



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

2 (3) (2015) | Rocznik II

DOI: 10.18276/me.2015.3-06

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Dorota Vincúrková*
Uniwersytet Szczeciński

Pozostałości kultury oralnej w powieściach *Zamek Konięcpolskich* oraz *Matylda i Daniło* Anny Mostowskiej

Anna Mostowska w 1806 roku opublikowała trzypiętomowe wydanie swoich utworów pt. *Moje rozrywki*. W skład tego zbioru weszły również dwie powieści autorki – *Matylda i Daniło*¹ (w tomie II) oraz *Zamek Konięcpolskich*² (w tomie III). Anna Mostowska z Radziwiłłów urodziła się około 1762 roku na Litwie. Była córką Stanisława Radziwiłła i Karoliny z Pocięjów³. Do towarzystwa intelektualistów weszła dzięki swojemu drugiemu małżeństwu (ok. 1785–1787)⁴. Jej mąż – Tadeusz Antoni Mostowski – wykształcony i światły człowiek, wprowadził żonę w środowisko ówczesnej elity. Dzięki temu poznała ona wówczas wielu pisarzy i działaczy kultury, co niewątpliwie wpłynęło pozytywnie na jej odczytanie i poszerzenie horyzontów⁵. Monika Urbańska podaje, iż czytała ona dzieła takich twórców, jak: Stéphanie Félicité de Genlis, Christoph Martin Wieland czy Voltaire. Żona Tadeusza Mostowskiego sięgała także po utwory starożytnych pisarzy, np. Homera, Hezjoda czy Horacego⁶. Czytając powieści wileńskiej autorki, można zauważyć, że znała ona zachodnioeuropejską „klasykę” literatury grozy: *Zamczysko*

* e-mail autorki: dorota.michalska@gmail.com

¹ W niniejszej pracy korzystano z następującej edycji tejże powieści: A. Mostowska, *Matylda i Daniło. Powieść Żmudzka*, [w:] eadem, *Powieści, listy*, wstęp i oprac. M. Urbańska, Łódź 2014, s. 229–245. Wszystkie dalsze odwołania w tekście oznaczone są skrótem (MiD) wraz z numeracją stron.

² Odwołania za pomocą skrótu (ZK) odnoszą się do wydania: A. Mostowska, *Zamek Konięcpolskich. Powieść ruska*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 271–303.

³ M. Urbańska, *Anna Mostowska*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy...*, s. 13.

⁴ *Ibidem*, s. 15–16.

⁵ *Ibidem*, s. 17–19.

⁶ *Ibidem*, s. 19. Nie udało się ustalić, czy Mostowska znała dzieła tych twórców w oryginale czy w przekładach. Urbańska nie podaje precyzyjnych informacji na ten temat.

w *Otranto* Horace'a Walpole'a, *Mnicha* Matthew Gregory'ego Lewisa, czy też *The Romance of the Forest* (Romans sycylijski), *Tajemnice zamku Udolpho* oraz *Italczyka, albo Konfesjonał Czarnych Pokutników* Ann Radcliffe⁷. W utworach polskiej twórczyni gotyckiego romansu widoczne są wątki zaczerpnięte z tych książek⁸. Barbara Czwórnóg-Jadczyk zauważyła, że:

Polska powieść grozy jako inwarianty gatunkowe potraktowała głównie cechy drugorzędne gatunku (typowo formalne), ujmując je w formie stereotypu, bez wprowadzania w tym zakresie żadnych innowacji, podczas gdy cechy pierwszorzędne, te, które w rozwoju historycznym decydowały głównie o tożsamości gatunku, filozofia gotycka, doszły na gruncie polskim do głosu w formie zawoalowanej i zmodyfikowanej, w komplikacjach planu narracyjnego i fabularnego⁹.

Mostowska nie zdołała odtworzyć we własnych powieściach bogactwa problemów i zagadnień, które pojawiają się w dziełach autorów zachodnich. Czwórnóg-Jadczyk stwierdziła, iż wileńska pisarka nie posiadała pełnej świadomości gatunkowej powieści. Znała tylko pewne, funkcjonujące w epoce, ogólne wskazania i przyzwyczajenia, zgodnie z którymi pisano utwory¹⁰. Powieść – jako gatunek, który na przełomie wieków XVIII i XIX dopiero się wykształcał¹¹ (w dodatku poza klasycystyczną poetyką)¹² – nie miała jeszcze szczegółowo skodyfikowanych cech charakterystycznych¹³. Polska twórczyni sięgała zatem po „zwyczajowo przyjęty kodeks dotyczący reguł konstrukcyjnych powieści gotyckiej i niepisany kodeks obowiązujący całą ówczesną literaturę polską [...]”¹⁴.

Residuum oralne¹⁵ w twórczości Mostowskiej może mieć dwa źródła. Pierwsze z nich zapewne stanowiła literatura, którą czytywała autorka. W utworach XVIII-wiecznych wciąż pojawia-

⁷ M. Urbańska, *Mostowska jako tłumaczka i parafrazatorka*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy...*, s. 38.

⁸ M. Urbańska, *Powieści gotyckie*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy...*, s. 168–170.

⁹ B. Czwórnóg-Jadczyk, *Polska powieść gotycka początku XIX wieku. (Z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)*, [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 128.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 61–62; Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, Wrocław 1968, s. 352–353; Z. Sinko, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 452.

¹² B. Czwórnóg-Jadczyk, *Polska powieść gotycka...*, s. 128. Zob. także Z. Sinko, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 453.

¹³ A. Bartoszewicz, *Powieść w świadomości teoretycznej krytyków przed Kraszewskim*, „Zeszyty Naukowe UMK. Filologia Polska” 1967, z. 25, s. 75–76, 82. Por. także, jak oszczędnie o cechach powieści wypowiadał się Stanisław Potocki, S. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 4, cz. 2, Warszawa 1815, s. 202–213.

¹⁴ B. Czwórnóg-Jadczyk, *Polska powieść gotycka...*, s. 128. O powierzchowności inspiracji Mostowskiej wspomniała też Halina Stankowska. Stwierdziła ona, iż wileńska pisarka „Wykorzystywała i realizowała schematy romansu sensacyjnego i romansu grozy, łącząc je mechanicznie z bezkrytycznie wykorzystywanymi materiałami kronik [...]”, zob. H. Stankowska, *Początki powieści historycznej w Polsce*, Opole 1965, s. 53. Krzysztof Kłosiński uważał, iż utwory *Zamek Konicpolskich* oraz *Matylda i Danił* są powieściami pseudohistorycznymi, gdyż Mostowska nie potrafiła stworzyć w nich dystansu czasowego. „Dawność” występujących w jej dziełach krajobrazów (dystans przestrzenny) jest zatem substytutem „niezrealizowanego dystansu czasowego” pomiędzy narratorem a prezentowanymi wydarzeniami. K. Kłosiński, *Problematyka czasu w powieści historycznej XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1975, z. 1, s. 34.

