszawa 1968.

¹¹ S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke’a*. W: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1961.

¹² S. Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*. W: jw.

(*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765) odkrywają „uroki gotyckie” dawnych romansów rycerskich, ballad, architektury i obyczajów, dostrzegając, jak np. Joseph Warton (*Essay on the Genius and Writings of Pope*, 1756), „gotyckość” również w twórczości Szekspira, Ariosta, Tassa i Spensera¹³.

Do rozwoju gotycyzmu przyczynia się również odkrycie i spopularyzowanie mitologii nordyckiej, przypadające na połowę wieku, oraz próby naśladowania wątków dawnej poezji i legend Skandynawów, w ówczesnej poezji udatnie zrealizowane przez Thomasa Graya¹⁴. Dla Graya, wcale dobrego znawcy gotyku, podobnie zresztą jak dla wielu współczesnych mu, nordycki, znaczył również: gotycki. Modę „gotycką” wspierały również utwory Macphersona-Osjana, rzekomo autentyczne zabytki starej poezji szkockiej opublikowane w latach sześćdziesiątych. „Odkrycia” Macphersona opierały się, choć w niewielkim stopniu, na autentycznych wątkach dawnej poezji, ich sentymentalizm natomiast był już całkowicie XVIII-wiecznej proveniencji¹⁵. Również jednak tendencje emocjonalistyczne wraz z modą na prymitywizm wspierały rozwój gotycyzmu. Gotyk był przecież stylem „dzikim”, wzniosłym, przemawiającym do wy-

¹³ Beer's w dziele *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century* poświęcił rodzinie Wartonów rozdział pt. *The School of Wartons*. Thomas-ojciec (1688—1745) interesował się już architekturą gotycką. Jego synowie: Joseph (1722—1800), przełożony słynnej szkoły średniej w Winchester, i Thomas (1728—1790), profesor w Oxfordzie, gustowali w dawnej poezji i sztuce, co szło w parze ze świetną znajomością i często aprobatywną oceną literatury antycznej. Joseph w rozprawie *Essay on the Genius and Writings of Pope* zamieścił również kilka rozdziałów o wierszowanych romansach francuskich, architekturze gotyckiej, sztuce zakładania ogrodów „krajobrazowych”. Dostrzegł piękno w twórczości dawnych rymotwórców — wzniosłych i wzruszających, w porównaniu z którymi uważał Pope'a, mimo jego wielkiego dowcipu i talentu — za znacznie gorszego poetę. Thomas rozpoczął pracę nad historią architektury gotyckiej, której nie ukończył. Jego *Observations on the Faerie Queene* (1754) oraz *The History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century* (1774—1781) stanowiły cenny wkład do rozwoju gustów mediewistycznych. *Letters on Chivalry and Romance* R. Hurda pokazywały wyższość obyczajów i literatury „gotyckich”. *Reliques of Ancient English Poetry* Th. Percy'ego składały się ze starych ballad, niekiedy i średniowiecznych, zachowanych w tradycji ustnej i utrwalonych w rękopisach z końca XVI i XVII wieku. Zbiór wywarł duże wrażenie na Kontynencie. Utwory zawarte w *Reliques* zachęcały do poszukiwań na własnym terenie oraz do licznych naśladownictw.

¹⁴ Do rozwoju studiów nad literaturą Północy przyczynił się w dużej mierze P. H. Mallet wydając *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756); rzecz przełożył na język angielski Th. Percy. Zob. P. Van Tieghem, *La Découverte de la mythologie et de l'ancienne poésie scandinave*. W: *Le Prérromantisme*. T. 1. Paris 1948.

¹⁵ Zob. Z. Sinko, Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 46—51.

obraźni i uczuć, sceneria groźnych pejzaży osjanicznych bliska była obrazom powieści „gotyckiej”.

Powróćmy teraz do jej twórcy, Horace’a Walpole’a, który w angielskim „odrodzeniu gotyckim” odegrał rolę szczególną: połączył zainteresowanie sztuką gotyku z praktycznym jej zastosowaniem w swej posiadłości podlondyńskiej, co skłoniło go z kolei do „gotyckiej” działalności literackiej. Walpole jako autor rozdziału o gotyku w swoich *Anecdotes of Painting in England* (1762) dostrzegł w tym stylu podniosłość i monumentalność. W praktyce natomiast, a więc w przebudowie swej willi w Strawberry-Hill rozpoczętej w r. 1747, stworzył przy wydatnej pomocy architekta Richarda Bentley’a lżejszą odmianę stylu gotyckiego, zwaną obecnie „rokokiem gotyckim”¹⁶, zdradzającą dziwaczne i ekscentryczne gusta jego projektantów. Styl ten, połączony z modą na chińszczyznę, istniał już uprzednio, ale stosowany był jeszcze bardzo nieśmiało w budownictwie angielskich, a później i francuskich ruin ogrodowych oraz altan i pawilonów. Dzięki Walpole’owi — arystokracie, koneserowi sztuki i człowiekowi z *beau monde’u*, którego wiedza o stylu gotyckim nie była zbyt głęboka, ale który zogniskował artystyczne i antykwaryczne zainteresowania swego wieku — gotycyzm zyskuje powodzenie wśród arystokracji oraz bogatszego ziemiaństwa, staje się modnym stylem ozdób parkowych, znamionuje prywatne, kameralne gusta użytkowników¹⁷. Powieść Walpole’a powstała z inspiracji architektonicznych. Sam autor *Zamku Otranto* utrzymywał, że pomysł zrodził się pod wpływem niesamowitego snu, który nasunęła mu sceneria gotycka jego posiadłości. Jakkolwiek by było, można zgodzić się z autorami licznych opracowań tego zagadnienia, że głównym bohaterem sensacyjnego utworu Walpole’a, jak i przeważającej ilości romansów grozy, jest właśnie zamek¹⁸. Stanowi on

¹⁶ Terminu tego używa Clark (*op. cit.*, s. 50): „Na Kontynencie styl ten [tj. rokoko] uzyskano przez posłużenie się linią i ruchem baroku i przydaniu im jeszcze bardziej skreślonej linii. Dla urozmaicenia dawnych form i zaspokojenia modnych tęsknot za egzotykiem wprowadzono nowe motywy ze Wschodu, będącego ówczesnie rodzajem krainy czarów. Moda na chińszczyznę rozprzestrzeniła się w Anglii i trwała tam około pół wieku; ale Anglia nie miała baroku, który mogłaby trawestować, i zamiast baroku strawestowała gotyk”.

¹⁷ Przykłady „rokoka gotyckiego” znaleźć można w rysunkach kominków, pawilonów i świątyń, zamieszczonych w traktacie B. Langleya *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions [...] z roku 1747*. Ilustracje R. Bentley’a z r. 1753 do wierszy Th. Graya również zalicza Clark do wspomnianego stylu. Zob. też A. E. Addison, *Romanticism and the Gothic Revival*. Philadelphia 1938, s. 28—31. — L. Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth Century England*. Princeton 1970, s. 146—155. O oboczności gustów klasycznych i gotyckich zob. A. Hauser, *The Social History of Art*. T. 2. London 1952, s. 559.

¹⁸ O inspiracjach czerpanych przez autorów romansu grozy z architektury gotyc-

źródło grozy pasywnej, gdy źródłem grozy aktywnej staje się srogi tyran, feudał-uzurpator, czasem najemny bandyta, niekiedy rozpustny mnich.

Nie zamierzam omawiać tu historii angielskiej powieści „gotyckiej”. O twórczości jej głównych przedstawicieli po Walpole’u (Clara Reeve, 1729—1807; Ann Radcliffe, 1764—1823; Mathew Gregory Lewis, 1775—1818; Charles Robert Maturin, 1782—1824) wzmiankowano już w opracowaniach zajmujących się recepcją polską wspomnianych autorów; omówieni zostali również jako literaccy patroni debiutu młodego Krasińskiego¹⁹. Zauważmy tylko, że okres największego rozwoju powieści „gotyckiej” przypada na lata 1790—1810, zaś podzielić ją można, upraszczając nieco zagadnienie, na tzw. *historical gothic* (Walpole), *sentimental gothic* (pani Radcliffe) i *terror gothic* (Lewis)²⁰, przy czym gotycyzm historyczny bliski był powieści pseudohistorycznej, rycerskiej i zbójeckiej, sentymentalny podejmował wątki ówczesnej europejskiej powieści „czułej”, zaś gotycyzm grozy czerpał wiele z inspiracji niemieckich. W nim też najsilniej wystąpiła upiorna fantastyka, opisy obrzędów czarnej magii, praktyki czarnoksiężskie itp.

Sceneria, wątki oraz sposoby wzbudzania dreszczów niepokoju czy uczuć przerażenia i obrzydzenia bywały dosyć stereotypowe, szczególnie wśród angielskich i kontynentalnych naśladowców mistrzów gotycyzmu. Najsubtelniejszymi środkami operowała pani Radcliffe, sentymentalna racjonalistka, a zarazem i moralistka. Umiejętnie stopniowała napięcie, zaskakiwała niespodzianym rozwiązaniem intrygi nie mającej nic wspólnego ze zjawiskami nadprzyrodzonymi (co okazywało się wszelako dopiero przy końcu powieści). Była niezrównana w malowaniu romantycznych pejzaży. Lewis fascynował okrucieństwem i brutalnością, realizmem makabrycznych szczegółów, pomysłowością w opisach upiórów, tajemniczych praktyk, grozy podziemnych lochów. Natomiast niektóre z pomysłów i akcesoriów powieści Walpole’a, przypominające senne majaczenia rozgrzanej wyobraźni, łączące w swoich obrazach elementy wzięte z sytuacji rzeczywistych, lecz wyolbrzymione i niespójne, nie zostały

kiej zob. D.P. Varma, *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England*. London 1957, s. 14—18.

¹⁹ Zob. Z. Sinko: *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*. W: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*. Warszawa 1961; wstęp do: M. G. Lewis, *Mnich*. Wrocław 1964. BN II 138. — M. Janion, *Wśród literackich patronów debiutu i „Opinogórski gotycyzm”*. W: *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962.

²⁰ Zob. M. Summers, *The Gothic Quest. History of the Gothic Novel*. London 1939. Podział ten jest oczywiście nieco arbitralny, istniały bowiem powieści, które łączyły wszystkie elementy stanowiące podstawę klasyfikacji Summersa. •

powtórzone przez autorów powieści „gotyckich”. Przemówiły dopiero do wyobraźni XX-wiecznych surrealistów ²¹.

Gotycyzm przechodzi z powieści do dramatu. U romansu grozy zapożycza się teatr angielski, a więc tragedia pseudoromantyczna ²², jak również liczne ówczesne melodramaty, w których elementy „gotyckie” przejawiały się znacznie wyraźniej ²³. Powieści przerabia się na scenę, w oparciu o ich wzory pisze się liczne sztuki. Allardyce Nicoll wspomina o gwałtownej i wezbranej fali „gotyckości” w ówczesnym teatrze angielskim ²⁴. Szczególnie zasłużył się dla rozwoju dramy „gotyckiej” właśnie Lewis, reprezentant gotycyzmu grozy. Jego utwory sceniczne były niezwykle popularne na przełomie stuleci XVIII i XIX. Grywano je przy malowniczych dekoracjach; przez scenę sunęły pochody rycerzy i mnichów, od czasu do czasu pojawiały się widma, nie brakowało scen krwawych i brutalnych. Najsłynniejszą dramą Lewisa był *The Castle Spectre* wystawiony w Drury Lane (1797) i chętnie czytany — w następnym roku miał siedem wydań. Europejską karierę zrobiła też drama Heinricha Zschokkego *Abbällino*, przełożona na język angielski przez Lewisa, niestrudzonego tłumacza i adaptatora ówczesnej literatury niemieckiej. *Abbällino* przywędruje również do Polski, ale wprost z Niemiec. Nie wydaje się, by warto było szerzej omawiać przejawy gotycyzmu w teatrze angielskim końca XVIII i początku XIX wieku. Na scenie mnożyły się czarownice, smoki, demony i pioruny — podobnie jak w licznych i coraz banalniejszych romansach grozy tego okresu ²⁵.

Zgodnie z zaproponowanym przeze mnie na wstępie szerszym ujęciem zjawiska gotycyzmu można do jego przejawów włączyć również wydanie wielu ballad i pieśni — w r. 1765 przez Percy’ego, a później i przez innych zbieraczy, jak np. przez J. Ritsona (1784), oraz oparte na wątkach dawnej poezji szkockiej, nordyckiej i niemieckiej utwory opublikowane przez Lewisa (m. in. jego autorstwa) w *Tales of Terror* (1799) i *Tales of Wonder* (1801). Badacze podkreślają znaczenie zbioru Percy’ego dla wprowadzenia do literatury „muzy celtyckiej i gotyckiej”. Niektóre z ogłoszonych przez niego fragmentów poezji balladowej miały źródło w romansach arturiańskich, które „zeszły w lud”, niektóre opiewały dawne walki na pograniczu Szkocji, opierały się więc na wydarzeniach histo-

²¹ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 46—47.

²² Tak nazywa A. Nicoll (*A History of English Drama. (1660—1900)*. T. 3. London 1955, s. 91—97) tragedię jeszcze klasyczną, do której przenikają niektóre wątki i akcesoria romantyczne.

²³ Zob. *ibidem*, s. 97—107.

²⁴ Zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilha*. T. 1. Warszawa 1961, s. 388.

²⁵ Zob. Sinko, wstęp do: Lewis, *op. cit.*, s. XXXI, LIX—LX.

rycznych, inne były oryginalnymi pieśniami ludowymi. Omówienie stopnia ich autentyczności²⁶ oraz znaczenia *Reliques* Percy'ego dla rozwoju folklorystyki przerasta ramy tego szkicu. W każdym razie ze wspomnianego zbioru czerpali europejscy miłośnicy poezji prymitywnej i nieuczzonej, m. in. Herder. Popularne w całej Europie były również zbiorki Lewisa, w których prócz utworów autora *Mnicha* znalazło się sporo ballad zaczerpniętych właśnie z *Reliques* Percy'ego. Weszły one do naszej literatury dzięki Niemcewiczowi i właśnie za pośrednictwem *Tales of Wonder* Lewisa, o czym jeszcze będzie mowa.

Wczesne i różnorodne przejawy gotycyzmu angielskiego można częściowo przynajmniej wyjaśnić tradycjami rodzimymi. „Odrodzenie gotyckie” ułatwiły również publikacje z dziedziny myśli estetycznej, w których — mówiąc najogólniej — poruszono wiele zagadnień związanych z tendencjami preromantycznymi. Lecz sama geneza nurtu oraz sposób patrzenia ówczesnych gotycystów na średniowiecze nie są całkowicie jasne. Zwraca na to uwagę Maria Janion pisząc:

Przyczyny ożywienia gotycyzmu w XVIII w. były wielokrotnie i różnie oświetlane przez historyków. Jednak — mimo wnikliwych często interpretacji — jeszcze nie do końca zostały wyjaśnione²⁷.

Ograniczę się więc tu do kilku spostrzeżeń, które mogą być przydatne dla celów porównawczych.

Wydaje się, że w owym powrocie do malowniczej i „dzikiej” przeszłości można dopatrzeć się zarówno reakcji przeciw literaturze mieszczańskiej z jej realiami codzienności i utylitarnym morałem, jak i objawów rozczarowania do epoki Oświecenia z jej trzeźwością, kultem rozumu i optymistyczną wizją najlepszego ze światów, która jakoś nie bardzo zaczęła się sprawdzać w Anglii drugiej połowy wieku XVIII. W gotycyzmie, szczególnie w tym zainspirowanym przez Walpole'a, można mówić również o tendencjach eskapistycznych, o elitarnych tęsknotach za dawnymi czasami, ucieczce od rzeczywistości w świat przeszłości i baśni. Nurt ten w wielu przypadkach, jak choćby w modzie wznoszenia nastrojowych ruinek czy willi lub pisaniu fantastycznych powieści, nosił charakter zabawowy, epatował wyobraźnię, przeciwstawiał się codzienności, zdradzał prywatne gusta i upodobania. Niektóre natomiast przejawy gotycyzmu nosiły charakter poważniejszy, bardziej erudycyjny. Około „odrodzenia gotyckiego” trudzili się duchowni lub synowie duchownych, potomkowie wiejskich szlachciców, ludzie osiadli na wsi lub w ośrodkach naukowych (Oxford, Winchester), u których często obserwować możemy również

²⁶ O dość swobodnym traktowaniu przez Percy'ego zabytków dawnej poezji wspomina Beers (*op. cit.*, s. 287—292).

