

DOROTA PLUCIŃSKA

Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku

Gotycyzm, groza, frenezja. Perspektywa komparatystyczna: Poe — Krasiński

Romantyczne paralele

Edgara Allana Poego, autora licznych opowieści „niesamowitych”¹ i „nadzwyczajnych”², który jest, zdaniem Marka Wydmucha, „uważany za najwybitniejszego twórcę literatury grozy”³, swego rodzaju klasyka literatury grozy⁴ oddziałującej wzorcotwórczo⁵, trudno porównywać z Zygmuntem Krasińskim, który z kolei w dziedzinie twórczości gotyckiej zaledwie rozpoczął swą drogę literacką, aby uczynić z niej głównie epizod młodości. Jednakże właśnie owa skłonność do gotyckości i fantastyki, nieco odmiennie uformowana, a później inaczej kontynuowana, stanowi wspólny, zbieżny rys ich twórczości.

Poe (1809–1849), równolatek Słowackiego, a więc nieco starszy do Krasińskiego (1812–1859), Europę znał tylko z pięcioletniego pobytu w Anglii (1815–1820) oraz samodzielnych lektur (m.in. Byrona, Scotta), w twórczości literackiej równolegle pisał wiersze i prozę (głównie opowiadania), uprawiał krytykę literacką, sformułował swoją własną koncepcję literatury, indywidualną i odrębną. Krasiński doskonale się orientował w literackich i artystycznych przejawach

¹ Taki zbiorczy tytuł nadaje wydawca edycji: E.A. Poe, *Opowieści niesamowite. Wybór opowiadań*, Madryt 2000.

² Opowiadania Poego Leśmian określa „nadzwyczajnymi” we własnym opracowaniu: E.A. Poe, *Opowieści nadzwyczajne*, przekład i słowo wstępne B. Leśmian, Warszawa 1998.

³ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 187.

⁴ Zob. różne ciekawe opracowania w tomie: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji — i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Warszawa 2009. W wydaniu *Edgar Allan Poe — niedoceniony nowator*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław 2010, zaprezentowałam artykuł *Poe wobec gotycyzmu („Zagłada domu Usherów”)*, s. 67–77, w którym analizuję wyznaczniki gotyckości w tym opowiadaniu.

⁵ Marek Wydmuch, *op. cit.*, s. 187, podkreśla, że „trudno byłoby chyba wskazać pisarza pisującego opowiadania niesamowite, który w jakimś okresie swego rozwoju nie wzorowałby się na prozie Poego”.

epoki, był czytany i świadom przemian kulturowych, inspiracje literackie zaś, podobnie jak Poe, czerpał z wzorów angielskich, a także francuskich. Obaj pisarze doskonale się bez siebie obywali, osobno konstruując swoje literackie światy zgodnie z własnymi preferencjami estetycznymi i światopoglądowymi (Krasiński nawet nie wspomina o Poe w swojej bogatej korespondencji)⁶.

Niewątpliwie wspólnym elementem kształtowania się ich twórczości były lektury pisarzy wyznaczających ówczesne kanony estetyczne, czyli liczne preromantyczne i romantyczne źródła inspiracji: słynny *Zamek Otranto* Horace’a Walpole’a, powszechnie znane *Tajemnice zamku Udolpho* Ann Radcliffe, niezwykle popularny *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa, a także twórczość Waltera Scotta, George’a Gordona Byrona czy Victora Hugo i François-René de Chateaubrianda⁷. Poe, doskonale już rozpoznając i wykorzystując konwencje literatury swoich czasów, kreował nowatorsko fantastyczne, budzące grozę światy, a Krasiński, znając modele powieści gotyckiej, frenetycznej, walterskotowskiej oraz przyjmując ideowe wyznaczniki bajronizmu, tworzył swoje „oryginalne” utwory, wykazujące nie tyle intertekstualne, ile naśladowcze tendencje w zakresie realizacji romantycznych paradygmatów literackich i kulturowych.

Właściwie jedynym zbieżnym, ale tylko czasowo, punktem ich pisarstwa jest czas debiutu: Poe w 1827 roku (jako osiemnastolatek) publikuje pierwszy tomik poetycki (*Tamerlane and Other Poems*), a po dwóch latach następny (*Al Araaf, Tamerlane, and Minor Poems*), Krasiński natomiast w 1828 roku (jako szesnastolatek) wydaje swój pierwszy tekst — prozatorską opowieść *Grób rodziny Reichstalów*. Gdy Poe od 1832 roku (ma wówczas dwadzieścia trzy lata) drukuje opowiadania, Krasiński koncentruje się już na kreacjach dramatycznych: *Nie-Boskiej komedii* (w 1835 roku, ma też dwadzieścia trzy lata) oraz *Irydionie* (1836 r.), niemal całkowicie porzucając utwory w stylu „gotycyzmu opinogórskiego”⁸.

Ich drogi życiowe i artystyczne się nie zetknęły, a mimo to można dostrzec pewne analogie, do których należy zaliczyć przyjęcie estetyki i antropologii gotycyzmu jako formuły literackiej. Jednak i tu od razu przychodzą na myśl różnice:

⁶ Właściwie jeden aspekt zbieżności biograficznych łączy obu pisarzy: nie brali udziału w powstaniu listopadowym (co nie dziwi w wypadku Poe’go). Biografowie Poe’go podają, że poeta na wieść o wybuchu powstania pragnął jednak przyjechać do Polski, lecz z powodu wcześniejszego relegowania z West Point nie mógł otrzymać zgody na wyjazd za granicę. Krasiński z kolei, przebywając wówczas w Genewie, zrozpaczony czekał na pozwolenie ojca na przyjazd do kraju, czego nie uzyskał.

⁷ Wiele informacji na temat zakresu wpływów i oddziaływań literatury europejskiej na wczesną twórczość Krasińskiego zawiera rozdział książki Marii Janion, *Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962 (*Wśród literackich patronów debiutu*, s. 36–55).

⁸ Zob. M. Janion, „Opinogórski gotycyzm”, [w:] *eadem, Zygmunt Krasiński...*, s. 56–74. Ten typ literatury, jaki prezentował młody Krasiński w swych utworach prozatorskich, doskonale się mieścił w pojemnej formule romantyzmu krajowego przed 1930 rokiem.

o ile Krasiński uczynił z gotycyzmu nadrzędną kategorię artystycznego wyrazu swych młodzieńczych tekstów (*Pan trzech pagórków*, *Mściwy karzeł i Maślaw, książę mazowiecki* czy *Zamek Wilczki*, a także nieco późniejsza, z 1833 roku, powieść *Agaj-Han*), po czym wycofał się z tej strategii literackiej, o tyle Poe, wykorzystując estetyczne i poznawcze walory gotycyzmu, ustanowił go punktem odniesienia dalszych własnych modyfikacji i transformacji, stosując te elementy, które w danej sytuacji okazywały się literacko uzasadnione (na przykład groza, tajemniczość, zjawiska paranormalne, sensacyjność, rozszczepienie osobowości).