¹⁵ Podstawą rozumienia problematyki oralności w artykule jest praca Waltera Jacksona Onga, zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

ło się wiele śladów „mniej lub bardziej szczątkowych stanów świadomości oralnej”¹⁶. Walter Jackson Ong twierdził, iż cechy oralności w literaturze zaobserwować można co najmniej do XIX wieku¹⁷. Uzależnienie europejskiej piśmienności od retoryki, które trwało aż do romantyzmu, sprawiało, że kultura oralna¹⁸ żyła jeszcze w epoce druku. W dziełach XVII- i XVIII-wiecznych zauważalne jest zainteresowanie starymi technikami narracyjnymi, na przykład (zaczerpniętym wprost z żywiołu oralności¹⁹) zabiegiem narracyjnym wprowadzania czytelnika *in medias res*²⁰. Ponadto na trwałość pewnych, oralnych w swej genezie, chwytów literackich wpływała praktyka głośnego czytania tekstów – oddziałująca na styl utworów²¹. Taka „reprodukcja” dzieł literackich stanowiła do XIX wieku ważny sposób odbioru słowa pisanego, twórcy jeszcze wówczas często prezentowali audytorium fragmenty swoich powieści²². Dopiero wraz ze stopniowym rozwojem druku i jego społeczną, a także mentalną interioryzacją²³ popularność zaczęła zdobywać cicha, samotna lektura²⁴. Przykładem „długiego trwania” (sięgającego czasów nowożytnych) *residuum* oralnego może być angielszczyzna z czasów panowania Tudorów²⁵. Jednakże również w utworach z okresu romantyzmu oraz epok późniejszych widoczna jest obecność oralnych pozostałości²⁶.

Wyobraźnia Mostowskiej kształtowała się nie tylko dzięki lekturze polskiej oraz zachodnioeuropejskiej literatury, lecz także poprzez kontakt z twórczością ludową w jej najbliższym otoczeniu. Być może w młodości niańki (wywodzące się z niższych warstw społecznych) „karmiły” ją niesamowitymi opowieściami (krytyka tego zwyczaju pojawia się, przykładowo, w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Ignacego Krasickiego²⁷, z czego wnioskować można, iż było to nierzadkie zjawisko w szlacheckich dworach). Ziemiańskie dworki, a zapewne także w pewnym stopniu magnackie pałace, to miejsca, w których panowało przede wszystkim słowo mó-

¹⁶ *Ibidem*, s. 208–209, wyrażenie za: *ibidem*, s. 53.

¹⁷ *Ibidem*, s. 158.

¹⁸ Ten typ kultury oralnej, uzależnionej od retoryki, Ong zwie „kulturą retoryczną”, zob. W.J. Ong, *Romantyczna odmienność a poetyka technologii*, [w:] idem, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekł. i oprac. J. Japola, Warszawa 2009, s. 34–35.

¹⁹ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 191–192.

²⁰ W. Kayser, *Powstanie i kryzys...*, s. 63. O zainteresowaniu XVII-wiecznej literatury francuskiej epopeją Homera oraz kulturą hellenistyczną pisał Zdzisław Skwarczyński. Zob. idem, *Zmiany w technice i funkcji romansu polskiego za czasów Stanisława Augusta*, „Prace Polonistyczne” 1947, s. 57. Zainteresowanie to zaowocowało w ówczesnej literaturze zastosowaniem środków stylistycznych, które zbliżyć miały romans do homeryckiego eposu. Zob. *ibidem*, s. 56–57. Tym samym zatem zbliżały go do oralnej narracji.

²¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 158.

²² *Ibidem*, s. 198.

²³ Mentalne uwewnętrznienie to „odwzorowanie w umyśle człowieka pewnych specyficznych dla danego medium procedur i struktur komunikacji, reguł tworzenia wypowiedzi [...]”; w tym wypadku charakterystyczne jest ono dla pisma. Zob. G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 295.

²⁴ *Ibidem*, s. 297. Zob. także S. Obirek, *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 20–21.

²⁵ W.J. Ong, *Oral Residue in Tudor Prose Style*, „Publications of the Modern Language Association of America” 1965, no. 3, s. 153–154.

²⁶ O oralności w dziełach polskich romantyków pisała Anna Opacka. Zob. A. Opacka, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998. Zob. także W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 208–209.

²⁷ I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, oprac. M. Klimowicz, Wrocław 1973, s. 12.

wione. Przekaz ustny wciąż był ważnym elementem kulturotwórczym²⁸ (kulturę szlachecką śmiało można by nazwać „dysputacyjną”)²⁹. Uczestniczono w posiedzeniach sejmów i sejmików, podczas których należało popisać się zdolnościami oratorskimi. Szlachta bawiła się na rozmaitych biesiadach i spotkaniach towarzyskich, wymieniając się informacjami i ciekawymi historiami. Żywe słowo, komunikacja ustna, kształtowały zatem wiedzę i świadomość ówczesnych ludzi³⁰. Jeszcze w XVIII wieku oralność nie straciła swojej pozycji, choć przecież w tym czasie można mówić o dominacji pisma i druku wśród społecznych elit³¹. Mostowska zapewne była przyzwyczajona do pewnych schematów przekazu ustnego, do tego sposobu snucia opowieści, który – utrwaliwszy się w dobie baroku – nadal egzystował w okresie oświecenia.

Z opowieściami cechującymi się obecnością *residuum* oralnego wileńska pisarka spotykała się też podczas mszy w prowincjonalnych kościołach. Ówczesna dydaktyka Kościoła katolickiego w dużej mierze składała się z przestarzałych (barokowych w swej poetyce) kazań³². Duchowni chętnie wzbogacali swoje wypowiedzi budującymi egzemplami, które często były historiami zaczerpniętymi z różnych facecji oraz nowel³³. Kaznodziejskie egzemplaria nierzadko posiadały źródło oralne³⁴, zaś „treści czerpane z książek mieszały się z przekazami ustnymi”³⁵. Homiletyka odciskała piętno na wyobraźni i wrażliwości estetycznej wiernych karmionych „niesamowitymi” fabułami występującymi w kazaniach³⁶.

Wyraźne pozostałości po kulturze oralnej dostrzec można w kompozycji oraz w elementach świata przedstawionego powieści *Zamek Konięcpolskich* oraz *Matylda i Daniło*. Zwroty narratora do czytelnika występujące w powieściach Mostowskiej stanowią dziedzictwo oralności. Są reliktem po zwyczaju odczytywania własnych dzieł w towarzystwie³⁷. O tym, iż pierwsze utwory napisała Mostowska z myślą o głośnej lekturze, świadczy chociażby fragment jej listu (niewolnego od topiki afektowanej skromności) do wydawcy Józefa Zawadzkiego:

²⁸ H. Dziechcińska, *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 47.

²⁹ K. Maliszewski, *Komunikacja społeczna w kulturze staropolskiej. Studia z dziejów kształtowania się form i treści społecznego przekazu w Rzeczypospolitej szlacheckiej*, Toruń 2001, s. 36.

³⁰ *Ibidem*, s. 36–38. Maliszewski twierdzi, iż w czasach renesansu i baroku swój rozkwit przeżywała w Polsce „kultura retoryczna”, która opanowała zarówno ówczesną prozę i poezję, jak i codzienne życie szlachty. Zob. *ibidem*, s. 38.

³¹ M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 13.

³² D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 84–89. O barokowej poetyce prowincjonalnych kazań pisał Marian Szykowski, zob. M. Szykowski, *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, Kraków 1917, s. 17.

³³ T. Kruszewska, *Posłowie*, [w:] *Historie świeże i niezwykłe*, oprac. eadem, Warszawa 1961, s. 177. O oralnym rodowodzie noweli pisała Stefania Skwarczyńska. Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, cz. 5: *Rodzaj literacki. A. Ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965, s. 227–233. Zob. także Z. Sinko, *Powiatka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982, s. 13.

³⁴ M. Kazańczuk, *Na tropie autora „Historii świeżych i niezwykłych”. Dwa jezuickie rękopisy z epoki saskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3, s. 198–199.