²⁷ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 44—45.

dobrą znajomość, a co więcej — uznanie dla literatury starożytnej i klasycystycznej. Do rozwoju gotycyzmu przyłożył rękę i pani Radcliffe — w gruncie rzeczy racjonalistka oraz moralistka mieszczańska.

Uwarunkowania społeczne tendencji gotycyzujących są więc złożone, zwłaszcza gdy się obejmuje nimi większy zakres niejednorodnych zjawisk. Również niejednolicie przedstawia się w gotycyzmie angielskim wizja średniowiecza. W powieściach i dramatach ukazuje się nam ono na ogół jako epoka krwawa i brutalna, której symbolem jest zamek i jego podziemne lochy²⁸. Natomiast w esejach czy rozprawkach rehabilitujących czasy dotąd pogardzane (Hurd, Wartonowie) spotykamy się z pogodniejszym obrazem odległych stuleci. Średniowiecze, choć jeszcze niezbyt dobrze znane i naiwnie rozumiane przez swych pierwszych czcicieli, przedstawia się jako epoka o swoistej, ale wysokiej kulturze, wytwornej obyczajowości, wartych przypomnienia, choć prawie jeszcze nie znanych zabytkach literackich. Szersza publiczność wszelako zapoznała się z bardziej mroczną wizją przeszłości, szczególnie gdy do grozy murów zamkowych dołączył się lęk przed duchami snującymi się po gotyckich krużgankach.

2

Wszystkie omówione powyżej przejawy gotycyzmu angielskiego w literaturze i sztuce czy kunszcie ogrodniczym pojawiły się również na Kontynencie. Niektóre z nich, jak np. moda na zakładanie ogrodów „krajobrazowych”, stawianie w nich ruin czy pawilonów gotyckich, można uważać za import z Anglii, podobnie jak i popularność powieści „gotyckich”, zwanych we Francji *le roman terrifiant* lub *le roman noir*. Z Anglii do Francji płynęło zresztą wiele inspiracji preromantycznych — zachwycano się Szekspirem, Youngiem i Osjanem w tłumaczeniach oraz adaptacjach przystosowanych do gustu francuskiego. Ale prócz niezaprzeczalnych kontaktów między obu krajami w dziedzinie literatury i sztuki, które musiały przyczynić się do wzrostu zainteresowania kulturą średniowiecza, Francja miała również własne „odrodzenie gotyckie” płynące z tradycji rodzimych

²⁸ Janion (op. cit., s. 45—46) wysuwa przypuszczenie, że „Oświecenie było jeszcze zbyt antyfeudalne, aby można było w pełni jego rozkwitu narzucić publiczności średniowieczną sielankę”. Spostrzeżenie to, oparte na analizie przejawów gotycyzmu angielskiego, wydają się potwierdzać tendencje trubaduryzmu francuskiego. W trubaduryzmie bowiem społeczeństwo jeszcze feudalne idealizuje średniowiecze, widząc w nim epokę swego największego rozkwitu. Prócz wszakże powieści idealizujących „dawne dobre czasy” istniała również „gotycka” powieść francuska o tendencjach antyfeudalnych i demaskatorskich. Zob. B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*. Warszawa 1969, s. 306—307.

i zwane trubaduryzmem. Nurt ten prezentował jednak nieco odmienną wizję przeszłości: bardziej jasną i optymistyczną, co sugeruje zresztą sama nazwa kierunku. Pojęcie gotycyzmu łączy się na ogół z obrazem mrocznego zamczyska i wojowników zakutych w żelazo; trubaduryzm przychodzi na myśl piękne turnieje rycerskie i pieśni układane dla dam serca w gorącym słońcu Prowansji. Co prawda specjalista przedmiotu dostrzega w owym nurcie dwie odmiany: trubaduryzm wytworny (*galant*) oraz trubaduryzm straszliwy (*terrible*)²⁹. Można tu dodać, iż drugi z nich bliższy jest gotycyzmowi angielskiemu i wiele zawdzięcza jego inspiracjom.

Ów francuski zwrot do przeszłości, objawiający się zresztą słabiej niż w Anglii, zapoczątkowali zbieracze oraz erudyci, uczeni benedyktyni, członkowie Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, prowincjonalni duchowni oraz amatorzy-arystokraci. Wstępne jego, jeszcze bardzo nieśmiałe manifestacje, możemy dostrzec już nawet w pierwszej połowie wieku, w drugiej zaś połowie wyraźniejsze przejawy, zwłaszcza w dzieiesięcioleciu poprzedzającym Wielką Rewolucję. Dzieła uczonych i zbieraczy nie docierały wszakże do szerszej publiczności. Nieco już większy zasięg, a w każdym razie wpływ na rozwój mediewalizmu francuskiego, miały *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* pióra Sainte Palaye'a, których tom 1, wydany w r. 1759 (trzeci i ostatni ukazał się w r. 1781), zachęcił Hurda do opublikowania słynnych *Letters on Chivalry and Romance*. Abbé Millot napisał w r. 1774 trzytomową *Histoire littéraire des troubadours*, zamieszczając w niej fragmenty pieśni. Niezmordowany hrabia de Tressan, którego nazwisko i wydawnictwa były dobrze znane w Polsce (wskazują na to katalogi edytorskie), publikował od r. 1777 „Bibliothèque Universelle des Romans”, w której znalazły miejsce zarówno przeróbki z romansów rycerskich jak i opowiadania wyjęte ze starych sag nordyckich. W roku 1781 ogłosił on *Corps d'extrait des romans de chevalerie*; był również edytorem „Bibliothèque Universelle des Dames” — licznych tomików zawierających nowsze powieści i dawne romanse.

W utworach poetyckich, dramatach, powieściach, a nawet w próbach epopei — z końcem XVIII i na początku XIX stulecia rozwija się trubaduryzm³⁰. Szukają w nim ucieczki z epoki, w której czują się zagrożeni,

²⁹ F. Baldenspenger, *Le Genre troubadour*. W: *Études d'histoire littéraire*. Paris 1907, s. 110. Zob. też R. Lanson, *Le Goût du Moyen-Âge en France au XVIIIème siècle*. Paris 1926.

³⁰ Baldenspenger (*op. cit.*, s. 121—134) omawia ówczesne zbiorki obejmujące romance, ronda i piosenki wzorowane na dawniejszej poezji. Pisali je F. A. Paradis de Moncrif, lektor Marii Leszczyńskiej, hrabia de Tressan, A. Berquin, P. J. Béranger i inni. W roku 1787 ukazała się antologia *Les Nouveaux troubadours. Recueil lyrique*. Oficerowie armii Kondeusza wydali zbiorek *Les Troubadours modernes ou*

ludzie ostatnich lat *ancien regime*'u, emigrantom przypomina on dawne dobre czasy. Moda ta szerzy się i za Napoleona, który kreował się na spadkobiercę Karola Wielkiego, staje się okazją do ewokacji przeszłości feudalnej, chrześcijańskiej, posłusznej władzy danej od Boga, a więc takiego średniowiecza, jakie na początku stulecia przedstawił Chateaubriand w *Génie du Christianisme*. Ale będzie to już łabędzi śpiew tego kierunku. Sielskie obrazy przeszłości zastąpią frenetyczne wizje młodych romantyków, pokolenia, dla którego rewolucja i wojny napoleońskie stały się doświadczeniem osobistym. Stworzą oni romantyczną kontynuację powieści „gotyckiej”, nawiązując nie do tradycji trubaduryzmu, ale do angielskiego gotycyzmu grozy. Lubują się w opisach przemocy, gwałtu, miasakry i wymyślnego okrucieństwa³¹. Zagadnienie to wszakże znajduje się już poza terenem moich rozważań.

Sam fakt, że frenezja francuska mogła czerpać wzory z powieści angielskiej, wskazuje na jej popularność we Francji, udokumentowaną istnieniem licznych przekładów, naśladownictw i zapożyczeń. Objawi się tam, podobnie jak w Anglii, średniowiecze mniej wyidealizowane, bardziej groźne, ale i do tej wizji dołączą się inspiracje rodzime. Choć bowiem literatura francuska, a szczególnie teatr, przejmuje wiele wątków i akcesoriów utworów spoza Kanału la Manche, co objawi się w licznych melodramatach i dramach grywanych w teatrach bulwarowych³², to niezależnie od wpływów obcych istniały w repertuarze, teatrów francuskich dramy mroczne, zaś w czasach Rewolucji powstał dramat antyklerykalny. Takie np. spektakle, jak *Les Victimes cloîtrées* J. M. Monvela (1790) czy *Camille ou le Souterrain* B. J. Marselliera (1791), zadziwiała widzów scenerią „gotycką”, a groza płynąca z przedstawianej na scenie tyranii władzy kościelnej i potęgi zabobonu oraz posępny nastrój podziemnych krypt i lochów nie ustępowały zgoła niektórym powieściom pani Radcliffe i Lewisa.

Możemy więc mówić o dwu wizjach średniowiecza w literaturze francuskiej: wizji pogodnej, malowniczej, łączącej się z tendencjami senty-

Amusements littéraires de l'armée de Condé (1797). Od 1800 r. utwory tego typu pojawiają się w „Almanach des Muses” i w „Chansonnier des Graces”. — F. Gaiffe (*Le Drame en France au XVIIIème siècle*. Paryż 1921, rozdz. *Vérité historique et couleur locale*) wspomina o dramach idealizujących dawne dzieje Francji. Trubaduryzm dostrzec można w niektórych powieściach sentymentalnych Floriana oraz pań Cottin, de Montolieu, de Genlis.

³¹ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 49—50.

³² Recepcję francuską angielskiej powieści „gotyckiej” i jej wpływ na teatr bulwarowy omawia A. MacKillen: *Le Roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'au 1840*. Paris 1923, s. 80—101.

mentalistycznymi oraz wyraźnie eskapistycznymi, które ułatwiały ucieczkę od przykrej rzeczywistości lub wspierały rzeczywistość odwołaniem się do przeszłości (jak np. w epoce napoleońskiej) — oraz wizji ściślej „gotyckiej”, przejawiającej się głównie w teatrze oraz powieściach naśladowanych z angielskiego i nie gardzących mocniejszymi efektami, z wprowadzaniem duchów i demonów włącznie.

Szczególnie wyraźnie i różnorodnie występował gotycyzm na terenie Niemiec. W poniższych uwagach chcę tylko wzmiankować o głównych przejawach literackich tego kierunku, nie pretendując ani do szerszego omówienia zagadnienia, ani do szczegółowego naświetlenia złożonych przyczyn politycznych i społecznych, z których zrodził się niemiecki nawrót do przeszłości — zainteresowanie historią, zabytkami literackimi i architektonicznymi. Z upodobaniami mediewistycznymi spletały się elementy cudowności, fantastyki i grozy, czerpane nie tylko, a nawet nie głównie ze wzorów obcych, ale zrodzone i ukształtowane przez własną tradycję: dawne pieśni, podania, legendy, stare kroniki. W gotycyzmie niemieckim przejawia się zainteresowanie świetną epoką Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, wzbogaci się on motywami i wątkami płynącymi z odnajdowanych źródeł poezji narodowej — a więc poezji ludowej, i choć ten nurt folklorystyczny nie należy ściśle do pojęcia gotycyzmu, na pewno je poszerzał i wzbogacał³³.

Już od połowy wieku obserwować możemy w Niemczech reakcję przeciw kulturze galickiej dworów książęcych, wpływom literatury francuskiej, regułom klasycyzmu. Powrót do dziedzictwa niemieckiego manifestuje się w zainteresowaniach poezją ludową, liryką dawnych *Minnesänger*’ów, w wydawaniu fragmentów *Pieśni o Nibelungach*, a później całości tego eposu bohaterskiego, który stawiano obok *Iliady*. Wzrasta popularność dawnych romansów rycerskich, a także utworów lirycznych i epickich pisanych współcześnie, ale wzorujących się na dawnej poezji³⁴. Powstają ballady rycerskie i pierwsze ballady grozy, wśród nich słynna *Lenora* Bürgera, która zrobiła ogromną karierę europejską. Upodobania mediewistyczne szczególnie silnie przejawia się w twórczości pisarzy

³³ Niemieckie zainteresowania dawną poezją zrodziły się z inspiracji *Reliques* Percy’ego i utworów Macphersona-Osjana. Anglicy zwrócili uwagę pisarzy niemieckich, a zwłaszcza Herdera, na wartość ich własnych zabytków literackich. Zob. G. Fink, *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740—1800*. Paris 1966, s. 340.

³⁴ W roku 1748 zamieszkały w Szwajcarii J. J. G. Bodmer ogłosił wyjątki poezji *Minnesänger*’ów, a w 1757 fragmenty *Pieśni o Nibelungach*. Całość *Nibelungów* w wydaniu Ch. H. Myllera, ucznia Bodmera, ukazała się w latach 1784—1785. W latach siedemdziesiątych G. A. Bürger, J. H. Voss, J. M. Miller oraz Ch. H. Hölztl naśladowali w swych wierszach poetów lirycznych dawnych Niemiec. Zob. Beers, *op. cit.*, s. 374—376.

okresu „burzy i naporu”. Młody Goethe dostrzega piękno, wzniosłość i „dzikość” gotyku w architekturze katedry w Strassburgu (*Von deutscher Baukunst*, 1773 ³⁵). Styl gotycki uznany zostaje za styl niemiecki; jego coraz liczniejsi entuzjaści, podobnie jak w Anglii i we Francji, wprowadzają przyrodniczą interpretację tego stylu, dostrzegając podobieństwo sklepień ostrołukowych do tworów natury ³⁶. Monumentalność gotyku wzbudza dumę narodową i uczucia patriotyczne. Z rehabilitacją stylu idzie w parze rehabilitacja epoki, przejawiając się w coraz obfitszej produkcji dramaturgicznej, poetyckiej i powieściopisarskiej.

Wskrzeszenie średniowiecza, najświetniejszej epoki w dziejach Niemiec podzielonych w XVIII w. na kilkaset małych państweczek, stanowiło protest przeciw „miałkiej” rzeczywistości i kulturze kosmopolitycznej. Zmierzało do apoteozy surowych i prostych wojowników i ludzi czynu. Niemal wszyscy bohaterowie dramatów i poezji „*Sturm und Drang*” należeli wprawdzie do szlachty, ale byli to rycerze zakuci w zbroję, a nie dworacy ubrani z francuska. Nie miejsce tu na omawianie licznych ambiwalencji, jakie pojawiły się w poglądach „*Stürmer'ów*” na państwo i społeczeństwo ³⁷; dla naszych rozważań wystarczy stwierdzenie, że ów zwrot do przeszłości wynikał z sytuacji politycznej i zmierzał do rehabilitacji oraz idealizacji epoki uważanej za „gotycką”, a więc za ciemną i barbarzyńską.

W ślad za *Götzem von Berlichingen* (1773) Goethego, dramatem rycerskim, który — jak pisze Nicoll — stał się biblią wszystkich „gotycystów” europejskich ³⁸, mnożą się „*Ritterdramen*” i „*Ritterromane*”. Podsycają dumę narodową, pokazują cnoty rycerzy — strażników tradycji, obrońców wolności. Nie znaczy to, że idealizacja średniowiecznego rycerza czy szlachetnego banity lub bandyty negowała ciemne strony odległej epoki, akty gwałtu i przemocy. Istnieli więc w omawianej literaturze tyrani, przestępcy, chytrzy i lubieżni mnisi. Świadczą o tym powieści Veita Webera, Christiana Augusta Vulpiusa i Christiana Heinricha Spiessa — można by tu zresztą przytoczyć dziesiątki innych nazwisk, dziś całkowicie zapomnianych. Często jednak odpowiedzialnością za zło przedstawiane na kartach powieści czy deskach scenicznych obarczani byli cudzoziemcy —

³⁵ Rozprawka Goethego wydana została anonimowo, wraz z esejami G. Herdera i F.W. Mösera, pod wspólnym tytułem *Von Deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter*. Książeczka ta chwaliła cnoty dawnych Germanów, pieśni ludowe, Szekspira, Osjana oraz sztukę gotycką.

³⁶ Np. F. Schlegel, *Grundzüge der gotischen Baukunst* [...]. W: *Sämmtliche Werke*. T. 5. Wien 1823.

³⁷ Zagadnienie to omawia R. Pascal, *The German Sturm und Drang*. New York 1953, s. 51—72.

³⁸ Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. 1, s. 394.

falszywi Francuzi czy obłudni Włosi³⁹. W miarę upływu lat w utworach tych poczynają pojawiać się coraz bardziej skonwencjonalizowane obrazy i akcesoria — zamki, lochy, krypty i tajemne przejścia, w których zaczynają straszyć duchy, znajdując w scenerii „gotyckiej” stosowne tło do nocnych przechadzek.