Jednak mimo tych różnic można dostrzec paralele światopoglądowe, wynikające z podobieństw estetyki wyobraźni, narzucającej specyficzne postrzeganie człowieka i świata. Zarówno Poe, jak i Krasiński już jako twórcy z ogromną wrażliwością (a nawet nadwrażliwością) prezentowali na wzór bardzo cenionego Byrona egzystencjalne rozdarcie człowieka — jednostki wyjątkowej, wybitnej, oznaczonej piętnem zła i wzniosłości — oraz jego próby zrozumienia i nadania sensu swej egzystencji, od zarania naznaczonej przeczuciem nieuchronnego unicestwienia. U obu poetów z analogiczną uporczywością powraca, rozmaicie prezentowana, problematyka poszukiwania tożsamości indywidualnej, zdeterminowanej wieczną grozą przemijania i śmierci, oraz społecznej w świecie, którego nie sposób zrozumieć ani zmienić. Sławomir Studniarz, dowodząc źródeł i form tragizmu w prozie Poego, przywołuje analogię właśnie do Krasińskiego:

W postawie Krasińskiego, w jego pełnym pogardy sprzeciwie wobec istnienia tylko naturalnego, w rozpaczliwym pragnieniu zachowania swej indywidualnej tożsamości, uwidacznia się rozdarcie charakterystyczne dla romantycznej tragiczności i zarazem dla tragiczności w ogóle⁹.

Dlatego, jak sądzę, można zestawiać twórczość obu poetów: najwybitniejsze go twórcy literatury grozy z początkującym pisarzem, znanym głównie z twórczości dramatycznej, rozpatrując ich wyraźne predylekcje ku formom gothic novel. Egzemplifikacją szczególnej filiacji dwóch utworów, powstających osobno i bez żadnych bezpośrednich wpływów, są opowiadanie Poego *Zagłada domu Ushe-rów*, jak stwierdza Franciszek Lyra, „ukoronowanie twórczości prozatorskiej”¹⁰, i młodzieńczy tekst Krasińskiego *Grób rodziny Reichstalów*, które już w samych tytułach wskazują na pewne podobieństwa.

⁹ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008, s. 41.

¹⁰ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 172. Badacz przytacza różnorodne kierunki interpretacji tego utworu jako: opowiadanie grozy, artystyczny zapis obłąkanego umysłu, alegoria hipnagogicznego stanu, ilustracja kosmologicznej filozofii Poego, opowiadanie z motywem wampiryzmu, wyraz kompleksu Edypa, opowiadanie na temat sobowtóra, dramat psychologiczny, rozkład jaźni, utwór o perwersji, przejaw realizmu romantycznego, opowieść o skutkach społecznej izolacji, *ibidem*, s. 174.

Czasoprzestrzenie grozy

Utwory określane powieściami gotyckimi (w najbardziej zasadniczym zakresie) biorą za podstawę dwa wyróżniki. Pierwszy to odpowiednio ukształtowane tło akcji, czyli niekoniecznie określona topograficznie przestrzeń implikująca niepokój (zamek, stare opactwo, opuszczony dom) oraz budzące lęk warunki przyrodniczo-meteorologiczne (dzika przyroda, noc, wichra, burza). Drugi wyróżnik to korespondujące z taką scenerią uformowanie postaci: tajemniczej, rozdartej wewnętrznie, niepotrafiącej określić granic między dobrem a złem, wyjątkowej. Do repertuaru typowych środków należy też zaliczyć częste motywy: walki dobra ze złem, zemsty, niespełnionej lub niemożliwej miłości¹¹. Te zabiegi mają służyć tworzeniu nastroju niesamowitości, tajemniczości oraz budzić grozę.

Miejsce i tło rozgrywanych zdarzeń obrazują w obu tych opowiadaniach przestrzeń grozy — *locus horridus*, która nie tylko nie jest dla człowieka ani oparciem, ani zabezpieczeniem, lecz też go osacza i determinuje jego działania, to taka polifunkcyjna „przestrzeń ogarniająca i przestrzeń ogarniana, panująca nad człowiekiem i jemu podporządkowana”¹². Opowiadaniem, w którym, można powiedzieć, przestrzeń niemal góruje nad bohaterami, jest *Zagłada domu Usherów* Poe’a. Rodowa siedziba odgrywa w nim rolę nie tylko tła budzącej grozę scenarii, lecz także milczącego bohatera. Domu tego żadną miarą nie można nazwać *locus amoenus*, bezpieczną przystanią:

Świadczył przede wszystkim o niesłychanej starości. Wyblakłe doszczętnie ściany w przebiegu wieków. Od zewnątrz omszały drobnym porostem, zwieszającym się z rynien misternie splecioną tkanką. Pomimo to nie było widać wyraźniejszych oznak zniszczenia. Nie waliły się nigdzie mury, jakkolwiek niepożyta ich krzepkość pozostawała w osobiwej sprzeczności ze zwiędziałością poszczególnych cegieł¹³.

Mimo dosyć normalnego wyglądu ewokował on specyficzny nastrój niepokoju, który się coraz bardziej intensyfikował, co według narratora powodowała

atmosfera [...] podnosząca się ze spróchniałych drzew, szarych ścian i głuchej topieli zatrutym, mistycznym wyziewem, ponurem i stęznym, o ledwo widocznym zabarwieniu ołowiu¹⁴.

Zatem ta nieokreśloność pewnego zagrożenia pojawiała się najpierw w psychice postaci (zwłaszcza narratora), następnie była weryfikowana wraz z upływem czasu jako realne zagrożenie, które implikowały bądź wskazywały kolejne

¹¹ Szerzej na temat powieści gotyckiej zob. P. Mróz, *Angielska powieść grozy (gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku*, [w:] *Estetyka i sztuka*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1993; Z. Sinko, *Proza fabularna w czasach polskich 1801–1830*, Wrocław 1988; *eadem*, *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska 1764–1830*, Warszawa 1961.

¹² M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 79.

¹³ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *idem*, *Opowiadania*, t. 1, Warszawa 1986, s. 135.