³⁵ *Ibidem*, s. 203.

³⁶ Zob. K. Maliszewski, *Komunikacja społeczna...*, s. 42–43. O wpływie katolickiej dydaktyki oraz egzemplów na powieści Anny Mostowskiej szerzej pisałam w artykule: D. Vincúrková, *Wpływ egzemplów barokowych na wyobraźnię twórczą Anny Mostowskiej na przykładzie powieści „Zamek Konięcpolskich” oraz „Matylda i Daniło”, „Meluzyna”* 2015, nr 1, s. 59–72.

³⁷ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 158.

Do tego pierwsze powieści strasznie niedbale pisałam³⁸, bo nigdy się nie spodziewałam, aby do druku poszły. Szczególnie były zrobione dla zabawki wieczornego na wsi, w rodzinie, posiedzenia, w których dzieci siostry mojej szczególnie tym bawić chciałam³⁹.

Zamek Konięcpolskich oraz *Matylda i Danił* były już utworami pisanymi z zamiarem publikacji, jednakże cechy stylu „zabawki wieczornego posiedzenia” pozostały.

Narrator w *Zamku Konięcpolskich* buduje wypowiedzi, które przypominają odbiorcy o jego istnieniu:

lecz rękopism w tym miejscu mocno zbutwiały nie dozwolił mi wyczytać, prócz gdzieś tam kilka wierszów, które przez wygniłe litery żadnego z sobą nie miały zwiadu. Dlatego przymuszoną będąc wielką część rękopisma opuścić, przystępuję do tego, gdzie całość onego dozwoliła mi dalsze przypadki tej świetnej rodziny wyczytać i na czytelniejsze charaktery wyłożyć.

(ZK 289)

Zabieg ten opisała Maria Jasińska. Sądziła ona, iż wtrącenia takie: „da się wyraźnie powiązać z prymitywizmem ówczesnej techniki narracyjnej, gdyż stanowi dla opowiadającego jakąś pomoc przy kompozycji jego opowieści [...]”⁴⁰. Odnarratorskie wstawki nie stanowiły zatem we wczesnych powieściach (powstałych przed 1830 rokiem) celu samego w sobie, nie były także „zaznaczeniem postawy kreatorskiej wobec przedstawionego świata”⁴¹. Badaczka stwierdziła, iż „narrator jako wyraźnie widoczny podmiot mówiący był jedynie kreatorem własnego opowiadania⁴²”, nie przedstawiał się jednakże jako twórca całego powieściowego świata⁴³. Ta cecha powieści wynikała ze sposobu jej odbioru w początkowej fazie rozwoju gatunku – z odbioru audialnego.

Mostowska w obu analizowanych powieściach wykorzystwała kompozycję szkatułkową – ten rodzaj budowy utworu literackiego, bardzo popularny w dobie oświecenia, stosowało wielu wybitnych twórców (choćby Ignacy Krasicki w *Historii*). Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Jednakże w przypadku tego utworu plan powieści jest jednocześnie określeniem sensu całego dzieła⁴⁴, a szkatułkowa kompozycja odzwierciedleniem filozofii autora, który dążył w swych pismach do syntezy świata i historii. Struktura utworu miała być „repliką świata” stworzoną przez Potockiego⁴⁵. Zdaniem Onga kompozycja ramowa była zazwyczaj dość niezgrabnym zabiegiem, który wynikał z konieczności fikcjonalizowania odbiorcy dzieła literackiego. Owo fikcjonalizowanie stawało się

³⁸ Prawdopodobnie były to powieści *Strach w Zameczku* oraz *Posąg i Salamandra*. Zob. A. Mostowska, *Listy Anny Mostowskiej do Józefa Zawadzkiego*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 557.

³⁹ *Ibidem*, s. 565.

⁴⁰ M. Jasińska, *Autentyzm i „literackość” a wiedza powieściowego narratora*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 1, s. 14

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Otorowski, „*Romans dziwnie ułożony*”. *Opowieść egzegetyczna o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Jana Potockiego*, t. 1 (dni I–XXIX), Warszawa 2009, s. 48.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 46–47.

prostsze, gdy narrację przeniosło się na jedną z postaci występujących w utworze. Zastosowanie historii ramowej umożliwiło zmaksymalizowanie poczucia realności zdarzeń prezentowanych w dziele⁴⁶. W przypadku twórczości Anny Mostowskiej raczej bezskuteczne jest poszukiwanie filozoficznego sensu w zastosowaniu kompozycji szkatułkowej, dlatego też łatwo można zaakceptować tezę amerykańskiego badacza. Może się wydawać, że w dziełach autorki posłużenie się taką kompozycją wpływało raczej z podążania za ówczesną modą oraz z faktu, iż dzięki przytoczeniu wypowiedzi poszczególnych bohaterów łatwiej przedstawić ich zamiatwane losy. Wileńska pisarka zastosowała ten rodzaj budowy utworu literackiego w innych dziełach, jak: *Pokuta*⁴⁷, czy też *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi*⁴⁸.

Kasylda oraz Bohdan (bohaterowie *Zamku Konicpolskich*), w pewnym momencie przerywali snucie opowieści, odkładając je na później:

Lecz Żeliszawo, długa mowa i przypominania okropnych zdarzeń osłabiły mię, dalej dziś mówić nie mogę, jutro, jeśli Bóg pozwoli, dokończę.
(ZK 285)

Kasylda swoją narrację podjęła ponownie dopiero po upływie wielu dni przepełnionych radością związaną z powrotem do domu jej syna – Bretysława. Podobne (sugerujące zmęczenie opowiadającego) zdanie wypowiedział Bohdan, gdy w Ziemi Świętej wyjawiał przyjaciółom swoje mroczne tajemnice:

Jednak, jeśli Bóg pozwoli na to, aby zgon mój do kilku dni był przewleczony, opowiem wam w krótkich słowach moje przypadki, dziś jeszcze nadto za słaby jestem.
(ZK 297)

Przerywanie opowiadania tłumaczone osłabieniem postaci to w rzeczywistości konwencja literacka, pozostałość po dzieleniu tekstu epiki średniowiecznej w taki sposób, by daną część „historii” można było opowiedzieć podczas jednego wieczoru⁴⁹. Zatrzymanie akcji w kulminacyjnym momencie zarówno w książce, jak i podczas opowiadania na żywo – to element retardacji; miało ono budować napięcie, zaciekawiać odbiorców.

Elementem oralnego *residuum* w strukturze obu utworów jest paralelizm ich fabuł⁵⁰. W *Zamku Konicpolskich* dwukrotnie pojawia się opis podróży do Palestyny, gdzie zawsze spotykało bohaterów nieszczęście mające wpływ na całe ich dalsze życie. Paralelizm zauważyć moż-

⁴⁶ W.J. Ong, *Autor zawsze fikcjonalizuje odbiorcę*, [w:] idem, *Osoba – świadomość – komunikacja...*, s. 73–74.

⁴⁷ Np. opowiadanie Strzębosza o historii małżeństwa Rościsława. Zob. A. Mostowska, *Pokuta*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 457 i n.

⁴⁸ W powieści tej główną historię tworzącą fabułę opowiada stuletnia dama. Zob. A. Mostowska, *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 306 i n.

⁴⁹ O konwencji tej, występującej w *Kronice polskiej* Galla Anonima, pisała Karolina Targosz. Zob. K. Targosz, *Gesta principum recitata. „Teatr czynów polskich władców” Galla Anonima*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, nr 2, s. 157.