W parze z modą rycerską pojawiła się moda na mniej lub bardziej autentyczne zbiorki bajek, ballad i powiastek ludowych, z ich fantastyką, cudownością, a nawet i komizmem. W coraz liczniej ukazujących się rozmaitych *Volksmärchen*⁴⁰ mnożą się elementy typowe dla romansu grozy — można nawet zaobserwować, jak powiastki te, stając się coraz bardziej pseudoludowe, rozbudowują się, wzbogacają o akcesoria „gotyckie” i tworzą „*Schauerroman*”, będący niemieckim odpowiednikiem angielskiej powieści „gotyckiej” czy „czarnego romansu” francuskiego⁴¹.

Oczywiście do rozwoju tej popularnej beletrystyki przyczyniają się z kolei inspiracje angielskie, chociaż z drugiej strony zapożyczenia niemieckie znacznie wzbogacają angielski gotycyzm grozy, szczególnie w opisach czarnej magii i upiornej fantastyki. Ta wymiana wpływów staje się na przełomie wieków coraz żywsza. Lewis tłumaczy i adaptuje Niemców, z Lewisa czerpią Niemcy i Francuzi, niemieckie dramy rycerskie i zbójckie stają się we Francji coraz popularniejsze⁴², z kolei Niemcom nieobcy staje się i „*genre troubadour*” — np. pani Naubert próbowała wskrzesić wizję przeszłości opartą na dawnych legendach cyklu arturiańskiego⁴³. W gotycyzmie niemieckim szczególnie wyraźnie jednak zarysowały się tendencje tzw. gotycyzmu historycznego, co uwarunkowane było sytuacją ówczesnych Niemiec, oraz gotycyzmu grozy, połączonego, jak chyba w żadnym innym kraju, z wątkami wierzeń i twórczości ludowej. Nałożyła się na to oczywiście i moda na romans angielski i sentymentalno-sensacyjne powieści francuskie.

Pomijam tu zagadnienie wpływu gotycystów, nie tylko niemieckich, na twórczość romantyczną — powiastki E. T. A. Hoffmanna, poematy Byrona i Shelleya, francuski „*genre frénétique*”, powieść walterskotow-

³⁹ Zob. Fink, *op. cit.*, s. 505—528.

⁴⁰ J. K. A. Musäus wydaje *Volksmärchen der Deutschen* (1781—1786), pani Ch. B. Naubert *Die neuen Volksmärchen der Deutschen* (1789—1793); K. Müller pisze *Erzählungen nach Musäus* (1791—1792), F. W. Möller *Volksmärchen aus Thüringen* (1793), C. A. Seidel *Volksgeschichten der Deutschen* (1786—1787), G. G. Fülleborn *Volksmärchen der Deutschen* (1789).

⁴¹ O owej kontaminacji legend i powiastek ludowych z „czarnym romansem” wspomina Fink (*op. cit.*, s. 469—474).

⁴² Np. *Götz von Berlichingen* przełożony został na język francuski w r. 1793, *Zbójcy* Schillera w 1792. Ludzie okresu Wielkiej Rewolucji widzieli w bandytach i banitach bohaterów sprzeciwiających się władzy tyranów.

⁴³ Zob. Fink, *op. cit.*, s. 502.

ską, dramat romantyczny. Również poza zasięgiem moich rozważań znajduje się omówienie problemu: w jakim stopniu ów nurt mediewistyczny w literaturze przyczynił się do rozwoju właściwego historyzmu — zrozumienia odrębności okresów i epok kulturowych, literatur narodowych i, za nim idącego, nowożytnego widzenia historii oraz miejsca człowieka w historii. W zjawiskach, które podciągnęłam pod miano gotycyzmu, znajdują wyraz zarówno poważniejsze zainteresowania przeszłością (bracia Warton, Hurd, Percy, Sainte Palaye, Herder, A. W. Schlegel) jak i ogólnoeuropejska moda, z jej upodobaniem do malowniczych „rozwalin” oraz mrocznych pejzaży, traktowanych jako tło wątków sentymentalnych i sensacyjnych czy opisów rzeczywistych lub nadnaturalnych „okropności”. Wydaje się jednak, że nawet ta masowa literatura „gotycka”, przeznaczona dla szerszego grona czytelników, przyczyniła się do uświadczenia ówczesnym ludziom odmienności kultury i obyczajowości średniowiecznej i stanowiła zapowiedź późniejszego właściwszego, głębszego rozumienia minionych epok ⁴⁴.

3

W omówieniu głównych przejawów gotycyzmu na terenie Europy zachodniej starałam się, z konieczności w sposób uproszczony, przedstawić uwarunkowanie tego nurtu tendencjami i potrzebami rodzimymi, co sprawiło, że gotycyzm objawił się w każdym kraju w sposób nieco odmienny i zmanifestował z niejednakową siłą. Najsłabszy był chyba we Francji i mimo nawiązania do tradycji trubaduryzmu odznaczał się najmniejszą samodzielnością. W Polsce tendencje „gotycyzujące” przejawiały się w sposób dość różnorodny. Podobnie jak na Zachodzie — dostrzec je można najwcześniej w zakładaniu ogrodów „krajobrazowych” oraz w architekturze ogrodowej. Nieco później powieści, dramy oraz dumy i ballady zapoznają czytelników i widzów z popularnymi w Europie wątkami i akcesoriami „gotyckimi”. W gotycyzmie na terenie Polski wypadnie odróżnić to, co było w nim kosmopolityczną modą oraz wyraźnym importem z Zachodu i objawiło się w przekładach, adaptacjach czy nawet utworach rzekomo oryginalnych — od modyfikacji rodzimych, związanych z sytuacją kraju na przełomie w. XVIII i XIX i uwarunkowanych naszą odmienną tradycją kulturalną.

Pierwsze przejawy nie tyle gotycyzmu, ile tendencji zwiastujących jego późniejszą akceptację, związane są wyraźnie z inspiracjami obcymi —

⁴⁴ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 43: „A jednak nie można przeoczyć historycznej wagi faktu, że »powieść gotycką« cechowała świadomość kulturalnej odrębności średniowiecza; potrafiła ona także, jakkolwiek cząstkowo i nieudolnie, zaszczerpić tę świadomość swoim czytelnikom”.

przejętą z Zachodu modą na zakładanie ogrodów „sentymentalno-sielankowych”, nawiązujących do mitu arkadyjskiego.

Równolegle z kultem antyku zarysowuje się tendencja wskrzeszenia rycerskich tradycji średniowiecza oraz żywe zainteresowanie się egzotyką Bliskiego i Dalekiego Wschodu, wprowadzające motywy sztuki gotyckiej, Islamu, Indii i Chin ⁴⁵.

Ogrody „sentymentalne” były przeważnie własnością i przejawem gustów dam z arystokracji, z którymi współpracowali malarze, architekci i ogrodnicy. Wznoszono więc, prócz ruin łuku triumfalnego, rozmaitych mniej lub bardziej malowniczych „rozwalin”, chatek wiejskich, budowli mauretańskich czy pawilonów chińskich, również i pierwsze *gothica*.

Np. w Powązkach Izabeli Czartoryskiej powstała między r. 1777 a 1783 „budowa gotycka z wieżyczką okrągłą”, przeznaczona na holerndernie. W rezydencji Elżbiety Lubomirskiej w Mokotowie zbudowano przed r. 1782 wieżę gotycką służącą za gołębnik. U księcia Kazimierza Poniatowskiego na Solcu wzniesiono w latach siedemdziesiątych zrujnowany kościół gotycki, w którym odbywały się przedstawienia teatralne; nieco później budynek gotycki ozdobił posiadłość Izabeli Branickiej pod Białymstokiem ⁴⁶. W Arkadii Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej przed r. 1800 wzniesiono domek gotycki nazwany Przybytkiem Nieśczęścia i Melancholii oraz Namiot Rycerza. W domku, już po upadku Napoleona, urządziła księżna mieszkanie dla swego syna Michała, byłego generała, a później wodza powstania listopadowego ⁴⁷, ale to już czasy późniejsze. W okresie tym ogrody „rokokowo-sentymentalne” przeobraziły się w ogrody „romantyczne” ⁴⁸, a miejsca, w których odbywały się „*fêtes champêtres*” wzorowane na obrazach Watteau, przyozdobiły budowle przeznaczone na schronienie pamiątek narodowych. Przeprowadzając

⁴⁵ G. Ciołek, *Ogrody polskie. Przemiany treści i formy*. Warszawa 1954, s. 116.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 131–153. — J. Banach, Z. Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych” z r. 1806. W zbiorze: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Warszawa 1967, s. 144–145. — T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*. Warszawa 1971, s. 186–188.

⁴⁷ Zob. J. Wegner, *Arkadia*. Warszawa 1948, s. 37: „Pośrodku sklepionej izby ustawiono wtedy gotyckie łoże ozdobione laurami. Na nim umieszczono krzyż, hełm, zbroję rycerską, orła rzymskiego i wieńce z napisami: »*Au bon fils*« (Dobremu synowi) i »*Honneur et Patrie*« (Honor i Ojczyzna). Lamparcia skóra podbita karmazynowym suknem zakrywała łoże, o którego poręcz opierał się miecz rycerski”. Zob. też s. 22, 36, 48.

⁴⁸ Jaroszewski (op. cit., s. 18) zwraca uwagę na skomplikowaną problematykę sentymentalizmu i romantyzmu w dziedzinie założeń ogrodowych, utrzymując, że nie zawsze można ściśle rozgraniczyć ogrody „sentymentalno-sielankowe” od „patriotyczno-romantycznych”.

zresztą te zmiany Radziwiłłowa naśladowała jedynie swą znakomitszą i sławniejszą rywalkę, panią Powązek, a później Puław.

Owo przejście do ogrodów poważniejszych i bardziej monumentalnych zainicjowała w dużej mierze księżna Czartoryska. Rozpoczęte przez nią w latach dziewięćdziesiątych prace przy zakładaniu w Puławach ogrodu „krajobrazowego” oraz idee zawarte w jej *Myślach różnych o sposobie zakładania ogrodów* z r. 1805 wpłynęły nie tylko na Radziwiłłową, ale również i na Annę Potocką, która w r. 1806 podjęła starania o modernizację parku natolińskiego⁴⁹. Wszystkim wspomnianym damom, jak i innym właścicielom modnych ogrodów na początku w. XIX, nieobce były zresztą wskazania nowej europejskiej estetyki kształtowania krajobrazu oraz opisy i ilustracje słynniejszych parków w Europie i zdobiących je budynków czy pawilonów⁵⁰. Zmian dokonywano również w ogrodach i parkach Jabłonny, Rożnówki, Gucina, Wilanowa — by ograniczyć się do wymienienia kilku najważniejszych przykładów. W Wilanowie w roku 1804 wzdłuż północnego skrzydła pałacu wybudowano także galerię gotycką⁵¹.

Powróćmy jednak do Puław i ich właścicielki. Opowiedziała się ona w *Myślach o zakładaniu ogrodów* przeciw przeładowaniu wielką ilością różnorodnych ozdób i osobliwości, w czym — dodajmy na marginesie — wyspecjalizowała się jej konkurentka Radziwiłłowa. Podróżniczka XIX-wieczna wspomina, że w Arkadii „pięć akacji dzieli Gotów od Greków, tych znowu od Rzymian [...]”⁵². Czartoryska zalecała natomiast „otwarczenie widoków w ogrodach i rozmaite sposoby na ukrycie ich granic”, uczyła, jak „wpuszczać i spajać najdalsze okolice ze swoim gruntem”, opierając się na radach Delille’a, który w swoim słynnym poemacie stwierdzał, że właściwie założony ogród winien mieć „une limite indécise”⁵³.

⁴⁹ Zob. S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 241—242.

⁵⁰ Jaroszewski (*op. cit.*, s. 160—174) pisze, że nieomal wszyscy nasi amatorzy neogotyku podróżowali po Anglii i podróże te w sposób istotny wpłynęły na ich upodobania. Podkreśla też, że zainteresowania architekturą gotycką krzewiły u nas liczne angielskie i francuskie wydawnictwa albumowe. — Pierwowzorów monumentów otoczonych drzewami w parku wilanowskim i natolińskim, a także sarkofagu na Wyspie Topolowej w Arkadii dopatrzyć się można w słynnym grobowcu Rousseau w Ermenonville, na Wyspie Elizejskiej, zwanej także Wyspą Topolową. Ogród ten założony został przez margrabiego de Girardin w r. 1766, pod wrażeniem ogrodu W. Shenstone’a, poety angielskiego, w Leasowes koło Birmingham. Zob. Lorentz, *op. cit.*, s. 241—242. — Wegner, *op. cit.*, s. 57—58.

⁵¹ Zob. Ciołek, *op. cit.*, s. 158—170.

⁵² Tak pisała w r. 1816 K. Biernacka w *Podróży z Włodawy do Gdańska*. Cyt. za: Wegner, *op. cit.*, s. 28.

⁵³ Poemat opisowo-dydaktyczny J. Delille’a ukazał się w r. 1782; z inicjatywy Czartoryskiej przełożył go na język polski Karpiński i ogłosił w *Zabawkach wierszem i prozą* (T. 3. Warszawa 1783). Księżna korespondowała z Delille’em

Poeta francuski wyrażał tu myśli bliskie estetyce Burke'a, który twierdził, iż jednym z atrybutów wzniosłości jest właśnie nieskończoność, a poczucie nieskończoności dawał ogród „krajobrazowy” ze zręcznie zamaskowanymi granicami, podobnie jak dawała je również wyniosła katedra gotycka. Swobodnie ukształtowany ogród radziła Czartoryska przystrajając z umiarem „monumentami, które winny być skutkiem czułości lub dowcipu”; zaliczała do nich m. in. ruiny, wieżę gotycką, baszty zamku starożytnego. Traktowała je przede wszystkim jako pamiątki przeszłości, „które czasem miłe są oczom i sercu” i dzięki którym „czasem umysł śledzi dawne krajowe dzieje, czasem zanurza się w słodkim dumaniu”⁵⁴. Właśnie owo poświęcenie budynków w ogrodach Puław „dawny krajowym dziejom”, a także pamiątkom szeroko pojętej przeszłości europejskiej — składa się na szczególną atmosferę siedziby Czartoryskich.

Księżna Izabela przydała tendencjom „gotycyzującym” zabarwienie patriotyczne, łącząc nurt zachodni z potrzebami i tendencjami rodzimymi. Dom Gotyki w Puławach, wzniesiony w r. 1809, nie stanowił już tylko modnej ozdoby ogrodowej:

dokonywała się [w nim] rehabilitacja świata feudalnego rycerstwa poprzez ukazanie jego stron pozytywnych: odwagi, honoru, poświęcenia. Muzealna tematyka Domu Gotyckiego w sposób zdumiewający zgodna była, a nawet antycypowała tematykę podejmowaną przez romantycznych pisarzy: dzieje tragicznych par kochanków — Cyda i Chimeny, Abelarda i Heloizy, Petrarki i Laury, Romea i Julii [...]. Puławy rozkrzewiły kult takich osób, jak Wilhelm Tell, Joanna d'Arc, hrabiowie Egmont i Horn, Tippu Sahib i Jerzy Waszyngton. A jednak przykłady te miały wspólną płaszczyznę odniesienia: dzieje Polski w walce o własną niepodległość. To był właśnie naczelny motyw spajający obie części puławskiego muzeum, Świątynię Sybilli z Domem Gotyckim, w jednolitą całość⁵⁵.

W muzeum puławskim widoczne są cechy typowe dla muzeum romantycznego — przewaga czynników emocjonalnych nad intelektualnymi, patriotyzm bliski egzaltacji, kult bohaterów zaangażowanych w walce o wolność, a także przewaga motywów średniowiecznych, orientalnych i egzotycznych.

W Puławach umiano przyjąć i przetworzyć na własną modłę różne obce pomysły i wzory, zarówno doświadczenia na polu muzealnym rewolucyjnej Francji, jak i osjaniczne egzaltacje będące reminiscencją podróży po Szkocji⁵⁶.

w r. 1783, a później w 1799, kiedy to poeta francuski zwrócił się do niej z prośbą o pomoc w znalezieniu subskrybentów na nowe wydanie *Ogrodów*. Czartoryska posłała mu wtedy opis Puław, który wszedł do nowej edycji poematu. Zob. A. Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce*. Kraków 1934, s. 27—29.

⁵⁴ I. C [zartoryska], *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*. Wrocław 1805, s. 41, 42, 47, 51.

⁵⁵ Z. Zygulski (jr), *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*. W zbiorze: *Romantyzm*, s. 48—49.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 46.