¹⁴ *Ibidem*, s. 134–135.

poznawane elementy czasoprzestrzeni, sygnujące konieczną więź, najczęściej destrukcyjną, człowieka z miejscem. Narrator cytowanego opowiadania opisuje pokój głównego bohatera, Roderyka Ushera:

Była to komnata obszerna i wysoka. Ostrołukowe jej okna, wąskie i długie, umieszczone były tak wysoko nad posadzką z czarnego dębu, iż niepodobna było dosięgnąć ich od wewnątrz. [...] niepodobna było przeniknąć spojrzeniem. Urządzenie składało się z mnóstwa odwiecznych, podniszczonych i niewygodnych sprzętów. Dokoła leżały porozrzucane narzędzia muzyczne i książki, nie przyczyniając się wszakże do ożywienia całości. Owiało mnie powietrze przesiąknięte smutkiem. Wszystko było przepojone i przytłoczone tchnieniem surowej, głębokiej i beznadziejnej melancholii¹⁵.

Poe, dozując grozę stopniowo, systematycznie wzmacnia nastroj, ukazując kolejne odsłony przestrzeni i osobowości bohatera — sfer zgoła paralelnych, które w narratorze, świadku zdarzeń, budzą narastający lęk. Ma to w dużym stopniu racjonalne uzasadnienie, ponieważ sam Roderyk Usher wyjawiał przed przyjacielem istotę swego stanu ducha:

Nie przeraża mnie niebezpieczeństwo, lękam się tylko jego nieuniknionego następstwa: grozy. W wymyśle, w wymyśle, w wymyśle zrozpaczeniu czuję, iż wcześniej lub później nadejdzie chwila, gdy postradam życie i rozum w walce z potworną chimerą TRWOGI¹⁶.

To przerażenie, implikowane przez otaczające bohaterów rozmaite elementy przestrzenne oraz wprost werbalizowane przez Roderyka Ushera, oznacza nieuchronność i konieczność dopełnienia się ich losu. Główna postać tego tekstu wykazuje się także całkowitą świadomością niemożności zmiany swego przeznaczenia, co Sławomir Studniarz określa „przekornością”, której analogon odnajduje w postawie wykreowanej przez Krasińskiego:

jego [Roderyka Ushera] przekorność przejawia się w uleganiu fatalizmowi, w odmianie „hipnotyzmu głębi”, który Maria Janion odkrywa w poglądach i postawie młodego Zygmunta Krasińskiego¹⁷.

Ten szczególnie związek z przestrzenią, niejako wzajemne zrośnięcie się, wywiera destrukcyjny wpływ na człowieka, który z podmiotu kreującego przestrzeń przeistacza się w podporządkowany element, część niepojętego dlań uniwersum grozy. Przestrzeń taka ma charakter zdehumanizowany i chociaż pierwotnie została przez człowieka ukształtowana (siedziba rodu przez Usherów), to w miarę upływu czasu staje mu się obca i groźna. Zaprezentowany w ten sposób, a właściwie odwrócony, topos domu zamienia go w miejsce zagrożenia, osaczające jednostkę do końca, ponieważ jedyny obszar bezpieczeństwa (dom jako azyl) traci swe typowe funkcje, przekształcając się w miejsce ostatecznej tragedii, dopełnienia losu, czyli śmierci.

Także Krasiński dostrzega szczególnie związek człowieka z miejscem, co uwidacznia choćby tytuł jego „powieści oryginalnej” *Grób rodziny Reichstälów*, który wyraźnie odsyła do zorganizowanej sensotwórczo przestrzeni. Atmosferę

¹⁵ *Ibidem*, s. 136.

¹⁶ *Ibidem*, s. 138.

¹⁷ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 152–153.

tajemniczości i niepokoju implikuje siedziba rodu Reichstalów, umieszczona na wzgórzu,

na którym wznosił się dom niski, ale tak długi, że wziąć by go można z początku za obszerny pałac. [...] Jedna część zupełnie była pusta, okna bez szyb, a nieliczne kawałki szkła leżące pod nimi dowodziły, że już wiatr rozwiał inne na wszystkie strony. Belki niedobrze spojenie ugięły się pod wichrem, a deszcz rześisty dokonywał dzieła niedbałości i czasu. Druga jednak strona w lepszym była stanie, a nawet gdzieś tam spozostawano ozdoby. [...] Wysoka wieża z cegieł rozmaicie pomalowanych dopełniała dziwnego obrazu¹⁸.

Taka przestrzeń, zawierająca niemal wszystkie rekwizyty powieści gotyckich, wyraźnie nadawała fabule zabarwienie tajemniczości i powoli narastającego niepokoju. Wprawdzie tak skonstruowana przestrzeń nie jest jak u Poe'go przykładem silnego zespolenia z nią człowieka, to jednak przynajmniej w pewnym stopniu determinuje funkcjonowanie w nim bohaterów (zwłaszcza młodej dziewczyny, która zmuszona do niechcianego małżeństwa przez wyroki gwiazd i ojca astrologa popełnia samobójstwo). U Krasińskiego mroczność i dziwność zewnętrznej atmosfery znajduje analogon w losach bohaterów.

Domy i groby — obszary transgresji ostatecznej

Oprócz przestrzeni domu (miejsca zamieszkania postaci) nieodłączne u obu pisarzy są motywy lochów i podziemi (jako archetypiczne uniwersalia przestrzenne¹⁹), najczęściej spełniających funkcje grobu. To praktyczne rozwiązanie gotyckiej przestrzeni — skoncentrowanie w jednym punkcie różnych obszarów ogarniających odmienne ontologicznie wymiary bytu — wpływa na formowanie się osobowości postaci. Te zaś, same świadome bądź bezpośrednio uświadamiane przez innych lub pośrednio doświadczające (na przykład przez oddziałującą nań przestrzeń zamku, lochu lub pokoju) nie tylko przemijania, ale też swoistej interferencji czasu w snach, przywidzeniach, wizjach, przeczuciach, antycypacjach, potwierdzają przez empiryczną bliskość własne spostrzeżenia. Grób jako miejsce fascynujące romantyków (dowodem tego zainteresowania jest choćby nurt tak zwanej poezji grobów) jest typowym i niezbędnym atrybutem konstruowania relacji przestrzennych w tekście.

Poe w sposób stematyzowany ujmuje motyw grobu w analizowanym opowiadaniu, ponieważ sam tytuł *Zagłada domu Usherów* sugeruje pewne egzystencjalne zamknięcie losu rodziny. Już pierwsze słowa powieści wprowadzają

¹⁸ Z. Krasiński, *Grób rodziny Reichstalów*, [w:] *idem, Powieści gotyckie*, Kraków 2003, s. 9.

