

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia VIII (2010)

Anna Gemra

Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści” Horacego Walpole’a *Zamczysko w Otranto*

Kiedy w 1764 roku, w wigilię, sir Horace Walpole wypuścił niewielką liczbę egzemplarzy złożonego we własnej drukarni w Strawberry Hill dziełka *The Castle of Otranto. A Story translated by William Marshall, Gent. From the original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*, zapewne nikt, także i on sam, nie przypuszczał, że oto właśnie zapoczątkowany zostaje proces, który w rezultacie doprowadzi do powstania jednego z najważniejszych gatunków współczesnej literatury i kultury popularnej¹, nazywanego horrorem². Obecnie pojęcie to obejmuje swoim zakresem utwory grozy reprezentujące różne dziedziny sztuki, choć pierwotnie nazwę „horror” stosowano wyłącznie do filmów. Dopiero z czasem wydawcy zaczęli jej używać także w odniesieniu do utworów literackich, chcąc przyciągnąć zafascynowanych horrorem kinomanów do książek, na które, choć zwykle były – przynajmniej na początku historii filmu grozy – podstawą scenariuszy, nie zwracano większej uwagi. Mimo ostrej krytyki (skupiającej się zasadniczo na etycznej stronie utworów), z którą horrory – bez względu na reprezentowaną dziedzinę sztuki – spotykały się od pierwszej chwili swego istnienia na rynku i powtarzających się co jakiś czas zapowiedzi rychłego zaniku dzieł, których głównym zadaniem jest wzbudzenie u odbiorcy strachu (lęku, przerażenia, grozy), kultura grozy ciągle się rozwija, a jej wytwory mają ogromną publiczność. Współcześnie można mówić już nie tylko o utworach literackich (w tym także tekstach piosenek) i filmowych, ale także i o komiksach czy Role Playing Games (RPG) i Computer Role Playing Games (cRPG), skierowanych do odbiorców bardzo zróżnicowanych wiekowo, w tym także dzieci³.

¹ Na temat rozumienia pojęcia gatunek w odniesieniu do tekstów literatury popularnej zob. m.in. Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej. Studia*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 11–30; A. Gemra, *Literatura popularna – literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

² Z uwagi na jasność wyводу i stylu nazwy „horror” będą używać zgodnie ze współczesnymi zwyczajami terminologicznymi, to jest w odniesieniu do zachowujących konwencje gatunku utworów reprezentujących różne dziedziny sztuki i media.

³ W uwzględnieniu odbiorcy dziecięcego przez twórców grozy w sposób szczególny ujawnia się zasadnicza funkcja horrorów, mianowicie dostarczanie rozrywki. Był to zresztą cel, który przyświecał już Walpole’owi.

Droga do takiego kształtu *genre* i jego odmian, jaki jest znany współczesnym odbiorcom, była jeszcze bardzo długa, ale pierwszy krok został uczyniony, gdy ukazał się utwór Walpole'a. Zyskał on nie tylko publiczność, zdziwioną i nieco zaszokowaną nową, niekonformistyczną propozycją estetyczno-literacką, ale także, w późniejszym czasie, grono naśladowców. W ten sposób *Zamczysko w Otranto* dało początek odmianie gatunkowej, uprawianej z najlepszym skutkiem głównie przez pisarzy angielskich i zwanej powieścią gotycką. Ona to stała się jednym z ważniejszych źródeł późniejszego horroru; w niej można odnaleźć pierwowzory wielu jego popularnych motywów i typów postaci.