⁵⁰ A.B. Lord uważa, iż „pierwotna rytualna funkcja” powtórzeń pewnych elementów opowiadania „mogła z czasem zaniknąć, a powtórzenia same mogły pozostać jako konsekwencje stylu literackiego przechowywane w literaturze pisanej jako »ustna pozostałość«,” zob. A.B. Lord, *Właściwości literatury ustnej*, tłum. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 285. Trwanie tej „ustnej pozostałości” zaobserwować możemy w opisywanych powieściach.

na także w wątkach miłosnych obecnych w *Zamku Konięcpolskich*. Dzieje miłości Żelisławy i Bretysława są bardzo podobne do historii Kasyldy i Bohdana. W powieści ukazane są koleje losu tych dwóch par małżeńskich, a ich historie niejako się powtarzają. Bohdan Konięcpolski, z zamiarem odpokutowania swojego grzechu, wyruszył do Palestyny, gdzie został zaatakowany i trafił do niewoli. Z tego powodu nie mógł wrócić do ojczyzny. Przyczyną wszystkich przeciwności losu była zemsta Władysława. Duch zamordowanego rycerza stał się też powodem nieszczęść w małżeństwie Bretysława z Żelisławą. To głównie przez jego obecność w zamku młoda żona Konięcpolskiego bała się przebywać samotnie w komnatach swojego domu. Los Bretysława związany został z losem Władysława – Bretysław musiał pomścić śmierć byłego ukochanego matki. Mostowska podobnie skonstruowała postaci Kasyldy i Żelisławy: obie bohaterki są schematycznie przedstawione jako piękne i dobre kobiety, które wyszły za mąż za dzielnych rycerzy, synów rodu Konięcpolskich. Każda z nich musiała przeżywać długie okresy rozłąki z mężem, gdy ten przebywał w dalekich stronach, biorąc udział w wojnach. W obu historiach pojawiają się powtórzenia pewnych elementów akcji (miłość – śmierć – podróż do Palestyny), które konstruują fabułę powieści.

Na paralelizmie oparta jest konstrukcja fabularna powieści *Matylda i Daniło*. Główną przyczyną, dla której niebiosy wyznaczyły Matyldę jako odkupicielkę win Edgwardy, było jej fizyczne podobieństwo do swojej przodkini. Czytamy bowiem:

Matylda z swojej postaci tak jest do niej podobna, iż gdyby ci, co w tamtych wiekach żyli, wrócili znowu na ziemię, wzięliby twoją córkę za Edgwardę.
(MiD 239)

Charakterologicznie Matylda to całkowite przeciwieństwo jej zbrodniczej prababki. Przedstawiona została jako dziewczyna cnotliwa, posłuszna i kochająca. Los Matyldy (zgodnie z wyrokami Opatrzności) powinien ponowić dzieje Edgwardy. Swoją dobrocią, kontrastującą z okrucieństwem prababki, tytułowa bohaterka mogła zdjąć z własnego rodu klątwę. Dziewczyna musiała pójść do zakonu i tym samym odciąć się od dawnych grzechów protoplastki.

W schemacie powtarzalności epizodów widać elementy tradycji oralnej. Historie, opowiedane na przykład podczas wieczornych spotkań rodzinnych, posługiwały się strukturą złożoną z podobnych, choć zmodyfikowanych, segmentów⁵¹. W takiej konstrukcji każdy nowy epizod jest starym przekształconym wątkiem, który wystąpił już w historii uprzednio. Do każdego tak przekształconego epizodu dodaje się nowe elementy – to charakterystyczny „ustny” schemat budowania akcji⁵². Paul Zumthor twierdził, iż powtórzeniom poddane mogą być elementy ze wszystkich poziomów języka⁵³, w przypadku twórczości Mostowskiej powielane są całe schematy narracyjne powieści.

W *Zamku Konięcpolskich* oraz w *Matyldzie i Danile* pojawiają się elementy łączące te powieści z gawędą – rodzajem utworu, w którym najważniejsze pozostaje samo opowiadanie – dla

⁵¹ A. Lord, *Cechy oralności*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010, s. 95.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 217.

tę też występujące tam opisy są nieistotne, traktowane schematycznie⁵⁴. W obu omawianych powieściach Mostowskiej opis jest bardzo szablonowy. Charakterystyka postaci często zostaje ograniczona do jednego słowa, a większość uwagi narratorki skupia się na prezentacji wydarzeń. (Gawęda prozą stosuje rozwinięte wypowiedzi różnych postaci występujących w opowiadanych historiach⁵⁵.) To samo zauważyć można w *Zamku Konięcpolskich* oraz w *Matyldzie i Danile* – o większości wydarzeń czytelnicy dowiadują się dzięki relacjom bohaterów. Chaotyckość, nieład czasowy – są to właściwości często pojawiające się w gawędzie. Autor takiego tekstu chętnie odstępował od chronologii wydarzeń⁵⁶. Także w obu powieściach fabuła nie została ułożona zgodnie z następstwem czasowym. W *Zamku Konięcpolskich* (dzięki poszczególnym opowiadaniom postaci) czytelnik niejako przemieszcza się w czasie, do różnych epizodów – momentów z historii rodu Konięcpolskich. Gdyby ułożyć opisywane dzieje w porządku chronologicznym, straciłyby one swoją największą zaletę – tajemniczość. Brakiem chronologicznego ułożenia fabuły cechuje się również utwór *Matylda i Daniło*. Dzięki temu, iż czytelnik nie zna od początku powieści losów Edgardy, będzie on zaciekawiony nietypowym zachowaniem Gryzaldy. Na epizodyczność historii oralnej zwracał uwagę Ong, według niego jest ona „jedyną i całkowicie naturalną drogą pomyślenia i prowadzenia dłuższej opowieści”⁵⁷. Rozpoczynanie narracji *in medias res* jest zatem również naturalnym zabiegiem w komponowaniu dłuższych oralnych fabuł⁵⁸. Opowieści powstałe w kulturach niepiśmiennych charakteryzowały się niejednorodnością oraz nieciągłością, w przeciwieństwie do narracji powstałych w kulturach piśmiennych – te cechują się raczej logiką linearną⁵⁹. Owa nieciągłość, opisana przez Marshalla McLuhana, widoczna jest szczególnie w *Zamku Konięcpolskich*. Mostowska próbowała napisać też powieść stylizowaną na gawędę (opowieść o niedalekiej przeszłości snutą przez stuletnią staruszkę⁶⁰) – *Nie zawsze tak się czyni, jak się robi*⁶¹. Starania zakończyły się jednakże niepowodzeniem, nie udało się jej w utworze osiągnąć w pełni lekkiego gawędziarskiego tonu. Być może powodem porażki był fakt, iż twórczyni w swej narracji nawiązywała w dużej mierze do historyzmu zachodnioeuropejskiej powieści grozy, nie zaś do historii szlacheckiej⁶².

⁵⁴ K. Bartoszyński, *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. 312.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 313.

⁵⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 192.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 191.

⁵⁹ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 131–137.

⁶⁰ Charakterystyczne dla gawędy w powieści Mostowskiej są m.in. okoliczności snucia opowiadania (rozmowa przy kominku), osoba nadawcy – stuletnia dama, a także słuchaczka – reprezentantka młodego pokolenia. O cechach gawędy zob. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 1995, s. 113.

⁶¹ M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–18831)*, Warszawa 1965, s. 63–66.

