

Violetta Wróblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Powieść gotycka na emigracji – *Skarb Eulenburga* Beaty Obertyńskiej

Dwudziestowieczna, powojenna literatura emigracyjna kojarzy się zwykle czytelnikowi z podniosłą, nierzadko patriotyczną problematyką, z nostalgiczną poezją wyrażającą żal za oddaloną ojczyzną czy w końcu z wysublimowanymi rozważaniami natury filozoficznej i egzystencjalnej, którym, jak można sądzić, sprzyjała rola wygnańca. W tych nie tylko potocznych wyobrażeniach trudno dostrzec świadomość istnienia innych, „niepatetycznych” typów wypowiedzi literackich, świadczących o naturalnym talencie pisarskim danego twórcy, a nie wymuszonym czy sprowokowanym jedynie okolicznościami historycznymi. Nieczęsto zauważa się więc funkcjonowanie przykładów literatury „niewysokiej” – popularnej, typowo rozrywkowej – czy też utworów z zakresu literatury dla dzieci i młodzieży¹, ich natura zdaje się nie pasować bowiem do poważnego obrazu polskiego pisarstwa na wychodźstwie². A przecież tego typu odmiana piśmiennictwa tworzy integralny składnik dziejów historycznoliterackich, nawet jeśli rodzi niekiedy wątpliwości natury estetycznej; stanowi istotne tło dzieł wysokoartystycznych, na którym ujawnia się ich szczególna uroda; w końcu pokazuje wielość aspektów literackiego życia, także na obczyźnie.

Ciekawym przykładem z zakresu form literatury popularnej na emigracji, w podwójnym znaczeniu tego słowa, jest mało znany dziś utwór Beaty Obertyńskiej³ *Skarb Eulenburga* opublikowany przez Katolicki Ośrodek Wydawniczy

¹ Zob. V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 69, 88–89; R. Moczkoan, *Kilka uwag na temat KOW Veritas*, [w:] *Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas w Londynie. Nie zamknięty rozdział*, red. Z.E. Wałaszewski, R. Moczkoan, Toruń–Londyn 2003, s. 118, 123.

² O problemach terminologicznych dotyczących literatury emigracyjnej oraz o jej związkach z literaturą powstałą w kraju pisał m.in. Janusz Kryszak. Zob. *idem, Wokół podstawowych faktów i pojęć*, [w:] J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej*, Łódź 1995, s. 41–63.

³ Beata Obertyńska (1898–1980; pseud. Marta Rudzka), córka Maryli Wolskiej, debiutowała w 1924 roku tomem poetyckim *Pszczoly w słoneczniku*. W latach następnych publikowała poezje,

„Veritas” w 1988 roku⁴, w kraju udostępniony w 1993 roku nakładem Czytelnika⁵, chociaż sam tekst miał powstać już w latach pięćdziesiątych XX wieku⁶. Emigracyjność rozumianą dosłownie potwierdza fakt, że dzieło wydano w Londynie, w zasłużonym dla upowszechniania rodzimej twórczości literackiej wydawnictwie⁷, i tam funkcjonowało w czytelnicznym obiegu, zanim trafiło kilka lat później do odbiorców w Polsce. Emigracyjność pojmowaną metaforycznie odzwierciedla nietypowa jak na czasy i okoliczności gatunkowość tej dwutomowej historii wpisującej się w zepchniętą na margines pisarstwa już w XIX wieku formę powieści gotyckiej w jej odmianie romansowej. Pod tym względem jest to dzieło ważne, godne przypomnienia, wcześniej nasza tradycja nie wykształciła bowiem utworów na miarę popularnych w Europie w XVIII wieku *Zamczyska w Otranto* (1764) Horacego Walpole’a, *Italczyka albo Konfesjonalu Czarnych Pokutników* (1797) Ann Radcliffe czy *Mnicha* (1796) Matthew Gregory’ego Lewisa. Istniejące krajowe przykłady z tego czasu najczęściej przybierały charakter adaptacji i przekładów dzieł oryginalnych⁸, rzadziej postać powieści fantastycznej, o cechach prozy psychologicznej, tak jak utwory Marii Wirtemberskiej, czy też prozy łączącej elementy romansu gotyckiego i sentymentalnego, w stylu *Strachu w zamczku* (1806) oraz *Astoldy* (1807) Anny Mostowskiej⁹. Inne dzieła, dające się rozpatrywać w kontekście literatury grozy, odznaczały się właściwościami charakterystycznymi dla powieści historycznej, np. *Grób rodziny Reichstalów* (1828) oraz *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki* (1830) Zygmunta Krasińskiego¹⁰, bądź cechami powieści poetyckich, wśród których wymienia się *Zamek kaniowski* (1828) Seweryna Goszczyńskiego. Nie brakowało również powieści synkretycznych typu

powieści, dramaty, baśnie, wspomnienia. W 1940 roku została aresztowana we Lwowie i zesłana do obozu pracy koło Workuty. Zwolniona w 1941 roku działała w Polskich Siłach Zbrojnych we Włoszech. Po II wojnie światowej osiadła w Anglii, nawiązując stałą współpracę z Katolickim Ośrodkiem Wydawniczym „Veritas”. Por. Z. Lichniak, *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989, s. 198–200.