¹⁹ Zdaniem Janusza Sławińskiego są to „Powracalne obrazy czy fabuły osnuwane wokół wyobrażeń Pionu, Poziomu, Centrum, Domu, Drogi, Czułości, Podziemia, Labiryntu — to uporczywe przypomnienia archaicznych złóż kolektywnej podświadomości, wariacje kilku elementarnych tematów, żyjących w najdłuższym czasie historii — w czasie antropologicznym” (*idem, Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 12–13).

w nastrój oczekiwanej śmierci: zamek mieścił się w „zamarłej połaci kraju”, miał „żałobne mury”, okna „podobne zgasłym żrenicom”, nawet przyroda komponowała się z tanatyczną atmosferą: drzewa jawiły się narratorowi jako obumarłe. W dalszej kolejności wizerunki zarówno Roderyka, jak i jego siostry potwierdzają tylko pierwotne przeczucia narratora, zwłaszcza że siostra Ushera niebawem umiera, a przed narratorem otwiera się przestrzeń grobu, który został umieszczony w podziemiach domu:

Złożywszy zwłoki do trumny, zanieśliśmy je we dwójkę na miejsce spoczynku. Podziemie, w którym je umieściliśmy (nie otwierano go już od tak dawna, iż nasze pochodnie w stęchłym powietrzu zaledwo się jarzyły, nie pozwalając nam rozejrzeć się dokładnie), było małe, duszne i zupełnie pozbawione dopływu światła; położone zaś był okropnie głęboko, bezpośrednio pod tą częścią skrzydła zamkowego, gdzie znajdował się mój pokój sypialny. Za dawno minionych czasów służyło snadź ono do najgorszych celów jako loch więzienny²⁰.

Grób jako empiryczna przestrzeń ostatnia i ostateczna człowieka budzi przede wszystkim grozę (jak określa narrator, to „przybytek grozy” sam w sobie), która pod wpływem dalszych zdarzeń, wizji czy przywidzeń się intensyfikuje i staje się dla narratora „niepojęta, lecz niezwalczona”. W tym tekście Poe wielokrotnie przywołuje wprost — oprócz obrazów je implikujących — pojęcia grozy i trwogi, determinowanych zarówno znaczącą przestrzenią, jak i zdarzeniami, by zamknąć opowieść zapadnięciem się zamku Usherów i pogrzebaniem ostatniego z rodu. W ten sposób dom staje się grobowcem.

Z kolei u polskiego poety — pod wieloma względami analogicznie jak w *Zagładzie domu Usherów* — grób pojawia się bezpośrednio już w tytule: *Grób rodziny Reichstalów*. Krasiński, sytuując miejsce wiecznego spoczynku rodu astrologa też w domu, w podziemnej komnacie, posłużył się poetyką grozy i frenezji. Dziwactwo wielkiego uczonego Reichstala spotęgowało się specyficznym podejściem do ciał bliskich, najpierw żony, potem córki — ich ciała nie zostały pochowane w grobowcu, tylko cudownie zmumifikowane tak, że niewiele się różniły od żywych. Stary Reichstal tak tłumaczył synowi własną tajemnicę:

W podziemnych tego domu sklepieniach jest miejsce przeznaczone na grób naszej rodziny. W nim spoczywała Fatyma, moja żona i twoja matka, nie podlegając zepsuciu czasu; równie ocaliłem zwłoki mojej córki. Przetrwają one wieki, podobne mumii starożytnego Egiptu²¹.

Sam pogrzeb, podobnie jak u Poego, był nadzwyczaj prosty:

Siedziała Fatyma na wyniosłym krześle. Przy niej przygotowane było niższe siedzenie, obite w czarny aksamit, nad którym wznosiła się tarcza z herbem Reichstalów. Tu Allan złożył ciało młodej Minny²².

Senior rodu pragnął — jako biegły astrolog czytający ludzkie losy z gwiazd — za pośrednictwem takiego grobu rodzinnego rozciągnąć swoją władzę nad cza-

²⁰ E.A. Poe, *op. cit.*, s. 144–145.

²¹ Z. Krasiński, *op. cit.*, s. 34.

²² *Ibidem*, s. 34–35.

sem, którego cofnąć nie mógł. Zresztą wierzył w wyroki losu, ale mógł utrwalić przeszłość, zatrzymać ją, zamknąć niczym klejnoty w szkatule (jak ciała zmarłych w grobowcu). W przeciwieństwie do kreacji grobów u Poe'go grób u Krasińskiego nie budzi takiej grozy, jest miejscem oczywistym i koniecznym (również taki nie-standardowy). Nawet delikatna, „anielskiej piękności” Minna, którą na początku „widok ten przeraził [...] i odtąd czarna smętność opanowała jej duszę, wszystko jej ponurym się wydawało”²³, przyzwyczajają się do takiej koncepcji domu polifunkcyjnego, mediującego dwie sfery ludzkiej egzystencji.

Obrazy końca rodów Usherów i Reichstalców i co się z tym wiąże fizycznego, materialnego upadku domów — różnią się jednak zasadniczo. Krasiński z perspektywy narratora auktoralnego — kończy opowieść pewnym aksjologicznym morałem²⁴:

Już dzisiaj nie ma domu na wzgórku, nie ma nawet śladu żadnego zabudowania. Ale mieszkańcy Egry twierdzą, że grób rodziny Reichstalców zachowuje się dotąd we wnętrzu ziemi i że tam Adalbert, otoczony rodziną, we śnie śmierci oczekuje na dzień, w którym trąba anioła, wskrzeszając śmiertelnych, ma uwiecznić cnotę lub ukarać zbrodnię²⁵.

Poe zaś daleki od moralizmu, choć zamyka fabułę swej historii, pozostawia wrażenie trwającej grozy egzystencjalnej:

Gdy patrzyć, szczelina nagle się powiększyła; wicher znów silniej się zakłębił; zaskrzył mi nagle w oczach cały krąg miesiąca; pociemniało mi w mózgu, gdym ujrzał, jak potężne mury rozpadają się na dwoje; wionął przeciągły, rozgłośny, ogłuszający huk, niby poszum nieprzebranych wód — i u mych stóp głucho, złowrogo, nad rozwalinami domu Usherów zawarła się czarna, posepna topiel²⁶.