⁶² *Ibidem*, s. 63–65. Zob. też M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 230. Jasińska uważa, iż pojawiający się w *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi* zabieg kompozycyjny polegający na przerywaniu opowiadania w najciekawszym momencie (tłumaczony zmęczeniem mówiącej postaci) może mieć swoje źródło w *Wieczorach zamkowych* pani de Genlis. Chwył ten miał stwarzać „atmosferę ustnej narracji”, por. M. Jasińska, *Narrator w powieści...*, s. 63–64. Opisywany zabieg pojawiał się nader często w literaturze

W narracji oralnej często występuje bohater, który wędruje⁶³. Motyw podróży związany jest z problemem przedstawienia zmiany świadomości pewnego typu bohatera literackiego, określanego mianem postaci „płaskiej” („która nigdy nie zaskakuje czytelnika, lecz sprawia przyjemność raczej spełnieniem oczekiwań w szerokim zakresie”, jej opis ogranicza się zwykle do podania jednej jej charakterystycznej cechy)⁶⁴. Motyw wędrowania – jako element fabuły wiążący poszczególne epizody przygód takiej postaci – przetrwał w europejskiej literaturze bardzo długo, co najmniej do XIX wieku (przykłady stanowią dzieła *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka* Henry’ego Fieldinga, czy też *Klub Pickwicka* Charlesa Dickensa)⁶⁵. Choć w utworze *Zamek Konięcpolskich* Mostowskiej wędrowki są przeważnie relacjonowane tylko krótkimi zdaniami, to najczęściej służą one jednak rozwiązaniu jakiegoś ważkiego problemu. Peregrynacje bohaterów są zazwyczaj najważniejszymi działaniami w ich życiu. To podczas odpoczynku w trakcie podróży konnej Bohdan podjął decyzję, by zabić Władysława. Bohdan udał się do Ziemi Świętej, aby zmyć swoją winę; na wyprawę ruszył również jego syn, by wypełnić przeznaczenie – w Palestynie poznał prawdziwą historię swojej rodziny. Postaci „płaskie” w *Zamku Konięcpolskich* przeżywają zatem przemiany psychologiczne podczas wypraw. Przemiana wewnętrzna bohatera powieści (Bohdana Konięcpolskiego) dokonała się w czasie podróży. Brak jest w omawianym utworze długich, autoanalitycznych rozmyślań Bohdana nad motywami, które kierowały nim podczas podejmowania decyzji o zabójstwie Władysława. Nie pozwala się czytelnikom – także z powodu braku wszechwiedzącego narratora oraz z powodu szkatułkowej konstrukcji powieści – na dokładne poznanie psychiki bohatera, jego rozterek i myśli, jego drogi do zbrodni. Opisy wewnętrznej walki postaci i jej upadku moralnego, stanowiące ważny składnik zachodnioeuropejskich powieści gotyckich⁶⁶, w przypadku *Zamku Konięcpolskich* nie występują. Bohdana do zabójstwa nakłonił jego sługa, koniuszy:

Panie – rzecze on [koniuszy – dop. D.V.] do mnie – widząc mnie w głębokim smutku pogrążonego, nie tak przystoi rycerzowi postępować w podobnym zdarzeniu, gdybym był na twoim miejscu, zemściłbym się nad tym śmiałkiem, który się ważył wyrwać twą oblubienicę prawie już na kobiercu stojącą. (ZK 298)

Koniuszy to w istocie autorski obraz procesów myślowych bohatera, niepotrafiącego dokonać autoanalizy. Być może jest on uosobieniem (nieuświadomionego sobie przez autorkę) złego, drugiego „ja” postaci. Byłby on wobec tego tak personifikacją „ciemnej strony” Bohdana oraz jego namiętności. Przedstawienie złej części osobowości staje się bardziej obrazowe, gdy

średniowiecznej, np. w *Kronice polskiej* Galla Anonima, zob. Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, wstęp i oprac. M. Plezia, Kraków 1996, s. 63–64 [skrót do ks. II], 120 [II 50].

⁶³ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 198.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 201.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Dużo miejsca w zachodnioeuropejskich powieściach gotyckich zajmuje analiza motywów skłaniających bohaterów do zbrodni. Często opisywana jest ich walka wewnętrzna, poczucie winy i grzechu. Zob. m.in. C. Davison, *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009, s. 131; L. Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*, London 1982, s. 40–41; a także M.G. Lewis, *Mnich*, tłum. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. 63–102, 410–425.

częśćka ta zostanie przeniesiona na inną postać⁶⁷. Na dodatek zabieg ten częściowo zwalnia z winy cnotliwego bohatera. Takie przeniesienie jest także sposobem na rozwiązanie problemu: jak przedstawić moment chwilowej przemiany rycerza w mordercę⁶⁸. Postać Koniuszego wydaje się fragmentem osobowości Bohdana, przedstawionej w innej postaci właśnie z powodu częściowego uczestniczenia autorki utworu w sposobie rozumowania (nieautoanalitycznym) występującym przed całkowitym społecznym uwewnętrznieniem pisma⁶⁹.

Składnikiem oralnego *residuum* w powieściach Mostowskiej pozostaje „płaskość” skonstruowanych przez nią postaci⁷⁰. Postać bezbarwna (niecharakterystyczna) w epice oralnej nie ma szans na przetrwanie, odbiorcy szybko o niej zapomną. Dlatego też bohater epicki charakteryzuje się wyrazistymi cechami oraz przeżywa niezwykle przygody⁷¹. Zarysowany schemat konstrukcji postaci przetrwał również w tekstach pisanych, powszechnie występuje w polskiej epice okresu oświecenia⁷². W opowieściach oralnych nie istnieją postaci niedziałające⁷³. W kulturze mówionej każde słowo jest zdarzeniem⁷⁴, dlatego też protagoniści oralnych historii nie-

⁶⁷ Koniuszy jawi się pośrednio jako jedna ze stron „psychomachii” toczącej się w umyśle Bohdana. Stał się składnikiem alegorii polegającej „na udramatyzowaniu doświadczeń psychicznych, tak aby stały się żywsze i lepiej dawały się pojąć”. Zob. D.L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 196–199.

⁶⁸ Przypadek wewnętrznej przemiany bohatera pod wpływem innej postaci znaleźć można także w innych powieściach pisarki. Przykładem może być utwór *Pokuta*, w którym protagonistka Agnieszka – odbywając karę za rzekomą zdradę męża – przeżywa moralną metamorfozę spowodowaną nauczaniem plebana. Jednakże w *Pokucie* zmiana ta jest pozytywna. Zob. A. Mostowska, *Pokuta*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 469–470.

⁶⁹ Owo „uwewnętrznienie” pojmowane jest tutaj na podstawie pracy Grzegorza Godlewskiego. Por. przypis nr 23. Zob. G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa...*, s. 295. Według Godlewskiego uwewnętrznienie to dokonało się w wieku XVIII, kiedy to pismo objęło różne sfery życia i posługiwać się nim zaczęły niższe sfery społeczeństwa. Wydaje się jednakże, że w Polsce proces ten był jeszcze w XVIII wieku niedokończony. Zob. *ibidem*, s. 296.