⁴ Zdzisław Wałaszewski, w komentarzu do emigracyjnego wydania książki, podaje informację, że pierwotnie *Skarb Eulenburga* wydano pod pseudonimem Tilly Rahm, będącym anagramem imienia i nazwiska austriackiej autorki sensacyjnych powieści – Eugenii Marlitt (1825–1887). Twórczość austriackiej pisarki stała się bezpośrednią inspiracją dla prozy polskiej autorki. Zob. Z.E. Wałaszewski, *Posłowie*, [w:] B. Obertyńska, *Skarb Eulenburga*, t. 2, Londyn 1988, s. 284.

⁵ Korzystam właśnie z tego wydania: Tilly Rahm (Beata Obertyńska), *Skarb Eulenburga*, t. 1–2, Warszawa 1993.

⁶ Jak podaje Baranowska, za Zdzisławem Wałaszewskim, Obertyńska swą powieść opowiadała już podobno w latach trzydziestych, a spisała w latach pięćdziesiątych XX wieku. Zob. M. Baranowska, *Posłowie*, [w:] Tilly Rahm (Beata Obertyńska), *op. cit.*, t. 2, s. 255.

⁷ Zob. *Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas w Londynie...*

⁸ L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 124.

⁹ J. Gebethner, *Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska)*, Kraków 1918; L. Štěpán, *op. cit.*, s. 125.

¹⁰ Zob. L. Štěpán, *op. cit.*, s. 126.

alegorycznego, takich jak *Król zamczyska* (1842) tegoż autora. Przywołane tytuły, do których można dołączyć i powstałe w XIX wieku „opowiadania z dreszczykiem”, np. *Ja gorę!* Henryka Rzewuskiego¹¹, tak naprawdę czerpią z rekwizytorni romantycznych historii grozy, ale trudno je uznać za realizacje charakteryzowanej odmiany gatunkowej.

Na tym mało oryginalnym tle, w stosunku do literackich osiągnięć krajów zachodnioeuropejskich, *Skarb Eulenburga* jawić się może jako nieco spóźniona, ale wdzięczna i udana próba reaktywacji skazanej na zapomnienie formy literackiej. Udana, gdyż z jednej strony respektująca klasyczne już wymogi gatunkowe romansu gotyckiego, a z drugiej – wprowadzająca go w odświeżający kontekst genologiczny baśni.

O uwikłaniu powieści Obertyńskiej w „czarodziejskie historie” wspomniała już autorka posłowie do pierwszego krajowego wydania – Małgorzata Baranowska – chociaż wskazane przez nią związki prowadzą się do aluzyjności utworu w stosunku do fabuł Hansa Christiana Andersena¹², jak zresztą wiadomo z wypowiedzi samej pisarki, jej niekwestionowanego mistrza słowa¹³. Z kolei na zapożyczenia baśniowe w zakresie wykorzystywanych motywów wskazała Agata Paliwoda, charakteryzując pod tym względem całą twórczość prozatorską Obertyńskiej¹⁴.

Wnikliwsza lektura utworu wyraźnie jednak wskazuje, że mamy do czynienia nie ze zwykłymi nawiązaniem do dzieł duńskiego pisarza, widocznymi w porównaniach postaci do bajkowych bohaterów (np. głównej bohaterki Gerdy do Małej Syrenki, Królowny Śnieżki czy Śpiącej Królowny, a jej bratowej Henrietty do Królowej Śniegu czy złej macochy), ani nawet z zapożyczeniami pewnych motywów, ale z powieścią gotycką splecioną z baśnią, powieścią, w której czarodziejska podszezwka przenika przez splot materii grozy, budując nową jakość genologiczną.

Jak na porządnie skonstruowaną powieść gotycką przystało¹⁵, Obertyńska swą fabułę skupiła wokół starego, średniowiecznego zamczyska, skrywającego – według rodzinnej legendy – skarb despotycznego i okrutnego przodka. W zamku mieszka ze służbą Gerda, nastoletnia dziedziczka posiadłości, będąca trzecim w kolejności dzieckiem hrabiego Henryka Ottona von Schottenberga, z jego drugiego małżeństwa. Dziewczyna, której przeistaczanie się z brzydkiego kaczątka

¹¹ *Polskie opowieści z dreszczykiem*, wyb. i posłowie K.T. Toeplitz, Warszawa 1969.

¹² M. Baranowska, *op. cit.*, t. 2, s. 258.

¹³ Zob. na ten temat wypowiedź Obertyńskiej w ankiecie pisma: „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 17, s. 3.

¹⁴ A. Paliwoda, „Ściagać błędne ogniki po moczarach wyobraźni”. *Motywy baśniowe w prozie fabularnej Beaty Obertyńskiej*, [w:] *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Z. Andres, Z. Ożóg, Toruń 2005, s. 274–281.