Istotnie, elegijny i emocjonalny klimat poezji Macphersona-Osjana bliski był atmosferze Puław z ich sentymentalizmem oraz kultem przeszłości narodowej i jej ideałów rycerskich; Osjana tłumaczył nadworny poeta Puław, Franciszek Książnin, w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Z inispiracji osjanicznych powstały pierwsze dумы Niemcewicza, pisarza również związanego w czasie ich powstawania (lata osiemdziesiąte) z dworem w Puławach. Cały zresztą styl życia, sceneria i typ literatury propagandowej w tym ośrodku stanowiły połączenie kultu tradycji własnej, odwoływania się do wzorców i postaw staropolskich — z inspiracjami sentymentalizmu i rodzącego się historyzmu europejskiego. Inspiracje te łączyły się z modą „gotycką”, ale nosiły często charakter poważniejszy, zmierzający do uwydatnienia narodowej i patriotycznej ideologii ośrodka puławskiego.

Prócz wszakże układania elementów „gotyckich” w kontekst patriotyczny i reaktywizacji średniowiecza pod kątem potrzeb narodowych czy rodowych istniały w Puławach próby zastosowania innych wersji gotyzmu, noszących charakter bardziej kosmopolityczny i zabawowy, wiążących się chyba ściślej z francuskim „*genre troubadour*”. Próby te realizowane były w rozrywkach i fetach organizowanych na terenie Puław; ich opis oraz związki owych sentymentalnych i malowniczych obyczajów „rycerskich” na dworze Czartoryskich z modą zachodnią wymagają osobnego i dokładniejszego omówienia⁵⁷.

Księżna Izabela w malowniczym krajobrazie, a przede wszystkim w starych „rozwalinach” widziała pamiątki przeszłości, ale również — jak pisała w swej rozprawce o ogrodach — miejsce „słodkiego dumańia”, a więc scenerię sprzyjającą lirycznej refleksji. Takie właśnie spojrzenie estetyzujące i nieużyteczne spotykamy już znacznie wcześniej w poglądach estetycznych oraz w praktyce literackiej Karpińskiego, poety związanego w czasie pisania swej rozprawki *O wymowie w prozie albo w wierszu* z klimatem środowiska Czartoryskich. Dla „kochanka Justyny” nieodzowny atrybut poety stanowiło „serce do czułości [...] skłonne” i właśnie ono otwierało poecie „widowisko natury”:

Dla niego uśmiecha się przyjemna łąka, niedostępne zasepiły się skały,
w gruzach niedobyte kiedy zamki dawnej swojej siły i piękności płaczą⁵⁸.

Podobny typ refleksji spotykamy w wierszu Karpińskiego *Na Wokluz, wody i dom gocki pod Białymstokiem*:

⁵⁷ Gotycyzmowi w Puławach poświęcony będzie jeden z rozdziałów rozprawy o twórczości księżny Marii Wirtemberskiej, przygotowywanej przez Alinę Aleksandrowicz.

⁵⁸ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu*. W: *Zabawki wierszem i prozą*. T. 2. Warszawa 1790, s. 21—22.

Nad brzegiem góry siedzi dom samotny;
Co dawne Goty piękniejszego miały,
Jak przed lat tysięcy budował wiek zwrotny,
Okna, drzwi, ściany i skład domu cały;
Wszystko to ręka widoma zebrała,
Nowej robocie starą duszę wlała.

„Domowi gockiemu” malowniczości przydawał wodospad, a miejsce to stanowiło tło dla melancholijnej zadumy, dekorację ewokującą uczucia gorzkie:

Tam za mną chodzi nadzieja troskliwa,
Posępny smutek, żal nieutulony.
Nad tym strumieniem najmilej mi siadać,
Ilekrć chciałem z sercem moim gadać⁵⁹.

Ten nurt gotycyzmu estetyzującego i sentymentalnego przejawia się później w scenerii niektórych naszych powieści pseudohistorycznych i czułych. Nie stanowi on wszakże jakiejś szczególnej cechy polskiej — analogiczne zjawisko istniało i na Zachodzie, co nie oznacza, że Karpiński się na kimś lub na czymś wzorował. Moda na pewien typ mrocznego krajobrazu ozdobionego ruiną zamkową stawała się w Europie zjawiskiem powszechnym i dość powszechnie stanowił on tło dla przeżyć melancholijnych, nierzadko stawał się niemyym świadkiem żalu i rozpacz.

Do ewokowania nastroju melancholii niemało przyczyniły się też inspiacje osjaniczne. Adam Jerzy Czartoryski napisał w r. 1795 *Barda polskiego*, w którym nietrudno doszukać się pewnych reminiscencji osjanicznych, panna Cecylia Dembowska wykonała w r. 1803 cztery ilustracje, które ozdobiły rękopis poematu. Na jednej z nich „u stóp ruin błędzą bard z młodzieńcem w antyczno-barbarzyńskich kostiumach”⁶⁰. „Gotyckość” i „osjanizm” połączyły się z wątkami patriotycznymi. Elementy „gotyckie” weszły również do wykonanych przez damy polskie ilustracji *Śpiewów historycznych* Niemcewicza (1816). W ikonografii tej, jak pisze Mieczysław Porębski, pseudohistoryczna malowniczość modnego wówczas „*genre troubadour*” połączyła się z uformowanymi przez epokę sentymentalizmu uczuciowymi dyspozycjami autorek. Ilustracje wspierały tu wyraźnie sentymentalną naukę historii ojczystej. Wątki patriotyczne i rycerskie znalazły również odbicie w rysunkach i obrazach Smuglewicza, w których zgodnie z ówczesną modą pojawiły się elementy „gotycyzmu-

⁵⁹ F. Karpiński, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1806, s. 186—187. Wiersz ten, zdaniem R. Sobola (*Ze studiów nad Karpińskim*. I. Wrocław 1967, s. 76) powstał, podobnie jak i inne „białostockie” wiersze poety, między drugą połową r. 1785 a rokiem 1804.

⁶⁰ M. Porębski, *Malowane dzieje*. Warszawa 1961, s. 45—46.

jące”⁶¹. Głównym wszakże celem owej wspomnianej tu ikonografii historycznej było „ocalenie od zapomnienia”. Podobny cel przyświecał dwudziestu rycinom Zygmunta Vogla wydanym w r. 1806 pt. *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, jako to zwałisk, zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce*, dedykowanym przez artystę Warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk⁶². Wśród krajobrazów z ruinami, zamkami, wizerunkami nagrobków — a więc obiektami wskrzeszającymi przeszłość w klimacie nastrojowej melancholii, pojawiają się ryciny z budowlami gotyckimi i neogotyckimi lub ich fragmentami⁶³, co wskazuje na dokonującą się powoli rewizję poglądów niechętnych sztuce gotyku. *Zbiór* Vogla zapowiadał rozpowszechnienie się neogotyku, które nastąpiło w kilkanaście lat później, gdy gotyk traktować zaczęto nie tylko jako styl „malowniczy”, ale również jako styl coraz bardziej cenionego średniowiecza, styl, w którym zostało wzniesionych wiele dawnych budynków polskich⁶⁴.

Co prawda, początkową rehabilitację sztuki gotyku, przejawiającą się głównie, choć nie jedynie, w mniejszych formach architektonicznych, wyraźnie zainspirowała moda zachodnia, a neogotyk polski końca XVIII i początku XIX w. nie czerpał z doświadczeń architektury rodzimej. Nie negując tego stwierdzenia sformułowanego przez znawcę przedmiotu⁶⁵, można wszakże zauważyć, iż chociaż nie czerpano z tradycji lokalnej, to tradycja ta przy końcu w. XVIII nie była na ogół gotykowi niechętna. Dezaprobata stylu gotyckiego, którą spotykamy u autorów podręczników architektury aż po *Sztukę budowniczą [...] Józefa Rogalińskiego* z r. 1775, wynikała nie tyle z niechęci do form gotyckich, co z trudności ujęcia ich w ramy pewnego systemu pojęć i definicji. Natomiast podziw dla zabytków architektury gotyckiej nie był rzadkością u nas ani w XVII, ani w XVIII wieku⁶⁶. Książe Biskup Warmiński wypowiedział się na ten temat lapidarnie i jeszcze bez szczególnego entuzjazmu, pisząc: „Po Konstantynie Wielkim stawiane gmachy, które pospolicie gotyckimi zowią,

⁶¹ *Ibidem*, s. 61—63, 49—53.

⁶² Zob. Banach, *op. cit.*

⁶³ Są to: nagrobek Kazimierza Wielkiego z w. XIV, kościół Św. Anny w Wilnie z pierwszej połowy w. XVI, katedra w Tarnowie z w. XV, Domek Gotycki w Arkadii, galeria gotycka w Wilanowie. Zob. Banach, *op. cit.*, s. 130.

⁶⁴ Banach (*op. cit.*, s. 146) zwraca uwagę, że spór o zamek między Horeszkami a Soplicami został wywołany „odżyciem zainteresowań dla gotyku”: „Lecz hrabia [...] / Przyjechawszy z wojażu upodobał mury, / Tłumacząc, że gotyckiej są architektury; / Choć sędzia z dokumentów przekonywał o tem, / Że architekt był majstrem z Wilna, nie zaś Gotem”.

⁶⁵ Zob. omówienie pierwszej fazy nurtu neogotyckiego w architekturze polskiej lat 1764—1812: Jaroszewski, *op. cit.*, rozdz. *Nurt neogotycki*.

⁶⁶ Cz. Krassowski (*Architektura romantyczna*. W zbiorze: *Romantyzm*, s. 304—305) podaje liczne, datujące się od w. XVI wypowiedzi o gotyku.

z trwałości tylko i śmiałego stawiania zaszczyt mają”⁶⁷. O kościołach gotyckich wzmiankowali natomiast z aprobatą — by ograniczyć się tylko do kilku przykładów z drugiej połowy stulecia — Grzegorz Piramowicz dostrzegający piękno katedry wawelskiej, Jan Ossoliński zachwycający się katedrą w Strassburgu (1779), Stanisław Staszic określający krakowski kościół NMP jako „piękny gmach gotycki” (1790). Poważniejsze zainteresowanie tym stylem można również dojrzeć u Czartoryskiej (Dom Gotycki nie pełnił tylko funkcji bibelotu architektonicznego), a w większej jeszcze mierze w przebudowie pałacu księcia Stanisława Poniatowskiego w Korsuniu na Ukrainie w latach osiemdziesiątych, przeróbce fasady zamku w Łańcucie w r. 1807 czy w odbudowie pałacyku w Radziejowicach (odrestaurowanie dawnej siedziby Radziejowskich pojmowano ówczesnie jako ochronę historycznej pamiątki)⁶⁸.

Oczywiście, iż w poglądach na sztukę gotyku istniały u nas, podobnie jak na Zachodzie, liczne ambiwalencje zdradzające wyraźnie istnienie oboczności gustów, a może brak zdecydowania czy też objawy hołdowania nowej modzie wbrew własnym klasycystycznym upodobaniom. Takie podejście do gotyku widoczne jest np. u Stanisława Kostki Potockiego, i to zarówno w utworach literackich, wypowiedziach z dziedziny estetyki, jak i w neogotyckich realizacjach architektonicznych ozdabiających rezydencję w Wilanowie. Dla Potockiego jako dla oświeceniowego racjonalisty epitet „gotycki” był jeszcze w r. 1816 synonimem barbarzyństwa, zacofania i ciemnoty, podobnie jak w r. 1770 dla księdza Albertrandiego, który wraz z gronem współpracowników, wspomagany autorytetem królewskim pragnął przegnać z Polski „gotycką”, tj. saską ciemnotę⁶⁹. Sam styl gotycki natomiast

fascynował go [tj. Potockiego] pod względem techniki i formy, a jednocześnie odpychał jako przeciwieństwo sztuki antycznej Grecji, dawał mu okazję do eksperymentów architektonicznych, a zarazem nasuwał skojarzenia z barbarzyńskim średniowieczem⁷⁰.

⁶⁷ I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*. T. 1. Warszawa 1781, s. v. „Architektura”.

⁶⁸ Jaroszewski, *op. cit.*, s. 174—177, 188—196.

⁶⁹ W *Świstku krytycznym* pisze S. K. Potocki („Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 5, s. 221): „gotycki, jak widzę również, jest sposób myślenia, jak pisania twego”. W innym miejscu stwierdza, że pisarze stanisławowscy oczyścili język z „łacińsko-gotyckich konceptów” (s. 376). J. Albertrandi w *Przedmowie* do „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” (t. 1, cz. 1) pisał: „gotycka dzikość nie wiem, jaką fatalnością po wiekach szczęśliwych [...] przywrócona [...]”, mając tu na myśli ciemnotę i zacofanie czasów saskich. Wydaje się, że dokładniejsze przebadanie terminów „gocki” i „gotycki” oraz ich odcieni znaczeniowych w w. XVIII i na początku XIX stanowiłoby ciekawy przyczynek do dziejów ówczesnych poglądów estetycznych.

⁷⁰ Jaroszewski, *op. cit.*, s. 179—182. W roku 1779 gotyk był dla Potockiego stylem obcym, ale już w listach do żony z lat osiemdziesiątych nastąpiła zmiana

Niejednoznaczny i skomplikowany stosunek do gotyku uwidocznia się w pismach Sebastiana Sierakowskiego, ale i on, choć przeciwny był modnemu gustowi gotyckiemu, nie potępił „ani form gotyckich, ani określonych budowli”, twierdząc, że „kościół gotycki z wielu miar, ile wewnątrz przewyższają kościoły struktury teraźniejszej.” Podał też za Laugierem przyrodniczą interpretację gotyku, dostrzegając w tym stylu „przyjemne naśladowanie natury”, a więc ten aspekt, który stał się na Zachodzie ważną rekomendacją dla stylu ongiś pogardzanego⁷¹.

Tak więc przede wszystkim wzory obce, ale chyba i w pewnym stopniu tradycja polska, która nie była gotykowi wroga, oraz zrodzony z zagrożenia, a potem utraty niepodległości kult pamiętek narodowych przyczyniły się do zainteresowania sztuką przeszłości. Zwrot do czasów minionych zamykają się również w literaturze, ale — przeciwnie niż na Zachodzie nie będzie on na ogół nosił charakteru sensacyjno-zabawowego. Cudowność i niesamowitość towarzyszące wizji szeroko pojętego średniowiecza w powieści i dramie „gotyckiej” czy balladach grozy będą w Polsce na ogół obcej proveniencji, w oryginalnej twórczości natomiast będziemy mogli mówić jedynie o pewnych elementach „gotyckości”, które dołączają się do poważniejszego, a jednocześnie emocjonalnego widzenia minionych stuleci.

4

Gotycyzm w powieści dociera do Polski dzięki importowi książek oraz zagranicznym kontaktom i wojażom. Można przypuszczać, sądząc chociażby z rzekomo oryginalnej twórczości Mostowskiej, że nasze towarzystwo wyższe i modne obznajomione było dobrze z ówczesną angielską powieścią „gotycką” w przekładach francuskich, z „czarną” i pseudohistoryczną powieścią rozwijającą się we Francji, a także, choć może w nieco mniejszym stopniu, z utworami niemieckimi. Znajomość ta rozszerzy się dzięki przekładom, ale będą to na ogół tłumaczenia utworów bądź drugorzędnych, bądź też bliższych tendencjom francuskiej powieści feudalno-rycerskiej czy też reprezentatywnych dla europejskiej powieści sensacyjnej lub zbójckiej. Nie przełożono w Polsce ani *Zamku Otranto*

upodobań. Również pozytywnie ocenił Potocki gotyk w tomie 3 *Sztuki u dawnych* (Warszawa 1815), choć nie stawiał go bynajmniej jako wzoru do naśladowania. W *Podróży do Ciemnogrodu* (1820) z kolei — ciemnogrodzki zamek określił następująco (cyt. za: „*Podróż do Ciemnogrodu*” i „*Świstek krytyczny*”. Wybór. Opracował E. Kipa. Wrocław 1955, s. 199. BN I 154): „wszystko to z gotyka orientalne było i nic nie miało regularnego”.

⁷¹ S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*. T. 1. Kraków 1812. Cyt. za: Jaroszewski, *op. cit.*, s. 182—185.

Walpole'a, ani *Mnicha* Lewisa, a z powieści pani Radcliffe jedynie *Puśczyce, czyli Opactwo St. Clair*, zresztą dopiero w 1829 roku⁷². Przekład ukazał się w chwili, gdy moda „gotycka” już przemijała, a jeśli objawiła się jeszcze w Polsce, to już łącznie z inspiracjami czerpanymi z powieści Waltera Scotta i z francuskiej powieści frenetycznej, jak w przypadku młodego Krasińskiego.