⁷⁰ Postać „płaską”, występującą w literaturze polskiego oświecenia, Teresa Kostkiewiczowa określa mianem bohatera typu, wzoru lub egzemplum. Bohater schematyczny posiadał ubogi repertuar cech, a najważniejsze w jego konstrukcji było „położenie nacisku na jeden tylko, ważny z punktu widzenia idei utworu, element charakteryzujący”. Według Kostkiewiczowej przyczyną występowania w polskiej literaturze oświeceniowej takiego rodzaju postaci jest jej „moralistyczno-dydaktyczna orientacja”. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Bohater literacki*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 40. Badaczka podkreśla także, iż na rozwój postaci-typów i na ich pełną schematyzację wpływały starożytne inspiracje retoryczne oddziałujące na twórców późniejszych. Zob. *ibidem*, s. 37. Retoryka, zdaniem Onga, obciążona była oralnością. To zależność literatury od retoryki w dużej mierze miała wpływ na widoczne w utworach pozostałości stylu oralnego. Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, 156–158. Zob. też W.J. Ong, *Romantyczna odmienność a poetyka technologii*, [w:] idem, *Osoba – świadomość – komunikacja...*, s. 32–41. Postać „płaska”, charakterystyczna dla opowieści oralnych, w kulturach piśmiennych przekształca się w postać typową („tzw. kwintesencję postaci”). W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 203.

⁷¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 102–103.

⁷² Czesław Zgorzelski, opisując problem bohatera w polskiej epice przedromantycznej, zauważył, iż w twórczości oświeceniowej widoczna była (stopniowo wzrastająca) tendencja do idealizacji postaci. Eliminowało to jednocześnie „prawdę psychologiczną”. Zob. C. Zgorzelski, *Problem bohatera w polskiej epice przedromantycznej*, „Sprawozdania z Czynności Wydawniczej i Posiedzeń Naukowych oraz Kronika Towarzystwa Naukowego K.U.L.” 1952, nr 4, s. 78–80. Teza o „psychologicznej prawdzie” zawartej we wczesnych powieściach wydaje się jednak nietrafiona – występujący w tych utworach bohaterowie działają w sposób przewidywalny, odindywidualizowany, zgodny z typem postaci, który reprezentują. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Bohater literacki...*, s. 38. Zob. także W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 203.

⁷³ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 102–103.

⁷⁴ Pisał Ong: „Spróbujmy wyobrazić sobie kulturę, w której nikt niczego »nie przegląda«, »nie sprawdza« (*looked up*). W pierwotnej kulturze oralnej wyrażenie »przeglądać, sprawdzać coś« jest pustym zwrotem [...]. Bez pisma słowa

ustannie zanurzeni są w wartkiej akcji. Bohaterowie są dynamiczni, podobnie jak słowo, które pojawia się tylko na chwilę⁷⁵. Właściwości postaci „płaskiej” odnoszą się do Bohdana Koniecpolskiego – jawi się on jako bohater o wyrazistych cechach, który zasłynął wielkimi, wojennymi czynami. Całe życie Bohdana było pasmem niezwykłych i nieszczęśliwych przygód, które łatwo zapadają czytelnikowi w pamięć. Koniecpolski stanowi przykład postaci „ciężkiej” czy „płaskiej”⁷⁶. Postać ta – pozostałość po oralnym rodowodzie wszelakich powieści w literaturze europejskiej – przetrwała co najmniej do XIX wieku⁷⁷. Podczas ewolucji gatunku powieściowego zaczęły ją wypierać postaci „pełne”⁷⁸. W XIX-wiecznych powieściach zaczęto pokazywać zwykle strony ludzkiej egzystencji, codzienność⁷⁹.

W *Zamku Koniecpolskich* oraz *Matyldzie i Danile* bardzo lapidarnie scharakteryzowane są postaci kobiece. Żeliszawa (*Zamek Koniecpolskich*) – uosobienie kobiety dobrej i pięknej – jawi się właśnie jako postać „płaska”. Czytelnik nie poznaje dobrze Żeliszawy, nie może być świadkiem zmian w jej postępowaniu, gdyż jest ona bohaterką „statyczną”. Młoda żona dzielnego Bretysława określona została jako „cnotliwa Żeliszawa” (ZK 271) – nie wiadomo, czym (oprócz owej cnotliwości) się charakteryzowała, nie wiadomo nawet, jak wyglądała. Z lektury dowiedzieć się można jedynie, iż Żeliszawa była piękna. Równie oszczędnie scharakteryzowana została tytułowa bohaterka powieści *Matylda i Daniła*. To kobieta niezwyklej urody, a jednocześnie znakomicie wyedukowana⁸⁰. Rozsądek i inteligencja są rysem szczególnym gotyckich postaci kobiecych⁸¹. Oprócz wymienionych w powieści cech, czytelnik nie dostaje szczegółowych informacji dotyczących jej wyglądu czy też przymiotów osobowości. Matylda charakteryzuje się jednakże poprzez swoje czyny. O mądrości życiowej dziewczyny świadczy chociażby jej rezygnacja ze ślubu z Daniłą, spowodowana troską o przyszłość swoją oraz rodziny. Pokora młodej kobiety przejawia się w posłuszeństwie wobec matki i zaniechaniu potajemnych spotkań z ukochanym (*MiD* 241–242).

W utworach Mostowskiej występują dwa typy postaci. Większość z nich reprezentuje typ pierwszy, czyli bohaterów całkowicie posłusznych swojemu przeznaczeniu. Przykłady mogą

jako takie nie mają widzialnej postaci, chociaż możemy zobaczyć przedmioty, które one oznaczają. Słowa są dźwiękami. Można je przywołać – »przypomnieć« (*recall*). Nie można ich jednak nigdzie »szukać«. Nie mają ani siedliska (*fokus*), ani śladu (ta wizualna metafora wskazuje na uzależnienie od pisma), ani nawet trajektorii. Są zdarzeniami”. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 55. W innej pracy Ong twierdzi: „Słowo jest zdarzeniem, zajściem, nie rzeczczą, jak sugerują litery”. W. J. Ong, *Pismo a ewolucja świadomości*, [w:] idem, *Osoba – świadomość – komunikacja...*, s. 124.

⁷⁵ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 55.

⁷⁶ Postaci „ciężkie” to bohaterowie, „których czyny mają charakter monumentalny, pamiętny i zazwyczaj publiczny”, czyli wpływający na losy ogółu społeczeństwa. Zob. *ibidem*, s. 102.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 201–203. Według Onga „precyzyjny opis” pojawia się dopiero w literaturze romantyzmu. Zob. J. Japola, *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*, Lublin 1998, s. 57.

⁷⁸ Postać „pełna” to postać, „która nie działa w sposób z góry przewidywalny, ale spójnie w kategoriach złożonej struktury i złożonej motywacji [...]. Złożoność motywacji i wewnętrzny rozwój psychiczny w czasie czyni postać pełną podobną do »osoby realnej«”. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 201.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 103.

⁸⁰ M. Urbańska, *Miłość rodzicielska i małżeńska*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy...*, s. 91.

⁸¹ M. Drabikowska, *Bohaterka powieści gotyckiej – ofiara prześladowcy, społeczeństwa i Kościoła* [on-line], <<http://horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=108>> (dostęp 20.04.2015).

stanowić: Gryzalda, Matylda oraz Bretysław. Gryzalda, znając wyrok niebios, starała się wypełniać ich wolę po to, aby z jej rodu zdjęta została klątwa. Matylda – choć na początku sprzeciwiała się zakazom poślubienia Daniły – poznawszy motywy swojej matki, pogodziła się z rolą odkupicielki grzechów Edgardy. Takie zachowanie jest zgodne z typową kreacją bohaterki powieści gotyckich, które „choć cierpią, godzą się z okrutnym losem, upatrując w nim zrzążeń Opatrzności”⁸². Bretysław również zaakceptował wyznaczoną mu misję, postanowił zemścić się za śmierć Władysława. Bohaterowie ci zatem działają w sposób typowy dla postaci „ciężkiej”, wywodzącej się z opowieści oralnej⁸³. Ich postępowanie jest przewidywalne, określone zawczasu przez siły wyższe, poprzez to działanie wypełniają one swoje przeznaczenie⁸⁴.