¹⁵ O cechach powieści gotyckiej zob. L. Štěpán, *op. cit.*, s. 115–130, zwłaszcza 116–117; T. Żabski, *Powieść gotycka*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1999, s. 314.

w łabędzia obserwujemy na kartach powieści, żyje w zgodzie ze starszym rodzeństwem (szczególnie bliski jest jej brat Wolf), przyjaźni się ze służbą, zwłaszcza z nianią Wiltrudą i starym Oswaldem, stróżem posiadłości, pamiętającym najdawniejsze dzieje rodziny. Czas spędza na lekturach baśni, sama niekiedy je opowiada dzieciom brata, a także na konnych przejażdżkach i próbach odszyfrowania tajemnic swych przodków. Sielankowy spokój burzy pojawienie się Hugona Steina – ponurego i skrytego bibliotekarza – mającego z polecenia bratowej Gerdy zająć się porządkiem ogromnego rodzinnego księgozbioru. W rzeczywistości, jak się okazuje, był on kochankiem żony Wolfa, który jej ślub z bogatym arystokratą przypłacił załamaniem nerwowym i zaprzepaszczeniem dobrze rokującej kariery naukowej. Pod pretekstem sporządzania spisu książek Hugon szuka usilnie skarbu, wierząc, że jego odnalezienie pozwoli mu odzyskać utraconą miłość swego życia. Odkrycie tajemnego schowka, niestety pustego, i odrzucenie jego uczuć przez Gerdę, z którą związek jawił mu się jako zastępczy środek do prowadzenia spokojnego trybu życia w pobliżu rzeczywistej kochanki, sprawiają, że po raz kolejny traci kontrolę nad swymi działaniami. W swoistym amoku szaleńca prowadzi dziewczynę w podziemia i pozostawia samą, licząc na jej śmierć. Zamknięta w skrytce-grobowcu przeżywa dwa dramatyczne dla niej i najbliższego otoczenia dni tylko dzięki liliom wodnym, zdobiącym jej balową suknię, które w chwili kryzysu posłużyły jako jedyny pokarm. Ratunek dla ofiary nadchodzi, jak przystało na powieść gotycką, w ostatniej chwili, co staje się zasługą starego sługi Oswalda, przywiązującego ogromną wagę do snów i widzianych przez siebie duchów nakazujących mu udać się w objęte tajemnicą podziemia. Prowadzi więc tam narzeczonego Gerdy i ostatecznie dochodzi do odnalezienia panny, czemu towarzyszy próba samobójcza winowajcy – wyskoczenie przez okno na zamkowy dziedziniec – i po kilku godzinach męczarni jego zgon. Szczęśliwe zakończenie tłumnie nie tylko śmierć bibliotekarza, lecz także fakt, że historia o skarbie nadal pozostaje jedynie w sferze domysłów, równie inspirujących jak te poprzednie, wiodące w nieznanne lochy zamczyska.

Jak łatwo zauważyć, w skrócie przedstawiona tu pełna sensacyjnych zwrotów akcja, budowana na zasadzie sinusoidy – wzlotów i upadków, rozstań i połączeń, tajemnic i ich rozwiązań – gwarantuje stały poziom czytelniczych emocji. Jakby zgodnie ze słowami Marka Wydmucha: „opowieść niesamowita [...] jest tworem rygorystycznie funkcjonalnym, wszystkimi dostępnymi sobie sposobami dążącym do wywołania w czytelniku uczucia strachu”¹⁶.

Podobną rolę odgrywa gama ciekawie zarysowanych, wiązanych z powieścią grozy, postaci – barwna figura łotra gotyckiego, uosobianego przez Hugona, dręczącego swą niewinną ofiarę Gerdę; intrygująca *femme fatale*, w której postaci wcieliła się żona Wolfa Hera, w przeszłości aktorka kabaretowa, bawiąca się mężczyznami i wykorzystująca ich do własnych celów niczym Nana z powieści Zo-

¹⁶ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 168.

li¹⁷; w końcu honorowy i na wskroś pozytywny, w stylu bohatera popularnego romansu, leśniczy. W efekcie rozszyfrowywania rodzinnych zagadek okazało się nawet, że jest on dalekim krewnym dziedziczki, pochodzącym ze szlacheckiego rodu i do tego będącym spadkobiercą części zamczyska oraz związanych z nim dóbr, co zlikwidowało, istotną według niego, przeszkodę zawarcia małżeństwa z panią na Eulenburgu. Trudno też nie wspomnieć o starym sędze, kluczniku Oswaldzie Hintzu, który nie tylko skrywał tajemnice zamczyska, m.in. istnienie podziemi ułatwiających w przeszłości kontakt więzionej przez męża żony, dalekiej krewnej Gerdy, z córką, ale też jako jedyny widywał spacerujące po salach duchy – tyrana-samobójcy Kurta Friedricha von Schottenberga oraz prababki Anny Tatiany Aleksandrowny. Ważną postacią jest również wierna opiekunka Gerdy Wiltruda Berg, w imię nieodwzajemnionej miłości do ojca dziewczyny zajmująca się nią po śmierci matki, tym samym wyrzekająca się własnego szczęścia.