Natomiast pewne przejawy gotycyzmu dotarły do czytelnika polskiego dość wcześnie, i to w tłumaczonych na łamach „Monitora” w r. 1775 listach-nowelach czy listach poetycko-filozoficznych pani Elizabeth Rowe, pisarki i poetki angielskiej pierwszej połowy w. XVIII, popularnej na Kontynencie. Prócz scenerii i wątków bliskich późniejszej „poezji grobów”, a także powieści „czulej”, autorka angielska wprowadziła do jednej ze swych nowel ducha. Służył on tu co prawda przede wszystkim celom moralizatorskim, zaś samo jego pojawienie się przywodziło na myśl zjawy Szekspirowskie, nie umniejsza to jednak znaczenia tego krótkiego utworu fabularnego, który po raz pierwszy wprowadził do literatury polskiej pewne atrybuty późniejszego romansu grozy⁷³. Natomiast tłumaczeniem już z powieści typowo „gotyckiej” — pomijając tu adaptacje czy naśladowania Mostowskiej — jest krótki romans pt. *Blaganie. Scena z szwedzkich wieków* zamieszczony w cz. 5 „Zbioru Pism Ciekawych [...]” z roku 1795⁷⁴. Rzecz przełożono najprawdopodobniej z niemieckiego, na co wskazują nazwiska i miejsce akcji. Nie posiada ona żadnej wartości literackiej, przedstawia jednak po raz pierwszy w języku polskim — choć w sposób naiwny i nieudolny — sporo typowych wątków i akcesoriów „gotyckich”: pojawienie się ducha, motyw zemsty, morderstwo, wyprawę do Ziemi Świętej, jaskinię pustelnika itp. Nieomal w tym samym czasie, bo w r. 1796, ukazał się romans pasterski J. P. C. Floriana, przełożony przez Jana Nowickiego: *Estella. Miłostki pasterskie z dzieł francuskich [...]*. Weszły tu z kolei sceny typowe dla „genre troubadour”. Akcja toczyła się w w. XII, a pasterza Nemoryna wziął pod opiekę Gaston de la Foix, dzielny obrońca Francji walczący z Maurami. Daje

⁷² Jest to polska wersja *The Romance of the Forest* sporządzona za pośrednictwem francuskiego tłumaczenia *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair* (1794). Natomiast przełożony przez S. Żugarzewskiego *Pustelnik tajemnego grobowca* (Wilno 1830) i przez A. Radoszkowskiego *Pustelnik czarnego grobowca* (Warszawa 1835) nie są pióra pani Radcliffe. Zob. Sinko, wstęp do: Lewis, *op. cit.*, s. LXVIII.

⁷³ Przekłady w „Monitorze” pochodziły z *Letters Moral and Entertaining* (1729—1733) i dokonane zostały, za pośrednictwem tekstu francuskiego, przez J. N. Kossakowskiego. Zob. E. Aleksandrowska, *Prekursorka europejskiego preromantyzmu na łamach monitorowych. Z warsztatu bibliografa „Monitora”*. (5). „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4 (w druku).

⁷⁴ Tytułu oryginału, autora oraz tłumacza nie udało mi się ustalić. „Zbiór Pism Ciekawych Służących do Poznania Różnych Narodów i Krajów [...]” wychodził we Lwowie, w drukarni J. Pillera.

to Florianowi okazję, by przenieść akcję powieści do obozu wojskowego oraz by opisać zabawy i turnieje rycerskie.

W pierwszych dekadach w. XIX przekłady utworów z pogranicza romansu grozy są coraz liczniejsze. Nie wydaje się wszakże, by warto było wymieniać większą ilość tytułów i streszczać niektóre pozycje o nikle zarysowanym tle historycznym i sentymentalno-sensacyjnych wątkach, zawierające scenerię i niektóre chwytły gotycyzmu czy trubaduryzmu ⁷⁵. Zapożyczenia „gotyckie” widoczne są w niektórych tłumaczonych powieściach pani de Genlis, jak np. w *Historii księżny de Cerifalco, czyli dziewięcioletnim jej uwięzieniu w lochu podziemnym* [...] (Kraków 1821) lub w *Oblężeniu Roszeli* (Kraków 1815). Najbardziej wszelako „gotycka” powieść tej autorki francuskiej, *Alphonsine ou la Tendresse maternelle* (1806), jak i reprezentatywny dla „genre troubadour” romans *Les Chevaliers du Cygne* (1795) nie zostały przełożone na język polski — tłumacze wybierali utwory historyczne pani de Genlis, choć był to historyzm jeszcze naiwny i wywodzący się z dawnych wzorów romansu pseudohistorycznego ⁷⁶.

Przekładano również sporo powieści „feudalno-rycerskich”, które zapoznawały czytelników polskich z sielskimi lub groźnymi wizjami średniowiecza europejskiego. Do kręgu wyidealizowanego widzenia przeszłości należy np. *Bliomberys* pióra Floriana, słaby i sentymentalny utwór fabularny oparty na pewnej znajomości cyklu arturiańskiego, zaś do posępniejszej odmiany — przełożony prawdopodobnie z niemieckiego *Ezzelin, Żelazne Ramię* ⁷⁷. Wydarzenia historyczne służyły najczęściej za nikle zarysowane tło romansowych i sensacyjnych przeżyć bohaterów. Zostawmy więc na uboczu wszystkie Idy, Matyldy, Emmy, Karoliny i Teodory, których dzieje wyciskały łzy i wzbudzały zaciekawienie czytelniczek pochłaniających owe romanse zarówno w oryginałach jak i coraz liczniejszych tłumaczeniach. Zaświadcza o tym fragment listu Klementyny z Tańskich Hoffmanowej:

Co ja tych romansów naczytałam, to gdybym chciała tytuły wyliczyć, zapisałabym z pół arkusza, wszystkie pani de Genlis, pani Cottin, pani Montolieu, Riccoboni, Souza, Radcliffe, Reginy Roche, Lafontena, zgoła jakie tylko były i wychodziły wówczas ⁷⁸.

⁷⁵ O kontaminacji powieści „bandyckiej” z powieścią „gotycką” i romansem feudalno-rycerskim wspomina H. Stankowska (*Początki powieści historycznej w Polsce*. Opole 1965, s. 23).

⁷⁶ Zob. A. Nikliborc, *L'Oeuvre de Mme de Genlis*. Wrocław 1969, s. 107—140.

⁷⁷ *Bliomberys. Powieść francuska*: W: *Powieści Floriana*. Z francuskiego. T. 1. Warszawa 1816. — *Ezzelin, Żelazne Ramię. Powieść historyczna*. Warszawa 1804. „Wybór Powieści Moralnych i Romansów”. T. 10.

⁷⁸ Fragment listu do K. Lewockiej, cyt. za: Stankowska, *op. cit.*, s. 26.

Nieco bliższy powieściom „gotyckim”, zwłaszcza w ich sentymentalnej odmianie, był romans sensacyjny — jego melodramatyczne wątki i sceneria przywodziły na myśl utwory pani Radcliffe, jak np. w powieści V. d' Arlincourta *Samotnik*, która ukazała się w r. 1821 w przekładzie F. S. Dmochowskiego. Do przejawów gotycyzmu zaliczyć można również tzw. powieści zbójckie, jak np. słynny *Rinaldo Rinaldini* Ch. A. Vulpiusa, przełożony w r. 1814 przez Brunona Kicińskiego, lub *Zbójca w Wenecji, czyli Okropny Abellino* pióra Zschokkego, którego tłumaczenie ukazało się w Wilnie w 1827 roku⁷⁹.

Abellino znany był u nas zresztą już wcześniej; Zschokke przerobił swą powieść na dramę, którą grywano w całych Niemczech, a w tłumaczeniach w całej Europie. Bogusławski, prowadząc we Lwowie teatr wraz z przedsiębiorcą niemieckim Franciszkiem Bullą w latach 1795—1796, dał na otwarcie sceny lwowskiej „najnowszą niemiecką dramę” — właśnie *Abellina*⁸⁰. *Abellino, bandyt wenecki* utrzymywał się później w repertuarze teatru warszawskiego przez długi czas; pojawiał się na scenie w okresie 1800—1814. Nie zaszkodziły mu nawet głosy krytyczne. Recenzent omawiający sztukę w „Pamiętniku Warszawskim” (1809, nr 9) określił ją jako „płód dziwactwa i niesklejności”, pisząc też:

Ow bandyt pistoletem bez trudności odstrasza [...], nikt go poznać nie może dla jednego plastru na oku i przyprawionego nosa. Ale też za to — jak patetyczna scena z trupią głową [...].

Jednakże widzowie gustowali w tego rodzaju scenach. Dramy zbójckie, rycerskie czy dramy grozy, z mniej lub bardziej wyraźnie zarysowanym tłem historycznym, reperowały kasę teatralną, dostarczały rozrywki i wprowadzały do Polski elementy modnego gotycyzmu. Podobnie jak w powieści — także i w dramie pochodził on z importu, na co wskazuje repertuar sceny narodowej prowadzonej przez Bogusławskiego, a od r. 1814 przez Ludwika Osińskiego⁸¹. Dodajmy, że sceny prowincjonalne

⁷⁹ *Abellina* niesłusznie przypisano M. G. Lewisowi. Czyni tak Stankowska za Estreicherem (II, 592), a także za kartą tytułową powieści. *Abbällino, der grosse Bandit* pióra H. Zschokkego ukazał się w r. 1804 w przekładzie angielskim Lewisa jako *The Bravo of Venice. A Romance*. Powieść była znana w całej Europie i być może przypisano ją później nie autorowi właściwemu, ale tłumaczowi — sławnemu twórcy *Mnicha*. Karta tytułowa przekładu polskiego informuje, iż rzecz została wybrana z dzieł Lewisa, można więc wysunąć tu przypuszczenie, iż tłumaczono ją z angielskiego.

⁸⁰ Zob. J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 55.

⁸¹ Zob. *Repertuar teatru w latach 1799—1807 oraz Roczniki Teatru Narodowego z lat 1808—1814*. W: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Opracował E. Szwanowski. T. 1. Wrocław 1954. — B. Korzeniewski, „Drama”

— krakowska, lwowska i wileńska — również grywały wspomniane dramy. Zjawisko było więc powszechne w skali krajowej oraz europejskiej.

Równolegle z wprowadzaniem na scenę dram o brutalnych, krwawych i nadprzyrodzonych efektach coraz częściej grywano u nas Szekspira. Był on patronem dramaturgów niemieckich okresu „burzy i naporu” i uznawano go coraz powszechniej w całej Europie za wspaniałego, choć „nieogładzonego” geniusza. On to wspierał tendencje „gotycyzujące”, przydając im powagi swego nazwiska⁸². Co prawda duchy pojawiające się w *Hamlecie* czy *Makbecie* pełniły u dramaturga angielskiego inną funkcję i nie przechadzały się po scenie tylko dla zadziwienia widzów, zaś tragedia kochanków z Werony miała głębszy sens i nie zmierzała głównie do eksponowania wzruszających scen w podziemnych kryptach. Duchy Szekspira nie pozostały jednak bez wpływu szczególnie na dramat niemiecki, a przy końcu wieku na popularne dramy grywane na scenach całej Europy. Nie wdając się tu w omawianie początków recepcji Szekspira w Polsce⁸³, należy wszelako podkreślić, że twórczość wielkiego Anglika, przyrównywana już przez Pope’a do potężnego gmachu gotyckiego (metafora ta stała się w epoce Oświecenia dość powszechna), sprzyja i towarzyszy rozwojowi gotycyzmu w naszych teatrach końca XVIII i początku XIX wieku.

Jak bardzo dramy ze scenerią „gotycką” zadomowiły się na scenie polskiej, świadczy wiersz Kanterburego Tymowskiego *Do dramy*:

Zaledwie ujrzy scenę oko zadumione,
Widzi skały, przepaści, zamki rozwalone,
Grom za gromem uderza, burza ściga burzę,
Tu się człowiek opiera losom i naturze,
Nie na próżno spośródka spróchniałego drzewa
Nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa.
W gotyckiej wieży, wspartej na stu kolumn rzedzie,
Albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie.
[.]
Obudzają ciekawość sprężyny tajemne,
Drzwi skryte, korytarze, sklepienia podziemne⁸⁴.

w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814—1831).
Warszawa 1934.

⁸² Zob. Pascal, *op. cit.*, s. 300. — Fink, *op. cit.*, s. 565—566.

⁸³ Zob. S. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 151—189. — M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*. Kraków 1923, s. 37—101. Hamlet w przekładzie Bogusławskiego był grany po raz pierwszy we Lwowie w r. 1797; *Groby Werony*, przełożone już wcześniej przez biskupa J. Kossakowskiego z wersji Merciera, wystawiono również we Lwowie w 1798. Na początku w. XIX nadal grywano w teatrze warszawskim *Hamleta*, *Groby Werony* (tj. *Romea i Julię*), *Otella* (1801), *Króla Leara* (1805), *Makbeta* (1812).

Jeśli zacytujemy jeszcze stwierdzenie Tymowskiego, że „Nadzwyczajność jest pierwszym dramy obowiązkiem”, oszczędzi to dłuższego omawiania utworów scenicznych wystawianych w teatrach polskich przy końcu XVIII i w pierwszych dekadach XIX wieku. W czasach lwowskich i warszawskich Bogusławskiego nosiły one nazwę „sztuk germanicznych”, ale repertuar zachowywał — szczególnie w okresie warszawskim — pewną równowagę między sztukami proveniencji niemieckiej i francuskiej. Trafiały się też, choć rzadziej, dramy angielskie⁸⁵.

Ponieważ pochod dramy „gotycyzującej” zaczął się od *Abellina*, wymienimy jeszcze jedną, znacznie ważniejszą pozycję reprezentującą dramatykę zbójczą, a mianowicie *Rabusiów* Schillera, granych pierwszy raz „na teatrze” warszawskim w r. 1803, która to sztuka — jak pisał mało entuzjastyczny recenzent — „prawdziwym jest potworem dramatycznym”. W słynnych już w całej Europie *Zbójcach* dostrzegł on „twór zapalanej imaginacji i głowy zbyt schekesperizmem [!] zajętej”⁸⁶. Nie przeszkodziło to wystawieniu w r. 1805 dramy *Robert, dowódca rabusiów*, przekładu z francuskiej przeróbki sztuki Schillera dokonanej przez J. H. F. Martelière’a, zaś w r. 1812 utworu cieszącego się niesłabnącym powodzeniem przez całe dziesięciolecie i granego pod wiele obiecującym tytułem *Las okropny, czyli Rozbójnicy kalabryjscy, pióra* Loisele de Tréogate.

Dramom zbójczym nie ustępowały dramy rycerskie, jak np. słynna *Klara z Hoheneichen* Spiessa czy *Johanna z Montfaucon* Kotzebuego, utrzymujące się w repertuarze Bogusławskiego i Osińskiego. Granica między owymi „*Ritterdramen*”, których pierwowzorem był *Götz von Berlichingen* Goethego, a dramami pseudohistorycznymi mającymi za tło szeroko pojęte średniowiecze była zresztą dość płynna. I jedno, i drugie odznaczały się skomplikowaną intrygą i miały czasem za temat wyprawę do Ziemi Świętej, co pozwoliło łączyć akcesoria „gotyckie” ze wschodnimi. Wśród autorów spotykamy nazwiska znane z przekładów powieściowych, jak np. Baculard d’Arnaud, którego *Hrabina Salisbury, czyli Order Podwiązki* pojawiła się na scenie w r. 1806, przerobiona z powieści na dramat przez Rajmunda Rembielińskiego.

Wchodzą na scenę warszawską dramy i melodramy G. Pixérécourta, płodnego pisarza, który chętnie i często zapożyczał tematy do swoich utworów scenicznych u „gotycystów” angielskich i niemieckich. Publiczność warszawska ogląda więc od r. 1810 *Człowieka z czarnego lasu*, a nieco później (1815) *Białego pielgrzyma* oraz słynnego *Psa z Montargis, albo*

⁸⁴ „Gazeta Warszawska” 1812, nr 37, Dodatek. Przedruk w: „Pamiętnik Warszawski” t. 15 (1819).

⁸⁵ Zob. przypis 81.

⁸⁶ „Gazeta Warszawska” 1803, nr 8, Dodatek. Znacznie przychylniej oceniono *Zbójców* granych we Lwowie w roku 1817.

Las przy Bondy. Co prawda, z okazji wystawienia w r. 1812 *Jaskini Pixérécourta* recenzent stwierdziwszy: „Intryga tej sztuki tak jest zawiślana, iż morduje uwagę słuchacza”, dodaje: „Rodzaj sztuk zwanych dramami zaczyna już wszędzie tracić na swej wziętości”⁸⁷ — wszelako nadal wzięciem cieszą się tytuły zapowiadające utwory mroczne i dziejące się w epokach odległych: *Eliza w puszczy*, *Palmeryn, czyli Samotnik w krainie Gallów*, *Puszcza pod Hermanstadt*, *Sen*, albo *Kaplica w Glenthorn*.