Analogiczny w konsekwencji katastroficzny finał przybiera jakże odmienny kształt. Krasiński, dozujący grozę z umiarem, wskazuje na istnienie nadrzędnych sił sprawczych, które komentują, korygują, kontrolują lub wartościują empiryczny czas życia ludzkiego, nawet jeśli było pełne grozy egzystencji. Poe natomiast, intensyfikujący odczuwanie grozy aż do przerażającego momentu finalnego, pozostawia poczucie jej trwania mimo zamknięcia fabuły. Paralelne czasoprzestrzenie grozy u obu twórców, choć prezentują światy zdeformowane, to jednak sugerują inne sensory: Krasiński zmierza w kierunku estetyki frenezji oraz manichejsko pojmowanej walki dobra ze złem, Poe zaś otwiera obszary metafizyki, okultyzmu, zjawisk paranormalnych. Konsekwencją takiej odmiennej teleologii poetyki grozy jest u autora *Agaj-Hana* potrzeba zrozumienia i pokonania lęku przed życiem ku śmierci, a u autora Williama Wilsona — zapamiętanie się w egzystencjalnym lęku, nasycenie się przerażeniem przed nicością, zażywanie tego przerażenia jak

²³ *Ibidem*, s. 21.

²⁴ Maria Delaperrière zwraca uwagę na aspekt podporządkowania nadrzędnej etyce lub religii motywów fantastycznych w polskiej literaturze romantycznej. Zob. *eadem*, *Fantastyka czy cudowność. (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, z. 1, s. 10–11.

²⁵ Z. Krasiński, *op. cit.*, s. 61.

²⁶ E.A. Poe, *op. cit.*, s. 151.

używki (kilkakrotnie wymienianego w innych opowiadaniach opium), aby oswojać lub oszukać empirię.

Teleologia frenezji

Częstym zabiegiem podkreślającym grozę fabuły tekstów gotyckich jest frenezja, która świat przedstawiony utworów czyni jeszcze bardziej przerażającym igrzyskiem pełnym okrucieństw, zbrodni, szaleństwa, namiętności. Zarówno w wypadku Poe'go, jak i Krasińskiego strategia ukazywania zła, aberracji i sytuacji ekstremalnych obfituje w liczne frenetyczne wątki, sytuacje, toposy, postaci czy rekwizyty. W tym zakresie obaj pisarze z równym upodobaniem, chociaż wybierając często odmienne realizacje, wykorzystują estetyczne i antropologiczne walory frenezji.

Kluczowym problemem obu pisarzy, swoistym punktem wyjścia do formowania frenetycznych obrazów, jest śmierć jako zjawisko fizyczne i metafizyczne²⁷. Tym motywem właściwie epatują i Poe, i Krasiński, starając się każdorazowo odmiennie kształtować światy przedstawione, tak aby ukazywały różne aspekty śmierci: obrazy umierania, zadawania śmierci (uśmiercania innych w honorowej walce lub podstępnie czy w wyniku morderstwa), stosowania wymyślnych tortur, okrucieństwa, a także występowania wiążących się z nimi makabrycznych scen, uprzedmiotowiających człowieka. Jednocześnie, niejako na drugim biegunie, choć w sposób komplementarny budujący obraz przerażającego świata, pojawiają się rozmaite namiętności, które najczęściej, mając podłoże erotyczne (tęsknota za zmarłą ukochaną u Poe'go lub odrzucona miłość u Krasińskiego), przeradzają się w inwencję okrucieństw postaci.

Makabryczny pomysł fabularny — straszliwego budzenia się ze stanu pozornej śmierci leżącej w grobie postaci — wykorzystał Poe w *Zagładzie domu Usherów*. Siostra głównego bohatera pochowana w lochach budzi się do życia, aby ponownie, tym razem ostatecznie, umrzeć razem z bratem:

ogromne, starożytne podwoje, na które wskazywał, rozchyliły naraz z wolna swe ciężkie hebanowe skrzydła. Otworzył je pęd wiatru — lecz za nimi istotnie stała smukła, otulona w całun postać lady Madeline Usher. Krew zbroczyła białe jej szaty, a na wynędzniałym ciele widniały wszędzie ślady przebolesnych wysiłków. Drżąc i ślaniając się, stała przez chwilę w progu — po czym z jękiem przechyliła się ku wnętrzu komnaty, całym ciężarem padając na brata. Śród strasznych i tym razem już ostatecznych skurczów przedśmiertnych pociągnęła go za sobą na ziemię — nieżywego: zabiła go, jak przepowiedział, trwoga²⁸.

Dzięki takim przerażającym obrazom Poe konstruował światy nie tylko dziwne i tajemnicze, ale przede wszystkim nieodgadnione, raczej zdehumanizowane,

²⁷ Zob. różne teksty rozpatrujące rozmaite aspekty śmierci w książce *Śmierć Zygmunta Krasińskiego*, red. B. i M. Szargot, Piotrków Trybunalski 2009.

²⁸ E.A. Poe, *op. cit.*, s. 151.

ponieważ groźne, nieznane, osaczające jednostkę, która oprócz doświadczania grozy życia przeżywa też grozę własnej pozornej śmierci, aby dopiero po męczarniach psychicznych i fizycznych odejść w niebyt.

W *Grobie rodziny Reichstalów* Krasiński nie epatuje tak bardzo okropnościami jak w innych swych młodzieńczych tekstach (*Pan trzech pagórków*²⁹ czy *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki*), mimo to konstruuje obrazy przerażające, a jednocześnie kulturowo nośne³⁰, jak choćby scena finałowa pojedynku Allana Resichstala z Wallensteinem, pośrednim sprawcą śmierci siostry:

Wściekły zabójca rzucił się na Wallensteina i wydarł z dyszących piersi bijące jeszcze bohatera serce.

Obłany krwią wyleciał z zamku i pędem błyskawicy przebiegł Egrę. Wdarł się na wzgórek, wszedł do domu ojca, spuścił się do grobu rodziny Reichstalów, niepewnym krokiem wstał w czarne otchłanie, drżącą ręką otworzył żelazne kraty i wszedł do cichego grobu.

Stało tam naczynie z czarnego marmuru, przyniesione kiedyś z dalekiego Egiptu przez Adalberta de Reichstala; w nie włożył jego syn serce bohatera i podnosząc urnę, kląkł przed Minną i u jej stóp postawił³¹.