Całość dramatycznych wydarzeń okala niezwykła aura mrocznego zamczyska i zmienna pogoda dopasowująca się niejako do prezentowanych sytuacji, jak chociażby w momencie obłąkańczych wyznań miłosnych kierowanych przez Hugona do Gerdy:

Dla potępieńca nie ma dziś, jutro czy wczoraj! Jest tylko upiorne, nieuleczalne dziś! Rozumie pani? Nie ma nagle. Jest – zawsze! [...] To potworne, potworne, potworne! – opadł na krzesło i jął kołysać głowę w obu rękach jak błędny.

W tej samej chwili zielonkawobiały spazm targnął powietrzem i pierwszy piorun poszedł w jezioro. Suche osypisko gromu, pękając po drodze na coraz to nowe, coraz niższe odnogi, pruło się w dół niczym olbrzymi, dudniący piarg, pchnięty w puszystą przepaść. [...] Hugon powoli dźwignął głowę. [...]

I znowu metaliczny błysk powietrza. [...]

Chciała pani! Rozpętała pani we mnie moją prawdę, to ją pani teraz ma – całą... naga... obłąkaną – dyszał z trudnością. – Kocham panią! Kocham panią, jak szatan kocha gwiazdy! I łaknę pani, jak potępieniec łaknie chłodu i ciszy. [...]

A baszta syczy już teraz ulewą. [...] ¹⁸

Na tak zarysowany model klasycznej powieści grozy, z typowym zestawem postaci, z niezwykłą intrygą skupioną wokół poszukiwań skarbu i perypetii miłosnych, a także z mroczną zamkową przestrzenią o cechach labiryntowych¹⁹, w znacznej mierze determinującą działania bohaterów, nakłada się równie utrwalony w powszechnej świadomości wzorzec baśni czarodziejskiej. Dostrzegalne jest to nie tyle w kreacji „gotyckich” postaci, co w przypisanych im rolach fabularnych, pojmowanych zgodnie z założeniami koncepcji Władimira Proppa²⁰. Na

¹⁷ Zob. M. Murawska, *Kulturowy wizerunek femme fatale*, „Okolice – Kwartalnik Etnologiczny” 2004, nr 3/4, s. 5–39.

¹⁸ Tilly Rahm (Beata Obertyńska), *op. cit.*, t. 2, s. 40–42.

¹⁹ Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 15–32; A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *ibidem*, s. 33–41.

²⁰ W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

pierwszym planie, zdaniem rosyjskiego badacza, w tradycyjnej bajce funkcjonuje osoba bohatera, wysłanego w świat, by zmierzyć się ze swym losem, odnaleźć drogę do sukcesu. Na nim z reguły koncentruje się uwaga narratora, ponieważ protagonista doprowadza do rozwiązania w świecie przedstawionym wszystkich powstałych problemów, a sam znajduje szczęście u boku zdobytej narzeczonej. W *Skarbie Eulenburga* odpowiednikiem bajkowego herosa można nazwać rycerskiego Eryka, który nie tylko oswobadza zamkniętą w lochach ukochaną Gerdę, ale przemierza życiową drogę pełną trudów i nieszczęść – drogę do zamku i serca wybranki, porównywalną z typowym dla baśni procesem inicjacyjnym²¹. Będąc wydziedziczonym potomkiem rodziny Schottenbergów, cierpi biedę, traci ukochaną matkę, zmuszony jest do ciężkiej pracy i nauki, co ostatecznie pozwala mu na objęcie posady leśniczego w pobliżu eulenburskiego zamczyska. Jednocześnie, żyjąc w przekonaniu o swej niskiej pozycji społecznej, niepozwalającej myśleć o odwzajemnieniu uczuć dziedziczki Eulenburga, wykazuje się ogromną siłą charakteru i wielkim poświęceniem, podejmując decyzję o wyrzeczeniu się uczucia do ukochanej, które – w jego mniemaniu – przyniosłoby tylko pasmo nieszczęść dla obojga.

Prawemu bohaterowi, zgodnie z Proppowską teorią bajki, towarzyszą postaci donatorów wspomagających go w chwilach trudnych, przekraczających możliwości działania jednego człowieka. Z pewnością w gronie istot pełniących takie funkcje wymienić można Wolfa, ofiarującego bezrobotnemu pracę gajowego, tym samym mimowolnie przybliżającego go do realizacji przeznaczonego losu, a także starego Oswalda, przyczyniającego się w roli przewodnika po podziemiach do odnalezienia dziewczyny zamkniętej w skarbcu. Co istotne, taką funkcję pośrednio odgrywa także doktor Stein, zdobywający w czasie podróży pociągiem istotne informacje pozwalające na określenie rzeczywistego, hrabiowskiego pochodzenia Eryka. Tajemniczy bibliotekarz jest przykładem wspomnianej także przez Proppa możliwości krzyżowania się typów postaci²², w tym wypadku – donatora i antagonisty. Nie ma bowiem wątpliwości, że to Hugon doprowadza do rozłączenia ukochanych, do uwięzienia niewinnej ofiary, z którą małżeństwo jawiło się jako środek do uzyskania upragnionego spokoju. Oczywiście niemałą rolę odgrywa tu także postać Hery, ale w przeciwieństwie do swego kochanka reprezentuje ona typ antagonisty biernego, niedziałającego na szkodę innych, ale pośrednio przyczyniającego się do zaistnienia nieszczęścia.