Drugim typem postaci są bohaterowie, którzy buntują się przeciwko swojej doli. Kasylda, matka Bretysława Koniecpolskiego, nie chciała, by zemścił się on na zabójcy Władysława. Także Daniło sprzeciwiał się wyrokowi niebios. Zamierzał porwać Matyldę i ją poślubić, nie bacząc na ostrzeżenia Gryzaldy⁸⁵ oraz tajemniczego głosu. Daniło i Kasylda jawią się zatem jako ci nieliczni bohaterowie powieści Anny Mostowskiej, którzy nie są pasywni wobec przeznaczenia, i którzy chcą aktywnie kierować swoim życiem, walczą z nieszczęściem przygotowanym im przez Opatrzność⁸⁶. Bohaterowie jednak przegrywają tę walkę. Mostowska zdaje się konstruować dzieje postaci według ustnego wzorca fabuły. W fabule oralnej postaci nie mogą decydować o swoim życiu, są jak marionetki w rękach losu⁸⁷. Bohaterowie powieści wileńskiej pisarki ukazani są jako ludzie, którzy nieskutecznie zmagają się z własną dolą. Tym samym nawet przykład tych, którzy sprzeciwiają się fatum, dowodzi, iż w świecie powieści Mostowskiej należy pogodzić się ze swoim losem⁸⁸. Gryzalda, Matylda oraz Daniło zostali bowiem wynagrodzeni za swoją pokorę, Kasylda i Daniło – ukarani.

W *Zamku Koniecpolskich* ujawnia się brak konsekwencji w konstruowaniu pewnych bohaterów. Mostowska stworzyła postać czułego i szlachetnego rycerza Władysława, który po śmierci

⁸² M. Urbańska, *Powieści gotyckie*, [w:] A. Mostowska, *Powieści, listy...*, s. 172.

⁸³ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 201.

⁸⁴ Zob. *ibidem*.

⁸⁵ Daniło nie zważa na słowa Gryzaldy, ponieważ myśli, iż jest to tylko pretekst, by zaborcza matka nie musiała wydawać za mąż swojej córki. Opinię tę podziela Agnieszka Śniegucka, która uważa, że Gryzalda zapewne wymyśliła historię o duchu. Badaczka sądzi też, że głosy, które słyssał Daniło, były sprawką niedoszłej teściowej lub jego przyjaciół. Zob. A. Śniegucka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007, s. 163; eadem, *Skąd się biorą duchy, czyli o stosunku Mostowskiej do powieści grozy*, „Prace Polonistyczne” 1995, s. 179–183. Także Jerzy Winiarski był zdania, iż w powieściach Mostowskiej nie występują prawdziwe duchy. Podkreślał on, iż polska pisarka przejęła sposób myślenia Ann Radcliffe, myślenia, które eliminowało występowanie autentycznych zjaw, zob. J. Winiarski, *O grozie i upiorności w romansie Anny Mostowskiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie” 1979, s. 26–28.

⁸⁶ B. Czwrónóg-Jadczak, *Z problemów fantastyki gotyckiej w powieściach Anny Mostowskiej*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis” 1979, s. 43.

⁸⁷ W przednowożytnej teorii dziejów uważano, iż Fortuna kieruje wydarzeniami historycznymi. Przypadek uznawany był za przyczynę wielu faktów historycznych. Zob. R. Koselleck, *Przypadek jako szcztatkowa forma motywacji w historiografii*, [w:] idem, *Semantyka historyczna*, wybór i oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 172–192.

⁸⁸ W tej cesze przejawiałoby się podobieństwo utworów Mostowskiej do oralnego eposu, w którym to los człowieka wyznaczony jest zasadniczo przez bogów. Analogiczną sytuację zauważyć można w romansach barokowych, gdzie pojawia się „świat opanowany przez Fortunę”. Zob. W. Kayser, *Powstanie i kryzys...*, s. 63.

ci stał się bezlitosnym duchem. Żyjący Władysław przedstawiony został jako wzór cnót rycerskich przedkładający honor nad miłość, a także jako sentymentalny, wierny kochanek, który mówił do Kasyldy:

Kasyldo, rzucasz mnie, lecz pomnij, że Władysław z Radzikowa przysiągł być twoim rycerzem, wiem, że inne obowiązki wiążą ciebie, bądź przez nie szczęśliwą, a przyjmij moją przysięgę, że lubo nie wolno mi o twoją starać się rękę, jednak żadna inna mojej posiadać nie będzie. Ciebie czcić i kochać, dla ciebie tylko jednej żyć i umierać postanowiłem.

(ZK 278)

Po śmierci postać tę opisano zupełnie odmiennie – Władysław-duch postanowił, iż to Bretysław pomści jego śmierć i zabije Bohdana. Bohater nie zważał na to, iż młody Konięcpolski był synem jego dawnej ukochanej. Można przypuszczać, że to Władysław sprowokował – w ramach swojej intrygi – ślub Kasyldy z Bohdanem.

Dzisiejszym czytelnikom, wychowanym w kulturze wyróżniającej się całkowitą interioryzacją pisma, ten brak konsekwencji może wydać się całkowicie nieracjonalny. W owej niespójności przejawiają się jednakże „szczętkowe stany świadomości oralnej”⁸⁹, które widoczne były jeszcze w społeczeństwie polskim XVIII wieku⁹⁰. Gdy spojrzeć zatem na tę przemianę z perspektywy człowieka obcującego na co dzień z elementami dziedzictwa kultury oralnej, zauważyć można pewną prawidłowość. Władysław, gdy żył, był rycerzem i odzwierciedleniem wszelkich cnót rycerskich. Natomiast gdy umarł, stał się duchem – przerażającym, żądnym zemsty – gdyż właśnie tak wyobrażano sobie wówczas zjawy⁹¹. Czytelnicy, przyzwyczajeni do oralnego sposobu konstruowania postaci, zapewne nie dziwili się tej radykalnej „przemianie”, wynikającej z toku fabuły powieści. Ong uważał, że myślenie ludzi żyjących w kulturach słowa mówionego pozbawione jest analizy. Sądził, iż procesami myślowymi tych ludzi nie kierują formalne działania logiczne. Kulturom oralnym obce miałyby być pojęcie logicznego wynikania z siebie poszczególnych faktów⁹². Lucien Lévy-Bruhl stwierdził zaś, iż w umysłowości człowieka zanurzonego w prelogicznym sposobie myślenia wyobrażenia nie są układane w porządku logicznym, są niejako od siebie odizolowane⁹³. Tak radykalne stanowisko Lévy-Bruhla skrytykowali Jack Goody oraz Ian Watt. Uznali oni, iż w kulturach niepiśmiennych oraz piśmiennych występują pewne podstawowe różnice w umysłowości, nie ma jednakże między nimi tak wielkiej przepaści, jak sugerowałyby prace francuskiego badacza⁹⁴. Według nich, w społeczeń-

⁸⁹ Wyrażenie za: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 53.

⁹⁰ G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa...*, s. 296–297.

⁹¹ O oświeceniowych wyobrażeniach duchów pisała Danuta Kowalewska. Zob. D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009, s. 161 i n.