Jednak odmiennie niż Poe polski pisarz koncentruje się nie na opisach tych makabrycznych sytuacji, lecz na ich sprawczych konsekwencjach, zatem nie tyle konstruuje obraz, ile szkicuje go przez zaznaczenie najbardziej prymarnych i wyrazistych elementów. O Poem można metaforycznie powiedzieć, że był poetą sugestywnych opisów w prozie, Krasiński zaś, który o sobie mówił, że Bóg mu „poskapił tej anielskiej miary / bez której ludziom nie zda się poeta”, tworzy w swych opowiadaniach sceny w sposób dramatyczny. Ten frenetyczny konkret — wyrwane z piersi bijące serce — nie pociąga za sobą dalszych, budzących grozę konsekwencji, nie formuje też w żaden sposób osobowości postaci, jest niejako strasliwym rekwizytem w tym okrutnym przedstawieniu — sytuacji o wyraźnie scenicznym charakterze. Krasiński proponuje za to inną, związaną ze swoistym historyzmem jego opowieści, koncepcję frenezji: upatrywania w tej, jak ją określiła Maria Janion, „romantycznej stylistyce okropności”³² ukrytych form prawdy o ludzkiej egzystencji, tych, które zazwyczaj kulturowo lub społecznie nieaprobowane i negowane uzupełniały wiedzę o całokształcie ludzkiej kondycji. Autor *Nie-Boskiej komedii* w tych młodzieńczych tekstach (będących w znacznej mierze próbami literackimi) starał się dotrzeć do istoty gotycyzmu występującego w li-

²⁹ Zob. D. Plucińska, *Obrazy śmierci w młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego* („Pan trzech pagórków”), [w:] *Śmierć Zygmunta Krasińskiego...*, s. 69–88.

³⁰ Warto podkreślić, że podobny motyw wykorzystał Henryk Sienkiewicz w *Krzyżakach*, gdy komtur krzyżacki Zygfryd de Löwe wkłada do trumny Rotgiera język i rękę żywego Juranda ze Spychowa. Można się też doszukać analogicznych wątków fabularnych wziętych z innych młodzieńczych tekstów Krasińskiego: porwanie Hanny z Ciechanowa i jej poszukiwania, jak też Heleny z *Ogniem i mieczem* czy Oleńki z *Potopu*, a także konstrukcja postaci Wolimira jako prototyp Zagłoby, przywodzące na myśl powieść *Władysław Herman i dwór jego*.

³¹ Z. Krasiński, *op. cit.*, s. 60.

³² M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 74.

teraturze zachodniej: przewycięzania obsesji śmierci przez grę ze strachem lub konstruowania efektu dwuznaczności ontologicznej (operowania fantastyką)³³, czego mistrzem był, niedoceniony za życia, Poe.

Takie nasycenie juveniliów obrazami śmierci, krwi, zemsty wskazuje na pewne predylekcje Krasińskiego do kreowania literackich światów na podstawie zasady maksymalnych kontrastów, co zresztą wyraźnie egzemplifikuje *Grób rodziny Reichstalów*, ale też powieść *Agaj-Han*, które uwypuklają nie tylko spolaryzowanie osobowości postaci (w jednym człowieku kumulują się cechy dobra i zła), lecz też wykazują, że antropologiczna rzeczywistość wykracza poza normy i schematy. Autor *Grobu rodziny Reichstalów*, stosując strategię spolaryzowania piękna i brzydoty (na przykład opozycyjne zestawienia nieskalanej dziewicy z bohaterem o złym charakterze, jak choćby w powyższym tekście czy *Panu trzech pagórków* bądź *Mściwym karle*), osiąga efekt narastającej grozy³⁴. Służy temu wyodrębnianie, jak w *Mściwym karle*, brzydoty dwojakiego rodzaju: w pozornie pięknej zewnętrznej postaci mieści się siedlisko degeneracji moralnej (Johanna), a zdeformowana, karykaturalnie brzydka postać sygnuje tylko zło (karzeł, o którym autor już w tytule informuje, że jest mściwy). Poe zaś nie konstruuje świata tak biegunowo: w jego opowiadaniach grozy dobro i zło oraz piękno i brzydota mają charakter relatywny i jako nieodmiennie przypisane rzeczywistości ludzkiej stanowią jej koherentne składniki, są tak skonfigurowane, że trudno wyodrębnić ich poszczególne elementy.

Antropologia i aksjologia gotycyzmu

O ile kształtowanie czasoprzestrzeni grozy służyło formowaniu przerażających wizji, o tyle frenetyczne obrazy dopełniają konkretem i dobitnym przykładem kształt tego strasznego świata, w którym antroposfera traci swą jednoznaczność i precyzyjne granice. Obaj autorzy starają się odkrywać drugi wymiar egzystencji: pozarozumowy i pozaempiryczny, poszukując rozmaitych wyróżników tego transgranicznego obszaru. Konstruują zatem swoistą antropologię gotycką, która w ogólnym założeniu jest zbieżna: ich zdaniem człowiek — jako jednostka nieodgadniona i skomplikowana — jest skłonny do swoistych i różnorodnych stanów transgresyjnych, które determinują jego funkcjonowanie.

Poe, kreując przestrzeń antropologiczną, tworzy najczęściej specyficzne i charakterystyczne dla niego postacie, podlegające destrukcji lub dokonujące au-

³³ Zob. M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 13.

³⁴ Zdaniem Magdaleny Joncy: „W literaturze polskiej duch frenezji romantycznej przeniknął zwłaszcza wczesne utwory Zygmunta Krasińskiego: *Grób rodziny Reichstalów* (1828), *Władysław Herman i jego dwór* (1830), *Agaj-Han* (1833–34). Jednak uwznioślony, nihilistyczny makabryzm, obsesja zbrodniczej namiętności (frenezja zemsty) zostały w nich oswojone z pseudohisterycznym romansem sentymentalnym, z byronizmem, powieścią gotycką i walterskotowską panoramą historyczną” (*eadem*, *Powieść frenetyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 454).

todestrukcji. Zaludnia więc swe opowiadania bohaterami z wyraźnymi zaburzeniami osobowości, reprezentującymi rozmaite przypadki psychopatologii³⁵. I chociaż Krasiński, analogicznie do autora *Bujdy balonowej*, tworzy charakteropatów i psychopatów, czyli szaleńców, ludzi pogrążonych w onirycznych letargach, ze skłonnościami depresyjnymi i samobójczymi, to jednak istota takich prezentacji jest odmienna. U Poeego widać wyraźne ukierunkowanie w stronę wnętrza postaci, jej psychicznej kondycji, której swoisty odpowiednik ujawnia się w postrzeganiu otaczającej rzeczywistości (są to specyficzne relacje przyczynowo-skutkowe), u Krasińskiego zaś pozornie podobne postaci nakierowują się na otaczający świat i w zewnętrznych determinantach widzą źródło swoich klęsk i tragedii.