Za pierwsze oficjalne wydanie *Zamczyska w Otranto* uznaje się nie to, które wyszło w 1764 roku spod prasy w Strawberry Hill (choć tę datę podaje się jako premierę utworu), gdyż miało ono charakter prywatny, kolekcjonerski, lecz pierwsze wydanie „londyńskie”, u „prawdziwego” wydawcy, Thomasa Lowndesa, w lutym 1765 roku. Walpole nie ujawnił swego nazwiska, lecz ukrył się aż pod dwoma pseudonimami: domniemanego autora, Onuphrio Muralto, i, również domniemanego, tłumacza z języka włoskiego, Williama Marshalla⁴. Była to praktyka dość powszechna w owym czasie, mająca na celu przede wszystkim przydanie tekstowi rangi dokumentu, uwiarygodnienie fabuły i w rezultacie zasugerowanie odbiorcom, że to, co czytają, jest „prawdziwe”, „z życia wzięte”, oparte na faktach. Temu samemu miał służyć także często stosowany chwyt „zaginionego-odnalezionego rękopisu”; autorzy w przedmowie podkreślali wówczas, że są jedynie tłumaczami bądź redaktorami przypadkiem odkrytego dzieła – autentycznego świadectwa dawnych czasów. Sięgnięcie po literacką mistyfikację pozwoliło Walpole'owi na nieskrępowane wychwalanie we wstępie zalet utworu i talentu autora piszącego w zamierzchłej przeszłości. Dopiero po ujawnieniu nazwiska prawdziwego twórcy stało się jasne, że Walpole reklamował w ten sposób samego siebie i własne dzieło.

Choć dziś takie potwierdzanie dokumentarnego charakteru tekstu może się wydawać zbędne i zabawne, dla ówczesnych pisarzy miało istotne znaczenie. Utwory fabularne, a zwłaszcza powieści, traktowane były przez odbiorców z dystansem, podejrzliwie, jako zbiory kłamstw, ponieważ opowiadały o czymś wysnutym z wyobraźni, nieprawdopodobnym; o czymś, co się nigdy nie wydarzyło; miały być też szkodliwe dla moralności odbiorcy. Pisał o tym wprost m.in. Denis Diderot w tekście *Pochwała Richardsona (L'Éloge de Richardson, auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandison, „Journal Étranger”, I 1762)*, stwierdzając, że

przez powieść rozumiano do tej pory pasmo urojonych i frywolnych zdarzeń, których lektura jest niebezpieczna dla smaku i obyczajów. Chciałbym bardzo, aby wymyślono inną nazwę dla dzieł Richardsona, które bogacą umysły, poruszają duszę i tchną w każdym miejscu umiłowaniem dobra, a które również zwie się powieściami⁵.

⁴ Walpole ujawnił się początkowo tylko przed przyjaciółmi, np. przed Georgiem Montagu, do którego w liście datowanym na wieczór wigilijny 1764 r. pisał: „dziś wyszło *Zamczysko w Otranto*”. Potem wspominał o tym także w listach do Williama Cole'a (II 1765), Élie de Beaumonta (III 1765) i do Francisa Seymoura-Conwaya, earla of Hertford. Zob. H. Walpole, *The Letters of Horace Walpole*, t. 3, źródło: <http://www.gutenberg.net/dirs/etext03/lthw310.txt> [dostęp: 04.08.2009].

⁵ D. Diderot, *Pochwała Richardsona*, przeł. A. Siemek, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, nie-*

Podobnie uważał Johann Christoph Gottsched. Podkreślał on, że „pospolite powieści [...] nie są napisane z [...] chwalebny zamiarem. [...] Ich twórcy [...] splatają ze sobą same głupstwa czy jeden miłosny labirynt wbudowują w drugi, by rozpustnych czytelników uczynić jeszcze bardziej lubieżnymi i uwodzić niewinnych”⁶. Mistyfikacja, jaką zastosował Walpole, pozwoliła mu, przynajmniej na początku, na uniknięcie oskarżeń o to, że jego *story*, pełna fantastycznych wydarzeń i niekonwencjonalnie prowadzonych wątków miłosnych, jest równie szkodliwa jak powieść, gatunek ukazujący nieprawdopodobne wydarzenia i propagujący niemoralność. Za gatunek wartościowy uważano romans, podkreślając, że jego fabuła jest oparta na faktach, przynosi prawdziwy obraz świata i wywiera korzystny wpływ na czytelnika⁷.