Prócz dram, melodramatów i tragedii (odrębności gatunkowe nie były tu wyraźnie zaznaczone), które zawierały w sobie wątki i akcesoria „gotyckie”, wystawiono kilka sztuk wyraźnie reprezentujących dramę grozy. W latach 1805—1806 grano *Testament, czyli Tajemnice Udolfa* — przeróbkę powieści pani Radcliffe dokonaną przez L. Ch. Caignera. W roku 1821 wszedł na scenę i ukazał się drukiem *Upiór*, melodramat będący przeróbką z angielskiego i przełożony na język polski przez Bonawenturę Kudlicza⁸⁸. „Gazeta Literacka” z 19 czerwca 1821 zamieściła recenzję o spektaklu. Przede wszystkim streszczono prolog dla pokazania całej nieodzowności intrygi:

Aktorowie rozmawiają o losie panienci leżącej w grocie. Dobry Geniusz naucza Anioła Księżyca, że to jest Miss Aubray, narzeczona hrabiego Marsden, i że on, Dobry Geniusz, musi wybawić tę nieszczęsną ofiarę, obłąkaną przez piekielnych duchów na polowaniu, od zjadłości naczelnika upiorów, który czyha ustawicznie na jej niewinność. W czasie tej rozmowy bije godzina; straszliwe duchy i blade cienie wychodzą z głębi jam piekielnych. Jedno widmo okryte białą powłoką wysuwa się naprzód i chce porwać leżącą panienkę. Dobry Geniusz grozi upiorowi, że go w nicość obróci, widmo uchodzi; Geniusz triumfuje.

Sięgnijmy jeszcze do pierwodruku tej „melodramy”, by zacytować końcowe didaskalia:

cienie i duchy wychodzą z ziemi i porywają go [tj. Rutwen] ze sobą. — Anioł niszczący pokazuje się w obłoku. — Piorun uderza i duchy przepadają się z Rutwenem.

Dodajmy, że ów Rutwen jest wampirem, pod postacią nobliwego i pięknego lorda angielskiego prowadzącym ożywioną działalność erotycz-

⁸⁷ „Gazeta Warszawska” 1812, nr 37, Dodatek.

⁸⁸ Ówczesna krytyka łączyła *Upiora* z nazwiskiem Byrona. Jest to jednak francuska przeróbka romansu J. W. Polidoriego, lekarza i przyjaciela Byrona, przerobiona z kolei na melodramat przez spółkę autorów francuskich (m. in. przez Ch. Nodiera). Co prawda, sam Polidori przypisał *Wampira* Byronowi, który ponoć zachęcił go do napisania owego romansu grozy. Sztukę tę omawia obszernie M. Szyjkowski (*Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, Kraków 1917, s. 50—54).

na. Podobne chyba dramy miał na myśli Jan Śniadecki, pisząc z przekąsem o autorach, co to „wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniołów itd.”⁸⁹. Również Stanisław Kostka Potocki, opowiadając się w *Swistku krytycznym* za panowaniem zdrowego rozsądku i dobrego smaku, występuje przeciw „płodom mistycznym i gotyckim”⁹⁰. Płody te to przypuszczalnie właśnie owa niedorzeczna twórczość „gotycka”, która przywędrowała do nas z Zachodu.

Tak przedstawiałyby się pokrótce recepcja gotycyzmu oraz zjawisk mu pokrewnych w powieści i dramacie, zmanifestowana w „akcji przekładowej”. Podobne tendencje istniały również w poezji. Ponieważ jednak mamy tu często do czynienia zarówno z tłumaczeniami jak i przeróbkami „unarodowionymi”, i to czasem dokonywanymi przez tego samego poetę (jak np. w przypadku Niemcewicza), słuszniej będzie omówić je wspólnie, odróżniając wszakże w owej recepcji to, co było tylko przekładem, od naśladowania twórczego lub całkowicie samodzielnej realizacji powstałej w kręgu mody „gotyckiej”.

5

Europejską powieść „gotycką” — czy inaczej: romans grozy — na teren Polski przeniosła Anna Mostowska. Nie spodziewajmy się wszakże po jej twórczości charakterystycznych przystosowań, które uczyniłyby z autorki polskiej rodzimą panią Radcliffe i pozwoliły odkryć w gotycyzmie przez nią uprawianym jakąś cechę szczególną, różniącą jej twórczość od „gotycystów” zachodnich. Rzekomo oryginalne powieści Mostowskiej — „ruska”, „żmudzka” czy „z historii litewskiej” — są w gruncie rzeczy zbiorem obiegowych wątków romansu grozy lub romansu „trubadurskiego”. W wielu wypadkach trudno nawet ustalić, skąd je zaczerpnęła, szczególnie że biografia Mostowskiej (pobyłt za granicą w latach 1792—1800) oraz znajomość języków francuskiego i niemieckiego wskazują, iż miała ona dostęp do europejskiego składu rekwizytów „gotyckich”. Czerpała też z niego bez umiaru, przyznając się zazwyczaj do źródła pomysłu tam, gdzie nie zaznaczała na karcie tytułowej, że jest to „powieść oryginalna”⁹¹. *Strach w zameczku* wzorowany był dość ściśle na *Le Château de Kolmarras* pani de Genlis, łącznie z pomysłem duchów rzekomych

⁸⁹ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. „Dziennik Wileński” 1819, t. 1.

⁹⁰ S. K. Potocki, *Swistek krytyczny*. „Pamiętnik Warszawski” t. 5 (1816), s. 373.

⁹¹ Powieści Mostowskiej omówił J. Gebethner w książce: *Poprzedniczka romantyzmu* (Anna Mostowska). Kraków 1918. Ustalił również źródła pomysłów

i ostrzeżeniem przed potęgą zabobonu. Rzec stanowiła pogranicze roman-su grozy; była dowodem fascynacji akcesoriami „gotyckimi”, której uległa pisarka francuska pod wpływem słynnej pani Radcliffe, wykorzystując je wszelako dla żartobliwego wypunktowania morału. Pomysł do następnej powieści — *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi. Powieść białoruska przez stuletnią damę opowiedziana* — wzięła Mostowska ze znanego niemieckiego autora Augusta Lafontaine’a⁹², do czego się w „objaśnieniu” przyznała. Wzbogaciła jednak swe opowiadanie wprowadzeniem w miejsce dobrodusznego kapelana niemieckiego — groźnego i chytrego mnicha białoruskiego, nieco bliższego „czarnym charakterom” powieści „gotyckich”. Wcale zręcznie, choć oczywiście nie dorównując powieściopisarzom angielskim, stworzyła przy pomocy scenerii „gotyckiej” (lochy, kręte korytarze, krypta, w której znajdują się prochy przodków) nastrój zaciekawienia i grozy oraz dała, podobnie jak jej wzory niemiecki i angielski, racjonalne wytłumaczenie nadprzyrodzonych wydarzeń. W obu wspomnianych tu powieściach występowały duchy rzekome, a więc wzorowane na romansach pani Radcliffe, która stworzyła w Europie szkołę „racjonalnego” romanu grozy.

W następnym utworze, pt. *Matylda i Danillo. Powieść żmudzka oryginalnie napisana*, pojawiły się już duchy „prawdziwe”, jakby wyjęte z podań czy ballad ludowych, a może z *Mnicha* Lewisa, który wzorował się na niemieckiej literaturze horroru i grozy⁹³. W *Zamku Koniecpolskich, powieści ruskiej oryginalnej*, której akcja toczy się na XIV-wiecznej Rusi, stworzyła autorka nieomal podręczne kompendium gotycyzmu. Wprowadziła ducha, który jęczy, błąka się po komnatach zamkowych, pozostawia krwawe napisy na ścianach i nawołuje do pomsty; w kolebce

Mostowskiej i zwrócił uwagę na jej kosmopolityzm. Zob. też Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*, s. 149—157. W roku 1806 ukazały się w Wilnie trzy powieści Mostowskiej *Moje rozrywki*. W t. 1 znajdował się m. in. *Strach w zameczku*, w t. 2 — *Matylda i Danillo*, zaś w t. 3 — *Zamek Koniecpolskich* i *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi*. Najambitniejsza jej powieść, *Astolda, księżniczka ze krwi Palemona, pierwszego księcia litewskiego, czyli Nieszczęśliwe skutki namiętności*, ukazała się w dwu tomach w Wilnie w 1807 roku.

⁹² Inny polski przekład tej samej powieści Lafontaine’a, pt. *Kochał ją więcej nad życie* (Warszawa 1804), ukazał się w t. 1 „Wyboru Powieści Moralnych i Romansów”. Trzecie tłumaczenie (skrótowe) znalazło się w „Tygodniku Polskim i Zagranicznym” 1819, t. 1, pt. *Kocha mnie nad życie*.

⁹³ K. Wojciechowski (*Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX w.*, „Pamiętnik Literacki” 1905, s. 26) zauważa, że pomysł wprowadzenia ducha Edgardy mógł być zapożyczony ze słynnej ówczesnej powieści niemieckiej *Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe*. Również dobrze wszelako pochodzić on może z *Mnicha* Lewisa lub też ballad niemieckich czy angielskich.

dziecka umieściła tajemniczy miecz; bohater udaje się na wyprawę do Ziemi Świętej; mamy też napad rozbójników, porwanie bohaterki przez Tatarów, omyłkowe zamordowanie ojca przez syna, a do tego wszystkiego jeszcze — modny tytuł zaczynający się od słowa *Zamek*.

Wspomniane powieści Mostowskiej prezentują zubożone wskutek braku talentu i pomysłowości odbicie tendencji zachodniego gotycyzmu sentymentalnego oraz gotycyzmu grozy. W najbardziej samodzielnym utworze, *Astoldzie*, pretendującym do miana powieści historycznej (a zabawnym obecnie przez swe liczne i naiwne anachronizmy), widoczne są z kolei inspiracje „*genre troubadour*”, pochodzące z lektury romansów pani de Genlis, a szczególnie jej *Chevaliers du Cygne*. Rycerskie turnieje, dworne maniere stwarzają sztuczny i nierealny obraz średniowiecza przeniesiony z Francji na Żmudź i Litwę V wieku. Twórczość Mostowskiej w sposób uproszczony i nieomal podręcznikowy pokazuje, jak wyglądały zasadnicze składniki gotycyzmu powieściowego; autorka polska posługiwała się nimi dość nieudolnie, stworzyła powieść opartą na wzorach obcych, przeszczepionych mechanicznie na Ruś, Żmudź i Litwę.

Naiwny gotycyzm w jego odmianie sentymentalnej reprezentują też powieści Łucji Rautensztrauchowej — *Ragana, czyli Płochosć* (1830) oraz *Przeznaczenie* (1831). Utwory te znajdują się już poza ramami chronologicznymi zakreślonymi dla niniejszych rozważań, które ograniczyłam do dwu pierwszych dekad w. XIX, wzmiankuję więc o nich na prawach dygresji. W powieściach Rautensztrauchowej przejawia się charakterystyczne już dla tego okresu połączenie inspiracji płynących z powieści czulej, ze wzorów osobowych reprezentowanych przez twórczość Byrona z jego bohaterami zbuntowanymi i skłóconymi ze światem, z ballad obcych i rodzimych⁹⁴, a wreszcie z europejskiej powieści „gotyckiej”. Autorka polska zdradza raz po raz, że zna dobrze romanse pani Radcliffe i Lewisa — ślady tych lektur wszakże odbijają się tu dość powierzchownie: zbieżności dotyczą tylko niektórych motywów i dekoracji, zresztą we wszystkich romansach grozy podobnych.

Wyraźne powiązania z modą „gotycką” wykazuje również *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Utwór ten stanowi wszelako wypadek szczególny: pisany był w latach 1803—1815 w języku francuskim, fragment ukazał się w Paryżu i Petersburgu. Całość wyszła w przekładzie Edmunda Chojeckiego dopiero w roku 1847. Mimo swej „ornamentyki literackiej” — jak pisze Leszek Kukulski, wzmiankując o powiązaniach *Rękopisu* z romansem grozy i z całą europejską nowelistyką fantastyczną — i mimo awanturniczo-sensacyjnych wątków jest to prze-

⁹⁴ Np. profetyczna postać obłąkanej Erinny z *Ragany* przypomina dziewczkę z *Romantyczności* Mickiewicza.

de wszystkim powieść filozoficzna ⁹⁵, która zresztą może stanowić dowód na atrakcyjność rekwizytów „gotyckich” również w literaturze noszącej tylko pozornie charakter zabawowy.

Związki z gotycyzmem grozy oraz jego późniejszą kontynuacją francuską, która przybrała postać powieści frenetycznej, dostrzec można też w młodocianej twórczości Krasińskiego. Omówiła ją wraz z jej rodowodem literackim Maria Janion. W pierwszych próbach powieściowych Krasińskiego dostrzega ona „swoisty melanż różnorodnych tradycji” — wspomnianego już gotycyzmu proveniencji angielskiej, romantycznej frenezji francuskiej, walterskotyzmu, bajronizmu, a również inspiracji powieści czułych ⁹⁶. Na młodzieńczym gotycyzmie Krasińskiego kończą się chyba bezpośrednie związki romansu grozy z powieścią polską. Nie przyczyniły się one do powstania rzeczy wybitniejszych, ale zważmy, że poza kilkoma klasykami gatunku, w którym celowali Anglicy, większość europejskich romansów „gotyckich” stanowiła przykład pogoni za jaskrawymi i brutalnymi efektami czy z kolei zbiór sensacyjnych wątków — równie nieprawdopodobnych jak nieprawdopodobne było średniowiecze, w którym się rozgrywały.

Moda na ruiny i budowle neogotyckie, która zmanifestowała się w naszych ogrodach, zainteresowanie „zwaliskami” jako pamiątkami przeszłości lub po prostu jako malowniczymi dekoracjami musiały znaleźć odbicie w ówczesnej literaturze. Wrażliwsza na scenerię „gotycką” okazała się poezja, ale i powieściowi kochankowie przeżywali zapąły miłosne wśród baszt i sklepień zamkowych, jak np. bohaterowie utworu Jana Rostworowskiego — *Zamek w Czorsztynie, czyli Kazimierz i Bronisława* (1818). Dekoracje bliskie gotycyzmowi pełniły również funkcję tła w najwybitniejszych polskich powieściach sentymentalnych: *Julii i Adolfe* Ludwika Kropińskiego (1812) i *Nierozsądnych ślubach* Feliksa Bernatowicza (1820).

Romans sentymentalny, będący z reguły relacją o miłosnym nieszczęściu, musiał uprzywilejować krajobrazy o określonej semantyce emocjonalnej: noc, księżyc, pustka, wicher [...]. Autorzy wiedzą już, że skała, naga skała, jest tym szczegółem pejzażu, który wnosi określone treści emocjonalne ⁹⁷.

Dodajmy, że wnoszą je również ruiny zamkowe opisane w końcowych słowach romansu Kropińskiego; symbolizują one przemijalność wszelkich dzieł ludzkich i spraw światowych, a przeciwstawia im Kropiń-

⁹⁵ L. Kukulski, *Posłowie* w: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Warszawa 1965. Zdaniem Kukulskiego *Rękopis* stanowi utrzymaną w formie beletrystycznej dyskusję z *Génie du Christianisme* Chateaubrianda, którego Potocki poznał w Rzymie.

⁹⁶ Zob. Janion, *op. cit.*, s. 54, 61—74.

⁹⁷ A. Witkowska, wstęp w: *Polski romans sentymentalny. L. Kropiński, „Julia i Adolf”. F. Bernatowicz, „Nierozsądne śluby”*. Wrocław 1971, s. LIII. BN I 206.

ski tkwiącą w sercach wszystkich ludzi czułych pamięć o tragicznej miłości kochanków. To melancholijne i sentymentalne spojrzenie na „rozwaliny” zamkowe jest zresztą typowe dla europejskich wątków emocjonalnych, które spotykamy w ówczesnych powieściach, poematach opisywanych, liryce. Nie jest ono wszakże charakterystyczne dla szczególnej odmiany gotycyzmu polskiego — o czym za chwilę.