W opowiadaniach Poeego *Zagłada domu Usherów* i Krasińskiego *Grób rodziny Reichstalców* główne postaci podporządkowały się niszczącej je sile losu: Roderyk Usher konieczności doświadczenia egzystencjalnej trwogi aż do śmierci, Allan Reichstal — wypełnienia zemsty bez dalszego celu życiowego. Obaj bohaterowie, wykazujący aberracje osobowości, koncentrują się jednak na zupełnie odmiennych biegunach egzystencjalnej aktywności: Usher przyjmuje postawę bierną i wyczekującą, skupia się na swoich przeczuciach i lękach, Reichstal zaś niezmiernie czynny, działa podstępnie, przemierza duże połacie kraju, wykazuje się operatywnością w osaczaniu swego śmiertelnego wroga. Elementem zbliżającym te postaci jest śmierć, której obaj oczekiwali jako dopełnienia swego tragicznego losu. Chociaż nawet w przyjęciu konwencji śmierci także widać odmienne ujęcia: Roderyk umiera przerażony i porażony życiem oraz śmiercią siostry, Allan ginie śmiercią rycerską, wznosił³⁶ (podobnie zresztą jak zbrodniarz Opin z *Pana trzech pagórków*). Jedynie upadki domów są analogiczne: zarówno rodziny kończą swą linię genealogiczną, jak i ich siedziby ulegają unicestwieniu.

Omawiane teksty uwypuklają też jeszcze jedną wspólną, charakterystyczną cechę semantyki czasoprzestrzeni gotyckiej: relacje bohatera ze światem oraz rozmiary tego świata. Biorąc pod uwagę świat realny, Roderyk Usher był więźniem swojej osobowości, ponieważ funkcjonował tylko w obrębie własnego zamku, z którym tworzył wyjątkowo koherentną całość. Ta zamknięta przestrzeń, implikująca grozę, była jednocześnie obszarem otwarcia na sfery pozaempiryczne: sny, przeczucia, stany kataleptyczne. Allan Reichstal zaś to jednostka żyjąca w otwartej przestrzeni, przemieszczająca się, lecz mająca na względzie swoje centrum własnej egzystencji — dom rodzinny, który skądinąd kojarzył się mu z koniecznością zemsty i grobami rodziny. Obaj bohaterowie, szukając swej tożsamości, odwoływali się zatem, mimo odmiennego celu i trybu życia, do analogicznej sfery — przestrzeni aksjologicznej, implikującej destrukcyjne wartości, którą bez względu na konsekwencje był dom.

³⁵ Zob. np. szkice Marka Paryża, *Dyskurs medyczny w „Berenice”*; *Architektura oblędu: Hawthorne i Poe*, [w:] *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy...*, s. 237–367.

³⁶ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 84–85: „Wzniosłość dla Krasińskiego była właśnie rozkoszą negatywną, *la terreur agréable* — przez obraz rozpasanej krwi, przez eksces gotycystyczny”.

Zasadniczą przyczyną determinującą odmienne kreacje gotyckich światów, oprócz czysto osobowościowych predyspozycji pisarzy, była odmienna strategia narracyjna, generująca inne naświetlenie rzeczywistości przedstawionej. Poe ukazuje swoje światy z perspektywy narratora pierwszoosobowego, uobecniającego się, ukazującego własną podmiotowość³⁷, dlatego te „opowieści niesamowite”, „nadzwyczajne” emanują „prawdziwością” fikcyjnych zdarzeń i sytuacji, a groza wydaje się bardziej realna. Krasinski natomiast, właściwie dopiero się ucząc pisarskiego rzemiosła, stosuje najczęściej narrację auktorialną, trzecioosobową, oddalającą kreowaną rzeczywistość od odbiorcy, prezentującą ją z dystansu czasowego i podmiotowego.

Opowiadania gotyckie Poego, przy braku jednoznacznie sformułowanej formy kanonicznej gatunku, oscylujące zarówno w kierunku opowieści grozy (horrorów), fantastyki, kryminału (za ich twórcę uważa się przecież Poego), ale też groteski, są dlań punktem wyjścia do poszukiwań tematycznych i formalnych. A „opinogórski gotycyzm” Krasinskiego stanowił początek pisarstwa autora *Irydiona*, zarzucony już w latach 30. (pewne młodzieńcze cechy wyobraźni estetycznej przewijały się również w dojrzałej twórczości), zatem można mówić w tym przypadku o epizodzie gotyckim³⁸, gdy tymczasem u Poego gotycyzm, który najczęściej nie stanowił samodzielnej konwencji pisarskiej, przeistaczał się w wielość kombinacji i odmian literatury fantastycznej, ale też detektywistycznej i sensacyjnej.

Maria Janion, pisząc o niezdolności Polaków do demonizmu³⁹, wskazuje na odmienną od zachodniej wyobraźnię estetyczną ukształtowaną przez zupełnie inne okoliczności zewnętrzne (utrata niepodległości, obowiązek walki o ojczyznę, mesjanistycznie pojmowane cierpienie narodu). Z kolei zdaniem Marii Delaperrière w polskiej literaturze „dialektyczna opozycja między dobrem a złem rozpatrywana będzie najczęściej w kategoriach etyki narodowej”⁴⁰, co spowodowało, że ówczesnie nie ukształtowały się polska literatura fantastyczna ani literatura grozy⁴¹. Analogicznie twierdzi także Tadeusz Żabski, pisząc o drugorzędnej roli

³⁷ Rolę narracji pierwszoosobowej (z narratorem świadkiem i powiernikiem) w tym opowiadaniu podkreśla Sławomir Studniarz, mówiąc o wzorcowym charakterze tego tekstu, by wysnuć wniosek, że można potraktować utwór „jako rzecz przede wszystkim o narratorze ulegającym niewytłumaczalnej fascynacji tajemnicą drugiego człowieka, a samą fabułę uznać za drugorzędną” (*idem, op. cit.*, s. 98).

³⁸ Jak stwierdza Maria Janion: „Krasinski swej prozy nie cenil, przynajmniej nie cenil jej tak jak poezji — w tym podzielał całkowicie gusty romantyków. Szczęśliwie jednak poddawał się swemu popędowi do prozy, bardzo w nim silnemu, przede wszystkim w gigantycznej korespondencji [...]. Młodzieńcze powieści to było też dla Krasinskiego swoiste przedszkole prozy, wprawdzie później usiłował potraktować je jako denerwującą dziecinadę, ale pewne nawyki pozostały” (*eadem, Czas formy otwarte...*, s. 309).

³⁹ Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 236.

⁴⁰ M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 10.