Wydanie utworu pod pseudonimem czy anonimowo zapewniało twórcy także ukrycie tożsamości. Nie ujawniając się, łatwo mógł on sprawdzić, czy książka wzbudziła zainteresowanie i ma przychylną prasę; w razie negatywnych opinii zaś nie ponosił uszczerbku na honorze. A przecież trzeba pamiętać, że wielu pisarzy tamtego okresu wywodziło się z wyższych sfer społecznych i pełniło ważne funkcje polityczne: podobnie sir Horace (z urodzenia Horatio) Walpole, czwarty earl of Orford, najmłodszy syn Roberta Walpole’a, wieloletniego przewodniczącego Izby Gmin, pierwszego lorda skarbu, kanclerza skarbu, zwanego też pierwszym premierem Królestwa Wielkiej Brytanii. Choć sir Horace bardziej interesował się historią, sztuką i literaturą i nie odnosił politycznych sukcesów, to jednak, z racji urodzenia, uczestniczył w życiu politycznym kraju (m.in. jako członek parlamentu w latach 1741–1768) i był osobą znaną. Musiał zatem dbać o opinię; pokusa była jednak zbyt silna i choć nie ujawnił się jako autor tekstu, to podpisał swoimi inicjałami dołączony do *Przedmowy* sonet dedykowany lady Mary Coke. Ponieważ antykwariuszowski i mediewistyczne zainteresowania Walpole’a, wyrażające się m.in. w prowadzonej od 1749 roku przebudowie Strawberry Hill, jego posiadłości w Twickenham⁸, którą

miekojęzycznych i angielskich 1674–1810, opr. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 365. Por. oryginał: http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89loge_de_Richardson [dostęp: 18.12.2009].

⁶ J.Ch. Gottsched, *Próba krytycznej poetyki*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia...*, s. 458. Autor był osiemnastowiecznym teoretykiem literatury, poetą, badaczem języka, profesorem uniwersytetu lipskiego. Cytowany tekst pochodzi z pracy wydanej w 1730 roku.

⁷ Na temat powieści i romansu zob. m.in. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, Wrocław 1973. Zob. też J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London 1977, s. 565–570.

⁸ Walpole nabył posiadłość w 1748 r. i prawie natychmiast zaczął jej przebudowę na styl „gotycki”, który bardzo cenił i któremu poświęcił m.in. rozdział w swoich wychodzących od 1762 r. *Anecdotes of Painting in England*. Prace zostały ukończone w 1776 r. przy pomocy architekta Jamesa Essex; dziś Strawberry Hill stanowi jedną z ważniejszych atrakcji turystycznych Londynu. Szerzej na temat Strawberry Hill i architektonicznych pomysłów Walpole’a zob. m.in. A. Beckles Wilson, *Strawberry Hill. A History of the Neighbourhood*, London 1991; E. Jones, C. Woodward, *A Guide to Architecture of London*, Tames and Hudson, New York 1992; *Horace Walpole’s Strawberry Hill*, red. M. Snodin, New Haven 2009.

stylizował na gotycki zamek, były powszechnie znane, odkrycie, kto naprawdę jest autorem *Zamczyska w Otranto*, było tylko kwestią czasu⁹.

Obawy o to, że *Zamczysko w Otranto* może zostać źle przyjęte, były dość uzasadnione. Walpole proponował bowiem angielskiej publiczności utwór, którego akcja toczyła się w „ciemnych wiekach” i w którym istotną rolę odgrywały fantastyka (np. spełniające się przepowiednie, duchy, krew kapiąca z posągów, przedmioty nadnaturalnych rozmiarów) oraz przestępstwa (morderstwa, oszustwa, próba gwałtu). Czytelnicy powieści Walpole’a nie do końca byli przygotowani na podobne wrażenia, choć z podobną stylistyką i sztafażem mogli się zetknąć już wcześniej, głównie w poezji. Przed Walpole’em publikowali bowiem przedstawiciele tzw. *graveyard poetry* (poezji cmentarnej, poezji grobów)¹⁰, tacy jak m.in. Edward Young (twórca słynnego w swoim czasie, a dziś całkiem zapomnianego poematu *Skarga albo myśli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności*¹¹), Robert Blair (poemat *The Grave*, 1743), William Collins (ody *Evening* i *The Passions* w tomiku wydanym w 1747), Thomas Parnell (wiersz *A Night-Piece on Death*, 1722), Thomas Warton jr (wiersz *The Pleasures of Melancholy*, 1747) czy jeden z przyjaciół Walpole’a, Thomas Gray (autor *Elegii pisanej na wiejskim cmentarzu*¹², 1751). Centralnym punktem wierszy zaliczanych do „poezji cmentarnej” były rozważania nad śmiercią. W obrazowaniu twórcy często sięgali po takie elementy pejzażu, jak cmentarz, groby, ruiny, najchętniej ukazywane w nocy, z „charakterystycznymi” dla niej odgłosami (jak np. pohukiwanie puszczyków czy sów, wycie wiatru, tajemnicze dźwięki, których z racji ciemności nie sposób zidentyfikować).