W przeciwieństwie do powieści „gotyckiej”, która — jakkolwiek mało samodzielna i powstała na styku różnych impulsów i tradycji obcych — przecież w Polsce istniała, nie rozwinęła się u nas oryginalna drama „gotycka”; mianem tym objęłam zarówno dramy grozy jak i sztuki rycerskie i zbójckie. Grana w r. 1824 *Matka rodu Dobratyńskich*, którą Korzeniewski⁹⁸ zalicza do dram grozy, była spolszczoną i sparafrazowaną przez Stanisława Starzeńskiego sztuką Franza Grillparzera *Die Ahnfrau*. Rzekome duchy występowały również w r. 1819 na scenie teatru krakowskiego w przeróbce powieści Mostowskiej — *Kobiety, czyli Strach w Zameczku*⁹⁹.

Kształtująca się na przełomie wieków tragedia polska, której głównym celem była gloryfikacja przeszłości narodowej, szukała co prawda tematów w dawnych rodzimych legendach i historii polskiej, często także w średniowieczu — ulubionej epoce „gotycystów”. W niektórych dramatach pojawiły się więc elementy charakterystyczne dla dram rycerskich czy nawet dram grozy, ale pochodzić mogły również ze sztuk Szekspira, a przede wszystkim z bogatego zespołu wątków i obrazów popularnych w całej ówczesnej literaturze pięknej. Niemcewicz we *Władysławie pod Warną*, ogłoszonym drukiem w r. 1803, a wystawionym w r. 1807, nie pogardził silnymi efektami: „grzmotem przeraźliwym” i „piorunem uderzającym”. Wprowadził też widmo ojca bohatera, który mówi (akt IV, sc. 1):

Czemuż się ojciec w krwawych szatach ukazuje,
Czemuż śmierć, czemu zdradę okropną rokuje?

W nie drukowanym i nie wystawionym na scenie *Bogdanie Chmielnickim* (1817) pochwalił Niemcewicz gustom „gotyckim”, kończąc dramę obrazem, w którym „ziemia się otwiera i wychodzi z niej krwawa mara”¹⁰⁰. Nawet pseudoklasycy ulegają powszechnej modzie. Euzebiusz Słowacki w *Mendogu, królu litewskim*, wystawionym w r. 1813, przejmuje pewne sytuacje ze znanej dramy rycerskiej Spiessa¹⁰¹, inni czerpią tema-

⁹⁸ Korzeniewski, op. cit., s. 47—48.

⁹⁹ Anons o wystawieniu tej sztuki podał „Pszczółka Krakowska” 1819, t. 1, nr 8.

¹⁰⁰ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny. 1661—1831*. Kraków 1920, s. 267—268.

¹⁰¹ Zob. *ibidem*, s. 321—325.

ty z historii antycznej czy nowożytnej i dla okrasy wprowadzają upióra¹⁰². Wszystko to jednak, chociaż stanowi objaw wciąż wzrastającego zainteresowania rodzimą i cudzą przeszłością, atmosferą zaś cudowności i grozy zapowiada przyszły dramat romantyczny, przedstawia się zbyt nio- kkle, by można było wyróżnić w ówczesnej produkcji dramatycznej polską dramę „gotycką”, nawet w szerokim rozumieniu tego terminu.

Śmieiej natomiast możemy mówić o dumie grozy, typu balladowego, gatunku zapowiadającym ballady romantyczne, a rozwijającym się w pierwszych dekadach wieku XIX. Przy powstawaniu tych dum dużą rolę odegrały inspiracje i wzory obce, sporo z nich zresztą było przekładami lub adaptacjami ballad niemieckich oraz angielskich. Dzięki tłumaczeniom przywędrowały do Polski wątki i obrazy charakterystyczne dla tego typu utworów zachodnich, lektura ich zachęcała do poszukiwań tematów i motywów rodzimych opartych na podaniach i wierzeniach ludowych. W owych dumach grozy, bliskich poetyce powieści „gotyckiej”, której celem było zaciekawienie, wzruszenie i przerażenie czytelników, gotycyzm zamenifestował się bardzo wyraźnie, one też zapowiadały przekształcenie się gatunku dumy i jej ewolucję w kierunku ballady już wyraźnie romantycznej. Te próby modyfikacji gatunku jeszcze przed Mickiewiczem wpływały — jak zauważa Czesław Zgorzelski — z dwu źródeł: oddziaływania poezji obcej oraz wpływów autentycznej poezji ludowej¹⁰³.

Duże zasługi dla wprowadzenia do literatury polskiej dumy grozy, a właściwie już ballady grozy, położył Niemcewicz¹⁰⁴. Zanim jął się tłumaczenia utworów angielskich, już w *Dumie o kniaziu Michale Glinńskim* dał wcale udatną próbkę scenerii „gotyckiej”¹⁰⁵:

¹⁰² Np. W. Minkowski w *Kammie* wystawionej w r. 1824. Rzecz działa się w starożytnej Grecji przed podbiciem jej przez Rzymian. Zob. Szykowski, *op. cit.*, s. 394.

¹⁰³ Zob. *Ballada polska*. Opracował Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wrocław 1962, s. XXXIII—XXXVI. BN I 177. H. Kapelusz (*Romantyzm i folklor*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria pierwsza. Wrocław 1971, s. 315) zwraca uwagę na trudność ustalenia proveniencji elementów cudowności w poezji polskiej, bowiem „nasza demonologia obok cech oryginalnych ma wiele rysów wspólnych ze słowiańską i europejską”.

¹⁰⁴ Niemcewicz, jak zauważa Cz. Zgorzelski (*Duma, poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 35—93) w utworach wydanych w okresie 1803—1805 ukrywał spolszczone wersje ballad angielskich pod starą formą „dumy”. W okresie drugim, 1817—1820, jedynie dwa razy zamieścił w podtytule nazwę ballada. Słowo ballada pojawiło się po raz pierwszy w r. 1816 przy tłumaczeniu *Nurka* Schillera dokonany przez J. D. Minasowicza. Do czasu wystąpienia Mickiewicza terminu tego używa się sporadycznie, przeważnie przy tłumaczeniach.

¹⁰⁵ Zdaniem J. Kleiner (op. cit., s. 58) dumę tę należy traktować jako pierwszą w Polsce balladę oryginalną. Zgorzelski (op. cit., s. 33—34) zauważa,

W okropnych cieniach pieczarów podziemnych,
 Gdzie promień słońca nigdy nie dochodził,
 Kiedy kaganiec z środka sklepień ciemnych
 Zwieszony, blade promienie rozwoził.

W tym samym tomiku *Pism różnych wierszem i prozą* Niemcewicza z r. 1803 (t. 1) z dumą o Glińskim sąsiadowała „duma naśladowana z angielskiego”, pt. *Alondzo i Helena*. Autor polski zaczerpnął rzecz, być może, prosto z *Mnicha* Lewisa, w którym bohaterka Antonia czyta nocą w komnacie niedawno zmarłej matki starą balladę — właśnie *Alondza*. Balladę tę umieścił później Lewis w zbiorze *Tales of Wonder* (1801), w którym wydał utwory własne oraz cudze i który stał się źródłem pierwszych dum Niemcewicza — wspomnianego już *Alondza i Heleny*, *Snu Marysi*, *Cienia Eweliny* oraz *Malwiny* (wymieniam tu tylko swobodne przekłady z ballad grozy, pomijając inne naśladowania i adaptacje pochodzące z tego samego źródła)¹⁰⁶.

Zarówno *Alondzo i Helena* jak i późniejsza *Malwina* (1820) reprezentują dwie wersje *Lenory* Bürgera. W *Alondzu* Lewis oparł się na przeróbce *Lenory*, pióra tłumacza angielskiego Thomasa Taylora, wprowadzając wszakże do ballady własne dodatki i modyfikacje. *Malwina* jest z kolei swobodnym tłumaczeniem *Lenory*, najprawdopodobniej pióra Waltera Scotta. Dla naszych rozważań nieistotne są jednak dociekania filologiczne oraz ustalanie, z jakiej wersji tłumaczył Niemcewicz, i dokładne analizowanie techniki przekładu¹⁰⁷. Interesuje nas tu zasób „gotyckich” motywów i obrazów, czasem też ciekawe próby zaadaptowania tych utworów — tworzenia z nich wersji „unarodowionych”.

Zarówno w *Alondzu i Helenie* jak w *Malwinie* — historiach powrotu zmarłego oblubieńca po żywą narzeczoną, w pierwszym przypadku niewierną i poślubioną innemu, w drugim zaś stęsknioną i zrozpaczoną (a więc bliższą wielkiego pierwowzoru niemieckiego), zawarte są typowe elementy gotycyzmu grozy. Niewierna Helena spostrzega nagle koło siebie rycerza:

Postać olbrzymia; z wierzchołka szyszaku
 Czarna przyłbica na twarz mu spadała,
 I zbroja czarna bez żadnego znaku,

ze tytuł ten przysługiwać może również dwu pierwszym dumom Niemcewicza, a zwłaszcza *Dumie o Żółkiewskim* (powst. 1786).

¹⁰⁶ Zob. Kleiner, *op. cit.* — Szykowski, *Dzieje polskiego upiора przed wystąpieniem Mickiewicza*, s. 27—31. Szykowski widział pierwowzory Niemcewicza w zbiorze Percy'ego, Kleiner natomiast wykazał, iż poeta polski posługiwał się zbiorem Lewisa.

¹⁰⁷ Zajmuje się tymi zagadnieniami Szykowski (*Dzieje polskiego upiора przed wystąpieniem Mickiewicza*, s. 31—39).

Gdzieniegdzie tylko krew ją okrywała;
 Patrząc nań psy się wstecz z strachu cofały
 I świece bladym płomykiem pały.

Groza potęguje się, gdy nieznajomy odsłania przyłbicę, a dziewczyna spostrzega

już nie twarz żyjącą,
 Lecz trupa głowę na siebie patrzącą.
 Krzyk przeraźliwy gmach obszerny razi,
 Każdy z ohydą odwraca swe oczy:
 Z gęby i skroni robactwo wyłazi,
 Pełza i napół zgniłe kości toczy.

Lewis lubujący się w scenach makabrycznych i krwawych podsuwa Niemcewiczowi końcowy obraz, który przekracza swą grozą pierwowzór niemiecki:

Widać wkoło nich larwy tańczące,
 Trzymając czaszki świeżo z trupów zdarte;
 Krew ich napojem, krwi potoki wrzące
 Piją, a paszcze szeroko otwarte.

Tak więc mistrz i patron europejskiego gotycyzmu grozy pierwszy, za pośrednictwem Niemcewicza, wprowadza do poezji polskiej elementy typowe już dla frenezji romantycznej. Późniejsze Niemcewiczowskie tłumaczenie *Malwiny* nie wnosi już nowych wątków i obrazów „gotyckich”, warta odnotowania jest wszakże próba — zresztą dość powierzchowna — jej „unarodowienia”, jako że ukochany Malwiny, Henryk,

Z Poniatowskiego pułkami bitnymi
 Poszedł on na krwawą wojnę.

Spolszczony jest również *Sen Marysi* z r. 1820 (*Mary's Dream* w zbiorze Lewisa), duma łącząca w sobie inspiracje balladowe i osjaniczne, co wskazuje na bliskie związki gotycyzmu z zespołem tendencji, które potocznie zwiemy osjanicznymi. Widoczne są one również w *Cieniu Eweliny* (1820), wierszu nazwanym przez Niemcewicza w podtytule dość nieoczekiwanie „bajką”, a łączącym w sobie wątki dwu ballad angielskich: *Margaret's Ghost* i *Fair Margaret and Sweet William*. Zmarła kochanka przybywa o szarej godzinie, „Gdzie noc z porankiem się styka”, po narzeczonego, który nie dotrzymał jej wiary, jawiąc mu się we śnie nie w postaci pięknej dziewczyny, ale ponurej zjawy, która żali się:

Ciało me robak toczyć nie przestanie,
 Śmiertelne płótno kryje mnie dokoła;
 Zimne i długie jest umarłych spanie,
 Aż w dniu ostatnim trąba ich zawoła.

Zarówno w *Śnie Marysi* jak i *Cieniu Eweliny* elementy ballady grozy połączyły się z wątkami sentymentalnymi typowymi dla dum tkliwych uczuć — odmiany najpopularniejszej w dwu pierwszych dekadach XIX wieku. Zresztą i dумы sentymentalne nie gardziły dekoracjami „gotycz-ki” — tłem zamkowym lub cmentarnym, obrazem pustelni, grotty, „srogą nawałnicą” towarzyszącą burzom w sercach kochanków. Wzorów dostarczały liczne zachodnie powieści czułe, Osjan, Young, a także przekłady obcych ballad sentymentalnych, jak np. *Edwin i Aniela* Goldsmitha oraz *Zakonnik*, znany w całej Europie ze zbioru Percy’ego, tłumaczone przez Niemcewicza, czy *Pustelnik* przełożony przez nieznanego tłumacza z wiersza szkockiego profesora filozofii moralnej i poety, Jamesa Beattie¹⁰⁸. Tło rycerskie wprowadzały z kolei niektóre przekłady z Schillera — poety szczególnie popularnego w omawianym przeze mnie okresie. Jego apoteoza średniowiecza widoczna np. w *Rycerzu Toggeburgu* — balladzie adaptowanej u nas trzykrotnie w latach 1821—1823¹⁰⁹, bliższa jest wszakże trubaduryzmowi niż mrocznym wizjom kreowanym przez poetów angielskich i niemieckich.

Odnotujmy jeszcze dalsze przekłady *Lenory*, której popularność powodowały nie tylko wpływy obce, ale i dość częste występowanie na terenie polskim wątku w niej podjętego¹¹⁰. Wśród polskich wersji *Lenory* spotykamy *Kamillę i Leona* pióra Krystyna Lacha-Szyrmy z r. 1819, *Nerynę*, wersję ballady niemieckiej w przekładzie rosyjskim, swobodnie strawestowaną z tego języka przez Zana w r. 1818, oraz *Adelę* w adaptacji Antoniego Edwarda Odyńca, która ukazała się w roku wydania Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*¹¹¹. Jest to *Lenora* — jak pisze tłumacz — „z odmienionym imieniem” i realiami polskimi. Adela mówi o swoim Zbigniewie:

On z Poniatowskim na wojnę
Poprowadził szyki zbrojne!

¹⁰⁸ Ballada *Edwin i Aniela* ukazała się w r. 1805 w t. 2 *Pism różnych wierszem i prozą* Niemcewicza; *Zakonnik* w t. 2 *Bajek i powieści* Niemcewicza z roku 1817. Przekład *Pustelnika* wydrukował „Tygodnik Wileński” 1817, t. 4. Tłumaczenie opatrzone informacją: „Z James Beattie Anglika”.

¹⁰⁹ Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 77. Recepcję Schillera omawia obszernie M. Szykowski (*Schiller w Polsce*. Kraków 1915).

¹¹⁰ Zob. Kapełus, *op. cit.*, s. 316.

¹¹¹ *Kamilla i Leon*. Naśladowanie *Leonory* [!] *Bürgera*. „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 1. *Nerynę* ogłoszono w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” 1824, t. 1. Zan przerobił tę balladę z *Ludmiły W. Żukowskiego*. Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 201. *Adelę* ogłoszono w „Dzienniku Wileńskim” 1822, t. 2. Zgorzelski (*op. cit.*, s. 79) podaje i wersję piątą: *Halinę* ogłoszoną w „Rozmaitościach” w roku 1824.

Gdy inni wracają, a Zbigniew się nie pojawia, bohaterka pociesza się słowami: „On Polak, zdradzić nie może”. Przybyły nocą rycerz-upiór powiada: „Teraz wracam od Raszyna”. Tym spolszczeniom towarzyszy uwaga Odyńca:

Pomiędzy naszym pospółstwem krąży powieść zupełnie do *Lenory* podobna [...]. Wieleż to i u nas podobnych powieści nie znanych po wsiach się znajduje; życzyć by należało, aby znakomitsze talenta baczniejsze na ten przedmiot oko zwrócić chciały. Dał nam już przykład pan Mickiewicz, który w swoich wzorowych *Balladach* wiele z pieśni gminnych korzystał.

Jeszcze przed wprowadzeniem postaci fantastycznych zaczerpniętych z własnego folkloru, a potem już równoległe z twórczością oryginalną — nadal tłumaczono: *Myśliwca* Bürgera, jego krwawą balladę *Lenardo i Blandina*, *Ducha Julii* z poety szkockiego Dawida Malleta¹¹². Mało znani ówczesnie, a dziś zapomniani rymotwórcy próbowali pisać dумы „oryginalne” mniej lub bardziej „gotycyzujące” i mające zazwyczaj oparcie we wzorach zachodnich. Do takich należą np. *Izora i Artur* Stanisława Okraszewskiego („Pamiętnik Warszawski” 1817), *Artur i Minwana* Leona Potockiego („Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818), *Edwin i Oskar* Piątkowskiego („Pszczółka Krakowska” 1820).