Na skrzyżowaniu dróg pozytywnego bohatera i jego przeciwnika znajduje się osoba w roli ofiary, przez swą słabość i niewinność ulegająca sile zła, by w finale zostać przywróconą dobru. Funkcję utraconej, poszukiwanej, a następnie odnalezionej ukochanej pełni dziedziczka Eulenburga, w swej naiwności dająca zapro-

²¹ Zob. V. Wróblewska, *Inicjacyjny charakter baśni literackich*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003, s. 26–35.

²² W. Propp, *op. cit.*, s. 219.

wadzić się Hugonowi do lochu, w przekonaniu, że zobaczy odkryte cudem rodzinne skarby. W rzeczywistości zostaje wprowadzona w mury więzienia i jedynie jej determinacja oraz odwaga pozwoliły na zachowanie czci niewieściej, na którą miał zakusy odrzucony przez nią mężczyzna, a wiara w przetrwanie i pomysłowość w wykorzystaniu roślinnych ozdób sukienkowych jako pożywienia – na uratowanie życia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na związek motywu tego nietypowego pożywienia z innym polskim utworem, a mianowicie z *Lillą Wenedą* Juliusza Słowackiego, w którym białe kwiaty również występują w roli pokarmu. Tytułowa bohaterka, wykorzystując lilie z wianka, a więc i w tej sytuacji element ozdoby kobiecej, karmi nimi swego niewolonego ojca skazanego na śmierć głodową, czym rozwściecza wrogów²³. W jednym i drugim wypadku białe kwiaty, nieobce też chociażby romantycznym balladom Adama Mickiewicza²⁴, nabierają wymiaru symbolicznego, stając się oznaką niewinności i cierpienia²⁵.

Należy przy tym podkreślić, że kwiaty zdobiące balową kreację dziewczyny, podobnie jak posiadany przez nią zegarek Eryka, zagłuszający tykaniem bolesną ciszę podziemi, oraz klucz do skarbcza, przypominający misterną gałązkę koralowca, spełniają w świecie przedstawionym funkcje analogiczne do magicznych przedmiotów, których posiadanie i działanie pozwala na dokonywanie rzeczy niezwykłych. Ich rola w fabule powieści gotyckiej oczywiście nie sprowadza się do prostej zasady kreowania bajkowej metamorfozy, ale wywołuje sytuacje i zmiany o sile, wydaje się, porównywalnej z potęgą ich magicznych odpowiedników.

Pozostałe postaci, takie jak członkowie rodziny, znajomi, służba, pełniący marginalne niekiedy role donatorskie, stanowią typowy dla baśni rodzaj scenerii uwypuklającej działania protagonistów istotne dla przebiegu fabuły. A i ona, o czym była mowa, odznacza się odbiciem schematycznego wzorca ciągu zdarzeniowego opowieści magicznej, biegnącej od nieszczęścia do szczęścia, od braku do jego likwidacji²⁶. Pokazuje to los Eryka, dający się wpisać w ciąg inicjacyjny, wiodący go poprzez uwieńczone sukcesem pasmo poszukiwań więzionej Gerdy do ślubu. Za symboliczny obraz tego swoistego obrzędu przejścia można uznać zstępowanie młodzieńca do lochu, dotarcie do jego centrum, czyli skrytki na kosztowności, a następnie wyjście na powierzchnię z odnalezionym skarbem. Oczywiście nie tym rodzinnym, choć istnieją pewne wskazówki pozwalające mieć nadzieję na jego rychłe odkrycie, co sugeruje przyjaciel Eryka Rupert:

Gdybyś zakopał wypełniony czymś worek, to tyle, ile miejsca zajął ów worek, zostałoby ci niepotrzebnej ziemi, tak? A gdybyś nie miał z nią co zrobić, a chciał – na wszelki wypadek

²³ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, [w:] *idem, Dramaty. Wybór*, wyb. i oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1979, t. 2, akt IV, s. 497, 505.

²⁴ Zob. A. Mickiewicz, *Lilie*.

²⁵ W *Leksykonie symboli* lilie odczytywane są jako symbol czystości, światła, łaski i królewskości. Zob. *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 86.

²⁶ W. Propp, *op. cit.*, s. 222.

– zatrzeć ślady zbrodni, roztrząsłbyś ją, rozsypał, rozgarnął gdzieś, możliwie niedaleko, żeby jej nie nosić, i gdzieś, gdzie najwięcej przestrzeni. Czy to nie jasne jak na dłoni? [...] Jest zakopany pod taflami chodnika, w miejscu, gdzie stoi kałuża²⁷.

Skarbem okazuje się bowiem miłość, dla której nowy dziedzic włości Schottenbergów tyle wycierpiał:

Skarb Eulenburga – odezwał się Eryk powoli, nie wiadomo do kogo, bo patrzył w płomień. [...] jeśli o mnie chodzi – dorzucił ciszej – to wydaje mi się, że grzeszyłbym szukając w tych podziemiach czegokolwiek więcej. Zbyt dobrze pamiętam. Ja przecie... mój skarb...²⁸.