⁹² Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 29, 80.

⁹³ L. Lévy-Bruhl, *Działania umysłowości prelogicznej*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, [w:] *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, wyb. i oprac. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2007, s. 232. Jack Goody twierdził natomiast, że myślenie konkretne i abstrakcyjne pojawia się w obu typach społeczeństwa, istnieje między nimi tylko różnica stopnia. Zob. J. Goody, *Człowiek, pismo, śmierć. Rozmowy z Pierrem Emmanuelem Dauzat*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 184.

⁹⁴ J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska, [w:] *Communicare 2. Almanach antropologiczny. Temat: oralność/piśmienność*, red. G. Godlewski, Warszawa 2007, s. 49–50.

stwach niepiśmiennych pojawiają się treści empiryczne, logiczne. To pismo jest jednakże tym czynnikiem, który sprzyja dostrzeganiu niespójności, niekonsekwencji⁹⁵. Słowo spisane „daje możliwość krytycznego i racjonalnego tworzenia własnej indywidualnej syntezy”⁹⁶ badanego lub opisywanego przedmiotu. Z kolei przekaz oralny „nie sprzyja krytycyzmowi jako reakcji na niespójność”⁹⁷. Badacze zgodzili się co do tego, że to właśnie pismo umożliwiło myślenie analityczne⁹⁸. W przypadku powieści Mostowskiej uwidaczniają się procesy myślowe charakterystyczne dla ludzi, w których mentalności nie dokonało się jeszcze całkowite uwewnętrznienie pisma⁹⁹. Ten sam (z perspektywy dzisiejszego czytelnika) Władysław posiada zatem inną tożsamość za życia, a inną po śmierci. W utworze oba te wyobrażenia nie zostały uspołnionne. Mogą wobec tego istnieć obok siebie, bez konieczności syntezy, dwa całkowicie odmienne przedstawienia bohatera¹⁰⁰.

Pozostałości kultury oralnej widoczne są także w innych powieściach wileńskiej pisarki. W *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi* (Ludgarda) oraz w *Pokucie* (Strzębosz) występują postaci będące jednocześnie narratorami¹⁰¹; narracja w pierwszym z utworów została podzielona na części – przerwy w opowiadaniu Ludgarda argumentuje zmęczeniem: „Ale długa mowa zmordowała mię [...] czuję, że na inny dzień muszę moją opowieść odłożyć”¹⁰². Utwór *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi* charakteryzuje się epizodycznością i niechronologicznym układem zdarzeń. W twórczości autorki pojawiają się inne postaci „płaskie” – przykładem może być Semisław z *Pokuty*, którego opisano tylko w kilku słowach¹⁰³. Mostowska nie jest jedynym twórcą pierwszej połowy XIX wieku, w którego utworach odnaleźć można oralne *residuum*. W dziełach takich, jak: *Malwina, czyli domyślność serca. Romans oryginalny* Marii Wirtemberskiej (wydanej w roku 1816), czy w *Dzienniku Franciszki Krasińskiej w ostatnich latach Augusta III pisanym* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej (wydanym w 1825) Hanna Dziecińska dopatruje się śladów oralności¹⁰⁴.

Analiza powieści *Zamek Koniecpolskich* oraz *Matylda i Danił* odkrywa pewne cechy utworów, które charakterystyczne są dla narracji oralnej, m.in. posegmentowanie narracji, pojawiający się paralelizm, konstrukcję postaci „płaskich” czy też obecność logicznych niespójno-

⁹⁵ *Ibidem*, s. 54. Zob. także J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczności*, przekład, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2006, s. 50–53; J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011, s. 31–32.

⁹⁶ J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności...*, s. 51.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 54.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 73. Zob. także J. Goody, *Logika pisma...*, s. 242.

⁹⁹ G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa...*, s. 295.

¹⁰⁰ Zob. J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności...*, s. 54.

¹⁰¹ W polskiej powieści oświeceniowej narrator zazwyczaj należał do świata przedstawionego, był uczestnikiem lub świadkiem prezentowanych wydarzeń. Postacie „opowiadały” powieści. Jednym z pierwszych tego typu utworów, w którym występuje narrator w trzeciej osobie, była *Astolda* Mostowskiej. Zob. M. Jasińska, *Narrator w powieści...*, s. 89–90, 95.

¹⁰² A. Mostowska, *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 310.

¹⁰³ Eadem, *Pokuta*, [w:] eadem, *Powieści, listy...*, s. 459.

¹⁰⁴ Zob. H. Dziechcińska, *Mowa uczuć. Z dziejów powieści polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2013, s. 27–66, 107, 132. O „słowie żywym” w *Malwinie* pisała też Ewa Szary-Matywiecka, zob. E. Szary-Matywiecka, „*Malwina*”, czyli głos i pismo w powieści, Warszawa 1994.

ści. Dostrzeżenie tych elementów może nasuwać wniosek, iż dzieła te posiadają właściwości przekazu ustnego. Pozostałości „ustnego” sposobu konstruowania opowieści w *Zamku Konięcpolskich* oraz w *Matyldzie i Danielu* wskazywać mogą na korzystanie przez autorkę z pewnych, obecnych w literaturze schematów i konwencji będących dziedzictwem oralności. Logiczna niespójność w utworze (*Zamek Konięcpolskich*) wileńskiej pisarki ukazuje pewną anachroniczność jej sposobu myślenia, która uzewnętrznia się w twórczości. Buduje ona bowiem wypowiedzi w sposób typowy dla mentalności, która nie została do końca zmodyfikowana przez uwewnętrznienie się pisma¹⁰⁵.

The remains of oral culture in the novels “The Konięcpolskis’ castle” (*Zamek Konięcpolskich*) and “Matylda and Danił” by Anna Mostowska

The Summary

This paper presents the oral *residuum* in the gothic novels “The Konięcpolskis’ castle” (*Zamek Konięcpolskich*) and “Matylda and Danił” by Anna Mostowska. The analysis of both texts has revealed in the narration features such as asides reminding of the narrator’s presence or interruptions of the plot explained by exhaustion of characters. “The Konięcpolskis’ castle” and “Matylda and Danił” display the nested story structure while also keeping resemblance to the *gawęda* Polish epic literary genre. The remain of the oral culture is the parallelism of the plots of both novels. The types of characters present in the texts (‘flat’ characters, usually equipped with one main characteristic, also the wandering characters, whose internal metamorphosis happens during journey) are characteristic for oral stories. The pre-modern approach to the theory of the past assumed that it is Fortune who controls a human’s fate, and Mostowska’s work reflects that belief. The protagonists of the two novels usually stay true to the ruling of Fate and those who do not, face punishment. The characters’ lack of the ability to self-analyse (the case of the transformation of Bohdan Konięcpolski) and some logical inconsistencies (e.g. in the construction of the character of Władysław) present in the novels may suggest that the author has not yet fully interiorised writing.

Słowa kluczowe: Anna Mostowska, powieść gotycka, oralność, kultura oralna

Keywords: Anna Mostowska, gothic novels, orality, oral culture

¹⁰⁵ W przypadku utworów późniejszych, np. romantycznych realizacji *gawędy szlacheckiej*, stylizowanie utworu na opowieść ustną było już zabiegiem w pełni świadomym, nawiązującym do sarmackiej twórczości żywego słowa. Oralność i archaiczność *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego uznano za literacką innowację i znaczące artystyczne osiągnięcie. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm...*, s. 111–115.