Cenniejsze i ciekawsze wszakże były dумы z lokalizacją rodzimą. Należy do nich *Zamek jazłowiecki* (1820) Niemcewicz, nazwany w podtytule „dumą oryginalną”. Historię o krwawych i grzesznych czynach dawnego pana zamku, zasłyszana od napotkanego wśród ruin starca „sędziwej urody”, rozpoczął Niemcewicz od opisu, który stanowił stereotypową dekorację w utworach „gotycystów” europejskich:

Właściem się zbliżał pod zamek wyniosły,
Na szczycie przykrej skały postawiony,
Gęste go bluszcze wokoło obrosły,
Strzaskane baszty i mur wyszczerbiony.
Mostu i bramy łańcuchów żelaznych
Już tylko szczątki w znakach niewyraźnych.

By obraz stał się kompletny, brakuje tylko sowy i światła księżyca. Duch, który się w zamku pojawia, nie jest wszakże „gotycką” krwawą marą, ale dobrotliwą zjawą tragicznie zmarłego dziecka, syna występnego pana na zamku jazłowieckim. Sentymentalna dydaktyka wyraźnie zaciera tu i jakby „rozmazuje” jeden z charakterystycznych motywów gotycyzmu europejskiego. Natomiast typową dumę grozy, pt. *Zdziesław i Halina*, z opisem ohydneho widma ongiś uwiedzionej, zamieścił w „Pa-

¹¹² *Myśliwiec. Ballada z Bürgera* (przekład A. E. Odyńca); *Lenardo i Blandina. Ballada z Bürgera*. „Dziennik Wileński” 1822, t. 1. — *Duch Julii*. (Z angielskiego przez Malleta). „Tygodnik Polski” 1820, t. 1.

miętniku Lwowskim" (1819) Jan Julian Szczepański. Czasem groza ograniczała się tylko do koszmarnego snu, jak np. w *Rycerzu*, niekiedy dołączano do opisu nocnej zjawy krótką wzmiankę patriotyczną, jak np. w *Ludmile w Ojcowie* — bohaterce noc w noc pojawia się duch kochanka, co padł za ojczyznę¹¹³. W niektórych z tych dum grozy czy dum rycerskich występuje tło zamkowe, pokazane jest jednak, jak słusznie zauważa Zgorzelski, „zazwyczaj z oddalenia, w krótkim syntetycznym rysie kilku najbardziej szablonowych właściwości”¹¹⁴. Tak właśnie jak w już wspomnianej *Ludmile*, której pierwsze wersy przedstawiają scenę zamkową:

Na czarnej wieży zamku Ojcowia
Wybija północ w zegarze.

Lecz w Polsce ruiny zamkowe nie zawsze i nie głównie służyły ewokowaniu nastroju grozy i rzadko stanowiły miejsce nocnych przechadzek upiorów. A jeśli tak było, to zazwyczaj w utworach rzekomo tylko oryginalnych — jak np. u Mostowskiej. Polskie „rozwaliny” służyły przede wszystkim przywoływaniu przeszłości narodowej. Nasi twórcy liryczno-refleksyjnych dum i elegijnych dumań¹¹⁵ posługiwali się konwencjonalną scenerią „gotycką” dla pokrzepienia serc, pokazania minionej świetności siedzib rycerskich, które przywodziły na myśl dzielnych obrońców ojczyzny. Zamek stanowił stosowne tło dla uniesień patriotycznych, jak np. w *Dumaniach Polaka w zamku jazłowieckim* (1819), gdzie bohater wołał:

Te zniszczonego zamku wałace się szczyty
Jakież czynią wrażenie w umyśle Lechity!¹¹⁶

Podobna refleksja towarzyszy autorowi *Dumki na zwaliskach Rabsztyna*. Opiewa on gród rozrzucony „po suchych skał urwiskach” i stanowiący „Niegdyś obrońców Polski, dziś zwierza schronienie”¹¹⁷. Uczucia patriotyczne mieszają się niekiedy z wątkami sentymentalnymi, jak np. w *Dumie pisanej na zwaliskach starożytnego zamku Lanckorony*, pióra Jana Kantego Rzezińskiego, który rozpoczyna wiersz obrazem „gotyckim”:

Na gruzach tych murów śpiewy żałobnymi
Głuchy się puszczyk odzywa¹¹⁸.

¹¹³ *Rycerz*. „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1819, t. 4. — *Ludmila w Ojcowie*. Jw., 1818, t. 2.

¹¹⁴ Zob. Zgorzelski, op. cit., s. 185.

¹¹⁵ Na tę odmianę dumy przedromantycznej zwraca uwagę Zgorzelski (*ibidem*, s. 57—60).

¹¹⁶ „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1819, t. 3.

¹¹⁷ „Pszczółka Krakowska” 1819, t. 1.

¹¹⁸ Jw., 1822, t. 1. Utwór opatrzony notatką: „Naśladowanie z Matyssona przez Rzezińskiego”.

„Rozwaliny” zamkowe w tych wszystkich dumaniach to zarazem symbole upadku państwowości polskiej i świadectwa dawnej chwały — wzbudzają żal za przeszłością, ale dokumentują także chęć i wolę przetrwania, bo, jak pisze Antoni Zarzecki w *Dumie o zamku krakowskim*:

W podziemnych grotach i świątyni Pana
Jeszcze się wielkość przebija Polaków ¹¹⁹.

Pałace i zamki rozsypują się co prawda w proch:

Gruzy, zwaliska, przestwory okrutne,
Stawiać przechodniu widowisko smutne...! ¹²⁰

— ale pamięć o mieszkańcach i ich czynach trwa w sercach potomnych, o czym świadczy *Napis wyryty na bramie zamku tenczyńskiego*:

Tak pyszny grodzie, choć leżysz w ruinie,
Chociaż cię niszczą i wichry, i słoty,
Pamięć twa w sercach Polaków nie zginie,
Ześ był schronieniem i męstwa, i cnoty ¹²¹.

Owe „dumy na rozwalinach” szczególnie upodobali sobie autorzy „Pszczółki Krakowskiej” ¹²², co tłumaczy się w pewnym stopniu tym, że właśnie w najbliższej okolicy Krakowa znajdowało się sporo ruin i budowli zamkowych usytuowanych w malowniczym pejzażu. Wężyk w *Okolicach Krakowa* np. umiał połączyć opisy reliktyw przeszłości z obrazami natury. Wartość omszałych narodowych pamiątek — np. zamku tenczyńskiego:

Wieżę wbite ku niebom, okazałe progi
Osiadły dziś puszczyki i zarosły głogi,

nie przysłoniły Wężykowi powabów przyrody:

Jak malarskie dokoła jawią się widoki ¹²³.

Na ogół jednak we wspomnianych „dumach na rozwalinach” zmanifestowały się przede wszystkim te same tendencje, które już nieco wcześniej przejawiały się w ikonografii — choćby we wspomnianych już ilustracjach do *Śpiewów historycznych* i *Zbiorze* Vogla czy w kolekcjonerstwie Izabeli Czartoryskiej. Chętnie uznałabym te dumy za przejaw polskich tendencji „gotycyzujących”, nie będących importem z Zachodu i tylko naśladowaniem ogólnoeuropejskiej mody, chociaż tendencje te dostrzec można w nielicznych utworach, a co więcej — owe dumy zawierają

¹¹⁹ Jw., 1819, t. 1.

¹²⁰ *Duma o pałacu łobzowskim przy Krakowie*. Jw., 1820, t. 1.

¹²¹ Jw., 1820, t. 2.

¹²² Zob. również *Dumę o mogiłach Krakusa i Wandy* (jw., 1820, t. 1) oraz *Dumę o zamku krakowskim*, podpisana: „Józef Lewicki, uczeń klasy VI G. K.” (jw., 1822, t. 1).

¹²³ F. Wężyk, *Okolice Krakowa. Poema*. Kraków 1820, s. 25, 31.

tylko niektóre elementy charakterystyczne dla nawet szeroko rozumianego gotycyzmu.

Zwrot do przeszłości, niekoniecznie wyraźnie średniowiecznej, był w Europie końca w. XVIII zjawiskiem powszechnym — sprzyjała mu moda „gotycka”, ale również i budzące się właściwe rozumienie i poczucie historii, uznanie odrębności epok kulturowych oraz ich specyfiki. W pierwszych dwu dziesięcioleciach w. XIX istniał w Polsce pewien styl myślenia oraz problematyka ideowa i literacka, którym możemy przydać miano tradycjonalizmu. Termin ten „określa [...] zainteresowanie historią, charakteryzujące się przede wszystkim uczuciowym, pełnym kultu stosunkiem do przeszłości i tradycji, a przede wszystkim gromadzeniem pamiątek dawnych czasów”¹²⁴. Ów zwrot do dawnych czasów odbywał się wszakże często w dekoracjach „gotyckich”. Były to dekoracje konwencjonalne i ubogie w detale, ale zauważmy, iż nawet w dumach grozy oraz dumach rycerskich tło sentymentalnych czy „nadprzyrodzonych” wątków przedstawiało się również dość nikle, ograniczane do wzmianek o murach w ruinie, bladym księżycu, puchaczem przerywającym ciszę nocną.

Wspomniane tendencje łączyły się u nas dość silnie — chyba znacznie wyraźniej niż na Zachodzie — z inspiracjami osjanicznymi. Melancholijny nastrój przemijania i refleksje nad świetną przeszłością bliskie były wątkom poezji rzekomego barda kaledońskiego; on też w większym stopniu patronował elegijnym dumaniom niż Young, którego *Myśli nocne* wyrażały tylko osobiste żale, opiewając utratę najbliższych, a nie utratę ojczyzny. Dokładniejsze przyjrzenie się polskiej recepcji Osjana i Younga prowadzi do wniosku, iż zarówno osjanizm jak youngizm uległy u nas znamiennej modyfikacji: przydano im wątki patriotyczne¹²⁵. Te same wątki zmieniły charakter gotycyzmu polskiego, a w każdym razie zjawiska, które uważam za znamienne i odrębną cechę naszego gotycyzmu. Na Zachodzie w podziemiach i na bastionach zamkowych snuły się duchy. W Polsce dekoracje zamkowe służyły sentymentalnej apoteozie przeszłości. Sytuacja w kraju nie bardzo sprzyjała zabawom w duchy, chętniej przywoływano ducha narodowych wspomnień.

Gdy młody Kantenbury Tymowski znalazł się z wojskami napoleońskimi w Hiszpanii, widok „rozwalin” nie skłonił go do zaludnienia ich duchami, ale do napisania wiersza *Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem*¹²⁶. *Dumania* powstały w r. 1810 — może już w owym czasie szybkie obroty historii nie sprzyjały „gotyckim” wizjom.

¹²⁴ Witkowska, *Równieśnicy Mickiewicza*, s. 152—156.

¹²⁵ Zob. hasła: „Osjanizm” i „Youngizm”, przygotowane przeze mnie do *Słownika literackiego polskiego Oświecenia*.

¹²⁶ „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 1.

Rozważania niniejsze pokazały, że gotycyzm na terenie polskim był w większości swych przejawów zjawiskiem obcej proveniencji: moda na *gothica* ogrodowe, pierwsze budowle neogotyckie, romans, dramy i dumy grozy przyszła z Zachodu. Warto jednak zauważyć, że tendencje „gotyckie” objawiły się najwyraźniej tam, gdzie miały oparcie w tradycji rodzimej. Nasze pierwsze realizacje form gotyckich w architekturze ogrodowej czy bardziej monumentalnej nie nawiązywały wprawdzie do form rodzimych, ale wydaje się, że tradycje lokalne, które nie były temu stylowi przeciwstawne, ułatwiły nieco akceptację neogotyku na terenie polskim. Sierakowski pisał przecież o guście gotyckim, „który moda zaczyna wskrzeszać”¹²⁷. Gorzej natomiast było ze „wskrzeszaniem” dawnych zabytków literackich. Tu z racji późniejszego rozwoju naszej literatury nie mogliśmy odwołać się do starych romansów, sag, zabytków popularnej epiki i liryki średniowiecznej zachowanych w rękopisach i powoli odkrywanych przez amatorów-zbieraczy. Pieśni wiejskie, dziadowskie czy przyśpiewki ludowe, których zbieractwo podjęto u nas w w. XVIII¹²⁸, nie mogły wspierać gotycyzmu, zjawiska całkowicie obcego owej twórczości. Początkowe poszukiwania polskich tradycji pierwotnych przy końcu XVIII i na początku XIX w. odbywały się pod dużym wpływem inspiracji osjanicznych. Pieśni Macphersona-Osjana wzbudziły bowiem w całej Europie zainteresowanie dla poznawczych i estetycznych walorów przekazów ludowych. Poszukiwania te zresztą okazały się płodne dla rozwoju naszej poezji romantycznej — importowana z Zachodu duma grozy rychło przeobraziła się w polskie ballady oparte na wątkach i motywach zarówno obcych jak i rodzimych, ale wraz z nimi wchodzimy już w epokę romantyczną.

Gotycyzm w Polsce objawił się nikle chyba również dlatego, że stanowił zjawisko stosunkowo późne, już XIX-wieczne. Powieść „gotycka” przeniesiona na teren polski przez Mostowską — zastąpiona została rychło przez inne wzory, przede wszystkim przez powieść walterskotowską. Łotr „gotycki” przeobraził się w bohatera bajronowskiego, zamek — omal że główny bohater gotycyzmu europejskiego, stał się albo malowniczym rekwizytem sentymentalnej dumy i powieści, albo począł służyć za tło wspomnieniom narodowym. Polski nawrót do przeszłości miał od razu charakter poważny, połączył się już z rzetelnymi zainteresowaniami historycznymi, nie ograniczał się też do wieków średnich. Dawne czasy,

¹²⁷ Cyt. za: Jaroszewski, *op. cit.*, s. 183.

¹²⁸ Zob. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*. T. 2. Warszawa 1965.

o których wspomina się w „dumach na rozwalinach”, są często epoką dość mglistą, czasem z kolei okresem bliskim współczesności, związanym z niedawnymi walkami o niepodległość. Dramy i powieści pseudohistoryczne nieraz mają ulubionych bohaterów ze średniowiecza, ale taki np. kult Kazimierza Wielkiego, odziedziczony po epoce stanisławowskiej, nie ma nic wspólnego z malowniczością i grozą wieków średnich, lecz zmierza do pokazania wzoru dobrego władcy, bliskiego ideałom oświeceniowym. Bliższe gotycyzmu jest chyba zainteresowanie tragiczną postacią Warneńczyka czy Bolesława Śmiałego — dzieje ich jednak łączą się zazwyczaj z wątkami sentymentalnymi.

Gotycyzm polski bowiem jakby się nieco rozplątał właśnie w emocjonalnej atmosferze i spoważniał przez patriotyzm. Co prawda sięgnięcie po analogie zachodnie stwierdzić każe, iż niemiecki nawrót do przeszłości wraz z jej apoteozą też wywołany był sytuacją ówczesnych Niemiec, podzielonych na małe kosmopolityczne państewka; ale tam odwołaniu się do świetnej, choć często jeszcze naiwnie rozumianej epoki historycznej towarzyszyło odwołanie się do dawnej twórczości literackiej — do ludowych lub pseudoludowych podań i baśni, których motywy wydatnie wspierały niemiecki gotycyzm grozy. Natomiast u nas „poszukiwanie elementu grozy w rodzimym folklorze przynosiło rezultaty mierne i raz po raz wypadało je kompensować odwoływaniem się do wzorów obcych”¹²⁹. Poza tym poszukiwania te podjęte zostały w drugiej i trzeciej dekadzie w. XIX, a ich manifestacje literackie należą już do twórczości romantycznej. Oczywiście, że zarówno w romantyzmie europejskim jak polskim można doszukać się wielu elementów „gotyckich”, ale to już zagadnienie odrębne.

Trubaduryzm francuski z kolei łączył się nie tyle z wątkami patriotycznymi, ile z tendencjami eskapistycznymi klasy, która czuła się zagrożona w przededniu i w czasie Wielkiej Rewolucji. Jeśli możemy mówić o eskapizmie polskim, to był on innego rodzaju: uciekało się od rzeczywistości politycznej w przeszłość historii. Malownicze „rozwaliny” polskie były przeważnie ruinami konkretnych zamków — Tenczyna, Rabstyna, Ojcowa. Ich opisy służyły tylko w niewielkim stopniu wzbudzaniu doznań czysto estetycznych, ewokowaniu nastroju melancholii lub zachęcie do lirycznej refleksji. Polskie dumania i towarzyszące im wzruszenia miały przeważnie cele utylitarne — krzewiły ówczesny sentymentalny kult przeszłości narodowej.

¹²⁹ K a p e l u ś, *op. cit.*, s. 319.