Swoistym dopełnieniem bajkowego szczęścia staje się ukaranie winnych, w tym wypadku zarówno Hery, jak i jej kochanka. Żona Wolfa, choć wyznała całą winę Erykowi, nie została w żaden sposób oskarżona o współudział w przestępstwie. Jej wyrzuty sumienia, poczucie utraty miłości swego życia stanowiły wystarczająco dotkliwą karę natury psychicznej i emocjonalnej. Z kolei główny antagonist – doktor Stein – wymierzył sobie sprawiedliwość, skacząc z okna baszty na skały znajdujące się u jej podnóża. Upadek, o czym była mowa, chociaż nie zakończył się od razu śmiercią, przyczynił się do znacznego uszkodzenia ciała, także mózgu, więc jeszcze przez wiele godzin bibliotekarz umierał w męczarniach, co dobitnie miało obrazować czytelnikowi ogrom jego złych postępków.

Jedynym składnikiem baśni, którego w opowieści Obertyńskiej nie znajdziemy, i co nie pozwala *Skarbu Eulenburga* nazwać po prostu baśnią, jest brak magii traktowanej jako siła sprawcza świata przedstawionego. Co prawda, istnieje kontakt człowieka ze światem nadprzyrodzonym, czego dowodzi przykład Oswalda obcującego z duchami, ale ponieważ starzec ma kłopoty nie tylko ze zdrowiem, lecz także z pamięcią, a poza nim nikt żadnych zjaw nie widzi, nie można wykluczyć, że mamy do czynienia ze starczymi rojeniami pobudzonymi skrywaną przez stróża zamku tajemnicą. Cecha ta zbliża dzieło Obertyńskiej do sentymentalnej powieści gotyckiej w stylu Radcliffe, która w sposób racjonalny starała się wyjaśniać wszelkie występujące w wykreowanym świecie zjawiska nadprzyrodzone²⁹. W zakresie motywacji rzeczywistości przedstawionej na plan pierwszy wysuwa się więc nie magia, lecz fantastyczność grozy potwierdzająca gatunkowość romansu gotyckiego. O zaistnieniu i rozwiązaniu fabularnego konfliktu decydują bowiem przybierające nierzadko wynaturzony charakter czynniki psychologiczne, takie jak zazdrość, obłąd, namiętność, zauroczenie, a niekiedy na poły fantastyczne, nie do końca jednak czytelne w swej proveniencji – znaki przekazywane przez zjawy pośmiertne, wróżebne sny, także tajemnice i klątwy rodzinne³⁰.

²⁷ Tilly Rahm (Beata Obertyńska), *op. cit.*, t. 2, s. 251.

²⁸ *Ibidem*, s. 252.

²⁹ Zob. L. Štěpán, *op. cit.*, s. 118.

³⁰ O specyfice fantastyki grozy, w tym romansu gotyckiego i horroru, również w wersjach filmowych, zob. A. Gemra, *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. IX, red. T. Żabski, Wrocław 2000, s. 153–168.

Motywy natury emocjonalnej charakterystyczne są również dla działań bohaterów romansu, którego ślady genologiczne bez problemu znajdziemy w każdej powieści gotyckiej³¹, zwłaszcza w sposobie dobierania par zakochanych oraz w metodach prowadzenia i rozwiązywania intryg miłosnych. Odwołując się do ustaleń Anny Martuszewskiej na ten temat, można rzec, że w opisywanym przykładzie mamy do czynienia z dwoma typowymi dla opowieści miłosnych, zwłaszcza XVIII i XIX wieku, schematami fabularnymi zaczerpniętymi z baśni, a mianowicie z wątkami Pięknej i Bestii oraz Kopciuszka³². Pierwszy dotyczy niechcianego związku urodziwej i cnotliwej panny z mężczyzną-potworem, bardziej w znaczeniu charakterologicznym niż estetycznym, czego przykładem w utworze Obertyńskiej z pewnością jest para Gerda – Hugon. Drugi traktuje o losach biednej dziewczyny osiągającej w wyniku różnych perypetii sukces materialny i uczuciowy, co obrazuje z kolei para Gerda – Eryk, przy czym rolę Kopciuszka odgrywa młodzieniec, a nie dziewczyna. Martuszevska pokazuje jednak, że w poetyce romansu przykłady odwracania schematu fabularnego można znaleźć bez trudu również w odniesieniu do pierwszego wskazanego wątku³³. W podobnych kategoriach dają się rozpatrywać chociażby relacje między Herą a Hugonem, w których to kobieta okazała się osobnikiem znęcającym się psychicznie nad kochankiem, w rezultacie przyczyniając się do zaistnienia rodzinnej tragedii.