⁴¹ Można wprawdzie mówić o popularności tego gatunku powieści grozy w Polsce (brak tu jednak poważnych dokonań artystycznych): jak choćby o nieco wcześniejszych i najbardziej

powieści gotyckiej w naszej literaturze oraz między innymi przywołując analizowany utwór autora *Irydiona*⁴². Krasiński zatem, odmiennie niż Poe, który właściwie sam sobie wyznaczał estetyczne kierunki pisarstwa, podlegając tendencjom i wymaganiom wobec literatury (w sytuacji narodu pozbawionego państwa) i jego samego (na przykład obowiązkom głowy rodu), próbował dorównywać literaturze europejskiej, czyli sytuować fabuły swych tekstów „na granicy tego, co prawdopodobne i nieprawdopodobne”, a w powieściach gotyckich „tę granicę swobodnie przekraczać”⁴³. To, co w wypadku Poego, jak dowiodła recepcja (zwłaszcza modernistyczna) jego twórczości, jawiło się niesamowite, irracjonalne, symboliczne, fantastyczne (przerażające światy i mały człowiek w ich władaniu), u Krasińskiego w młodzieńczych tekstach prozatorskich pozostało jedynie w załączku. A mimo to pewną siłę „demoniczną” literackich wizji polskiego poety słusznie dostrzega Stanisław Brzozowski, określając ją jako „demonizm twórczy”, który „był etycznie, dualistycznie określony”⁴⁴.

Poe — Krasiński

Poe i Krasiński to pisarze, którzy nigdy się nie spotkali, a mimo to ich opowiadania *Zagłada domu Usherów* i *Grób rodziny Reichstalów*, mające zbieżne fabularne i strukturalne cechy, podejmują swoisty dialog. Wykorzystywanie analogicznego bogatego zestawu chwytów fabularnych, konwencji stylistycznych i estetycznych (obecnych w całej literackiej Europie, a także w Ameryce) posłużyło obu poetom do kreowania gotyckich światów, pełnych rozmaitych obrazów grozy i frenezji, odkrywających wszakże swoistą antropologię: usytuowanie człowieka w rzeczywistości racjonalnej i pozaempirycznej oraz badanie jego możliwości transgresji w obliczu nieuchronnej śmierci.

Dokonywanie komparacji dwóch pisarzy, którzy ani się ze sobą nie zetknęli, ani nie znali wzajemnie swojej twórczości, mogłoby wydawać się wątpliwe w sensie metodologicznym, jednak w wypadku Poego i Krasińskiego, mimo wielu różnic, widać zbieżności zarówno w kreacji literackich światów, jak i aprobo-

popularnych utworach Anny Mostowskiej *Matylda i Danilo*, *Strach w zameczku*, *Moje rozrywki*, *Zamek Koniecpolskich*, Michała Balińskiego *Karylla*, Stanisława Jaszowskiego *Pustelnik nad brzegów Dniestru*, Augusta Kretowicza *Ruiny w Karpatach* czy nieco późniejszych dokonaniach Łucji Rautenstrauchowej *Ragana*, czyli *Płochy czy Przeznaczenie*, a także prozie z lat 40.: Anny Nakwaskiej *Czarna mara*, Aleksandra Grozy *Starosta kaniowski*, Pauliny Wilkońskiej *Zemsta*, Józefa Mikołaja Wiślickiego *Zborowsky* czy Walerego Łozińskiego *Zaklęty dwór*. Zdaniem Marii Delaperrière, *op. cit.*, s. 9: „Rozwijająca się [...] słabo fantastyka gotycka będzie funkcjonować [...] na zasadzie akumulacji niesamowitych motywów i wrażeń naskórkowych, które sprowadzą ją niechybnie na boczny trakt literatury drugorzędnej”.

⁴² Zob. T. Żabski, *Powieść gotycka*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 458.

⁴³ M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁴ S. Brzozowski, *Skarga to straszna (Rzecz o „Różę” Józefa Katerli)*, [w:] *idem, Eseje i studia i literaturze*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, s. 1065.

wanych poetyk, które motywują dokonywanie takich zestawień. Edward Kasperki, pisząc o Kierkegaardzie i Krasinskim, tłumaczy:

Oprócz tych paraleli, które dotyczą osób utrzymujących ze sobą realne kontakty, požądane są także takie, które aranżują spotkania („dialog”), jakie mogły nastąpić, ale które — pewnie w wyniku przypadku — nigdy się nie odbyły. Paralele tego rodzaju zapełniają niejako „białe plamy” historii. Ich zaletą wydaje się to, że pozwalają formułować hipotezy o istnieniu czasoprzestrzeni intelektualnej i literackiej, szerszej od zakreślonej jednostkowymi biografiami i bezpośrednimi kontaktami⁴⁵.

O ile Krasinski i Kierkegaard rzeczywiście mogliby się spotkać, o tyle takie spotkanie polskiego poety z Poem byłoby niemożliwe. Dzielił ich nie tylko ocean (co nie stanowiło przeszkody na przykład dla Mickiewicza, aby studiować dzieła Emersona, czy dla Norwida, który jako jedyny poeta romantyzmu odbył podróż do Ameryki, a nawet próbował się w niej zdomowić), lecz i inne różne okoliczności, za to zbliżała analogiczna estetyka wyobraźni.

Z pewnością cechą łączącą obu poetów jest świadomość popularności gatunku, w jakim tworzyli swe prozatorskie opowieści. W latach 20. XIX wieku i w Ameryce, i w Europie chętnie były czytane powieści grozy, usankcjonowane już długoletnią praktyką. Poe, piszący opowiadania zarówno z potrzeby pisarskiej, jak i konieczności, aby zarabiać na życie, oraz Krasinski, tworzący z powołania poetyckiego i za własne pieniądze wydający swe dzieła (*Grób rodziny Reichstalów*), stykali się w tym jednym punkcie: pisali dla czytelników literaturę popularną, zgodną z trendami czasu, zaspokajając ich różnorodne upodobania. Dodać trzeba jedynie, że Krasinski nie zapisał się w historii powieści gotyckiej wielkimi osiągnięciami, Poe natomiast odegrał rolę prekursora w rozwoju późniejszego pisarstwa popularnego z grozą w centrum zainteresowania (horroru).

Gothicism, terror, freneticism. A comparative perspective: Poe — Krasinski

Summary

Edgar Allan Poe and Zygmunt Krasinski were writers who did not know each other, but in whose works we can find some analogies, as can be seen in the Gothic stories *The Fall of the House of Usher* and *Grób rodziny Reichstalów* [The Tomb of the Reichstal Family]. In these two similarly titled works the authors created a kind of space-times of terror set in a family house (castle). The worlds presented, placed in a real world, make the readers aware (especially in Poe's work) of the presence of unknown, unrecognisable, mysterious phenomena which involve the spheres of ultimate human transgression. Using the aesthetics of freneticism, the writers show gruesome situations surrounding the theme of death and dying. Thus, in a general sense, they present similar approaches to Gothic anthropology — defining humans as beings determined by inevitable destruction. What brings Poe and Krasinski closer together is their analogous aesthetics of imagination, generating their different paths as writers.

⁴⁵ E. Kasperki, *Jednostka, historia i etyka. Paralela Krasinski — Kierkegaard*, [w:] *idem, Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 330.