Bajkowe schematy obecne w wersji Obertyńskiej zostały jednak odpowiednio zmodyfikowane, by wydobyć z nich potrzebną aurę grozy i tym samym zaintrygować odbiorcę. W związku z tym mamy do czynienia ze skrzyżowaniem wymienionych wątków do tego stopnia, że jednocześnie toczy się intryga Bestii przeciw Pięknej, Kopciuszek zaś dzielnie kroczy po drodze do sukcesu. Tragiczny finał pierwszego ciągu zdarzeń, a więc rezygnacja z pokazania przemiany Bestii, chociaż samobójstwo może być odczytane jako próba rehabilitacji za jej wszystkie podłości, pozwala na sfinalizowanie drugiego. Nawet przy takim kontaminacyjnym charakterze wątków bajkowe zapożyczenia w zakresie fabuły prowadzą, co zrozumiałe, do radosnego dla bohaterów zakończenia, istotnego z perspektywy kompensacyjnych, pożądanego przez czytelnika, właściwości literatury popularnej³⁴.

Dzięki zabiegowi krzyżowania tradycyjnych ciągów fabularnych w finale omawianej tu powieści dochodzi do ciekawego zjawiska genologicznego – do współbrzmienia sfery baśniowej i sfery fantastyki grozy, obydwie konwencje zakładają bowiem pozytywne w wymowie rozwiązanie fabularne, chociaż, czego dowodzi *Mnich* Lewisa, czasami niepozabawione dramatycznych akcentów, takich

³¹ L. Štěpán, *op. cit.*, s. 117; A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 35.

³² A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 24–40.

³³ *Ibidem*, s. 41.

³⁴ *Ibidem*, s. 65.

jak śmierć łotra gotyckiego czy zhańbienie „niewinności uciśnionej”³⁵. W baśniowym odczytaniu powieści gotyckiej przez polską pisarkę na szczęście zło dosięga tylko tych, którzy na to zasłużyli, natomiast zdecydowanie dominuje dobro, skądinąd obce fantastyce grozy, może poza częścią finalną i kreacją niewinnej ofiary, jak w narracjach Radcliffe³⁶. W tym zresztą tkwi siła oddziaływania literatury strachu skupionej na eksponowaniu miejsc, istot i zjawisk budzących przerażenie, a nie wywołujących uczucia radości. Prawdopodobnie również z tego powodu z większą satysfakcją czytelnik zapoznaje się z zakończeniem utworu pokazującym triumf prawości nad podłością, nawet jeśli nie wszystkie straty zostają wyrównane.

W kontekście tych rozważań, skupionych wokół właściwości genologicznych *Skarbu Eulenburga*, można zadać pytanie, w jakim celu Beata Obertyńska napisała spóźnioną, jeśli chodzi o mody gatunkowe, powieść gotycką, która już w momencie powstania z powodu zmian kulturowych i mentalnych zachodzących w społeczeństwie nie będzie mogła oddziaływać z taką siłą jak podobne utwory powstałe sto lat wcześniej. Odpowiedzi na to pytanie należy szukać właśnie we wspomnianej przeze mnie na wstępie podwójnej emigracyjności utworu.

Po pierwsze, oddalenie od kraju wywołało z pewnością uczucie tęsknoty za tym, co minione i odległe, bezpieczne i w jakimś stopniu przewidywalne. Wnioski ten potwierdzają analizy twórczości wielu innych pisarzy emigracyjnych, m.in. Jerzego Stempowskiego i Czesława Miłosza, wpisujących w swe eseje czy wiersze obraz Polski – utraconej Arkadii³⁷. Dla wielu nich, jak wykazał Józef Olejniczak, literatura pełniła funkcję ocalającą, zarówno w zakresie ocalenia języka, jak i „ocalenia siebie przed konsekwencjami pustki samotnego i wygnańczego życia”³⁸. Wykorzystanie przez Beatę Obertyńską konwencji romansu gotyckiego, swą tematyką i formą wpisującego się w krąg literatury i romantycznej, i popularnej, stanowiło w tym zakresie rodzaj psychoterapii, pełniło funkcję kompensacyjną, dając wrażenie uczuciowego ukojenia. Podobną obserwację poczyniono w stosunku do innego utworu pisarki – *Faustyny* (1942), porównywalnego w swej banalności i schematyczności do *Trędowatej* Heleny Mniszkówny³⁹. Według Zdzisława Broncia właśnie tego typu literatura, nawet jeśli nieudana artystycznie, stanowiła dla ludzi boleśnie doświadczonych przez historię rodzaj ucieczki od okropieństw rzeczywistości⁴⁰. Sama Obertyńska twierdziła, że *Faustyna* zjawiła się, gdy w łagrze:

³⁵ Sformułowanie zapożyczone z tytułu M. Mańko (*Topos niewinności uciśnionej w bajce ludowej*, „Literatura Ludowa” 1982, nr 1, s. 15–30).

³⁶ Zob. Z. Sinko, *Postłowie*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Kraków 1975, s. 405.

³⁷ Zob. na ten temat: J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny (Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz)*, Kraków 1992.

³⁸ *Ibidem*, s. 21.

³⁹ N. Taylor, *Proza zsyłkowa*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 278–279.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 279.

już opowiedziałyśmy sobie wzajemnie wszystkie pamiętane powieści, nowele, filmy, zdarzenia i plotki. [...] Dziecinna zdolność wymyślania fantastycznych bajek odżyła teraz; unosiła nas w interesujące, zmienne światy i przeznaczała bohaterkie role⁴¹.

W podobny sposób można więc odczytywać *Skarb Eulenburga*, tym bardziej że istotną rolę odgrywa w nim baśń, gatunek od dawna uznany przez psychoanalitików za formę wyciszenia lęków i zaspokojenia najskrytszych marzeń⁴². Dziś nawet mówi się o swoistej bajkoterapii jako narzędziu psychologicznego oddziaływania na pacjenta⁴³.

Po drugie, z pewnością kusząca sama w sobie była próba zmierzenia się z zapomnianym gatunkiem literackim, który nie doczekał się wcześniej pełnej polskojęzycznej wersji. Za takową niektórzy krytycy, m.in. Maria Janion, uważają opowieść Witolda Gombrowicza *Opętani* (1939), przez innych odczytywaną jednak przez pryzmat parodii gatunku⁴⁴.

Obertyńska jako autorka wierszy i poematów, dramatów i pantomimy, baśni i opowiadań, a także wspomnień łagrowych *Z domu niewoli* nieustannie szukała nowych typów wypowiedzi, tematyka jej twórczości koncentrowała się bowiem wokół tych samych problemów, zwłaszcza natury religijno-moralnej i miłosnej. Jawiąc się jako orędowniczka fundamentalnych wartości, zakorzenionych w chrześcijaństwie⁴⁵, podkreślała istotną w życiu każdego człowieka rolę uczucia. Stąd we wszystkich jej utworach, nawet tych dla dzieci, pojawia się obraz miłości, pięknej i niewinnej, wiodącej do małżeńskiego połączenia, przeciwstawianej miłości grzesznej – niszczącej, przynoszącej zło i cierpienie⁴⁶.

W tym kontekście romans grozy, będący – jak twierdziła Zofia Sinko – „do pewnego stopnia kontynuacją kultu uczucia”⁴⁷, posłużył do pokazania tego, co zdaniem pisarki w życiu najważniejsze, a co tworzy znana wszystkim chrześcijańska triada – wiara, nadzieja, miłość. To właśnie dwie pierwsze wartości pozwoliły na przeżycie dziewczyny w lochach i odszukanie jej przez narzeczonego, trzecia, ściśle z nimi związana, doprowadziła do szczęśliwego złączenia ukochanych. Dla uwypuklenia idei przekazu Obertyńska nałożyła na tradycyjny model utworu

⁴¹ Cyt. za: N. Taylor, *op. cit.*, s. 279.

⁴² B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.

⁴³ Zob. M. Molicka, *Charakterystyka bajek czarodziejskich i terapeutycznych*, [w:] *eadem*, *Bajki terapeutyczne*, Poznań 1999, s. 23–38.

⁴⁴ Zob. J. Orska, *Logos i bigos – o dyskusjach nad „Opętanymi” Witolda Gombrowicza*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. VII, red. T. Żabski, Wrocław 1998, s. 43–54.

⁴⁵ Zob. V. Wróblewska, *Beata Obertyńska – pisarka Veritatis*, [w:] *Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas w Londynie...*, s. 46–58; N. Taylor, *op. cit.*, s. 287.

⁴⁶ Zob. V. Wróblewska, *Beaty Obertyńskiej (zapomniane) baśnie o niechcianej śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1999, s. 323–330.

⁴⁷ Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 150.

w stylu gotyckim, zbliżonym do prozy Ann Radcliffe, także eksponujący potęgę uczucia w życiu człowieka⁴⁸ model klasycznej baśni, tworząc nową jakość genologiczną – baśniowy romans gotycki. Wbrew sądom Hugona i Hery, negatywnych bohaterów *Skarbu Eulenburga*, że opowieści czarodziejskie należą tylko do mrzonek oderwanych od rzeczywistości, baśń, której orędownikami były postaci pozytywne – Gerda i Eryk – odniosła ostatecznie zwycięstwo.

Przypomnienie poprzez tradycyjną konwencję podstawowych wartości nie służyło jedynie rysowaniu łatwo podlegającej aksjologicznej ocenie uproszczonej wizji świata opartej na konfrontacji dobra i zła, lecz także pokazaniu, że zarówno dobro, jak i zło są integralnym składnikiem ludzkiego życia. Niejednokrotnie niesprzyjające okoliczności decydują o ujawnieniu się mrocznej strony dobrego z natury człowieka. Pomocna w utrwalaniu lepszej części człowieczeństwa może być właśnie literatura, czego dowiodły obozowe i emigracyjne doświadczenia Oberotyńskiej⁴⁹, a także wielu innych pisarzy na obczyźnie⁵⁰. W tym kontekście nieważny wydaje się stopień artyzmu dzieła i jego oryginalności, lecz „urok starej powiastki”⁵¹ i jej przystępność dla szerszego grona odbiorców.

⁴⁸ Por. A. Radcliffe, *Italczyk albo Konfesjonal Czarnych Pokutników*, przeł. M. Przymanowska, t. 1–3, Kraków 1977.

⁴⁹ N. Taylor, *op. cit.*, s. 278–279.

⁵⁰ J. Olejniczak, *op. cit.*

⁵¹ M. Przymanowska, *Posłowie*, [w:] H. Wałpole, *Zameczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1974, s. 115.