Oprócz dzieł *graveyard poetry* drogę *Zamczysku w Otranto* torowały również powieści Samuela Richardsona, co można uznać za swoisty paradoks, ponieważ Walpole nie cenił jego twórczości¹³. W dziełach Richardsona stosunkowo łatwo można odnaleźć postaci i motywy, które pojawiły się później już z bardziej wyrazistymi cechami i w bardziej skryształizowanym kształcie u Walpole’a. Trzeba tu przypomnieć zwłaszcza powieść *Clarissa or, The History of a Young Lady* (1747–1748), gdzie można spotkać i prototyp gotyckiego łotra (Lovelace i jego pomocnicy), namiętne, nie zawsze czyste uczucia, pożądanie, erotyzm, scenę gwałtu na

⁹ Prawdopodobnie autorstwo *Zamczyska w Otranto* i tak było w pewnych kręgach od razu oczywiste, skoro Walpole przyznawał się do niego w swojej korespondencji, a środowisko, w którym się obracał, było dość zamknięte.

¹⁰ Ta tendencja literacka, zwana także youngizmem bądź też, bardziej ogólnie, *graveyard school of poetry*, wywarła duży wpływ na kształt poezji drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku i jest uważana, obok osjanizmu i sentymentalizmu, za jeden z elementów składających się na tendencję preromantyczną. Zob. na ten temat m.in. G. Bystydzieńska, *Między Oświeceniem a Romantyzmem: studia o twórczości Edwarda Younga*, Lublin 1982; J.J. MacGann, *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*, Oxford 1998; L. Newlyn, *Reading, writing and romanticism: the anxiety of reception*, Oxford 2003.

¹¹ *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*. Poszczególne części tego pisanego białym wierszem filozoficzno-dydaktycznego utworu były wydawane w latach 1742–1745. Przekłady fragmentów tego dzieła ukazywały się w Polsce od 1777 roku, za pośrednictwem tłumaczenia francuskiego.

¹² *An Elegy Written in a Country Churchyard* („The Magazine of Magazines”). Polski przekład Jana Kasprowicza ukazał się w *Obrazie poezji angielskiej* (1931, t. 3).

¹³ Szerzej na ten temat poniżej.

pozbawionej przytomności (odurzonej) Clarisse, długotrwałe umieranie (śmierć jednej z prześladowczyń Clarissy, Mrs. Sinclair) czy też knucie wstrętnych intryg, mających pomóc w zniewoleniu dziewczyny. Czytelnicy powieści Richardsona – a przypomnę, iż był to jeden z najsławniejszych pisarzy w tamtym czasie, nie było więc chyba osoby, zwłaszcza z wyższych sfer, która nie znalazłaby jego powieści – oraz „poezji grobów”, również dość popularnej, byli zatem już nieco oswojeni z ponurą, budzącą grozę scenerią i strasznymi wypadkami, o jakich mogli później przeczytać u Walpole’a: o zbrodni z chciwości, próbie gwałtu czy o okrutnym gotyckim łotrze – Manfredzie. Na *Zamczysko w Otranto* mogła ich także przygotować coraz wyraźniejsza akceptacja ówczesnych luminarzy kultury dla śmieiej się pojawiających nowych, „nieracjonalnych” elementów w estetyce, zdominowanej do tej pory przez oświeceniowe, racjonalistyczne spojrzenie. Zmienił się ton krytyki wobec pisarzy, którzy dość długo byli nisko oceniani ze względu na obecność w ich dziełach motywów fantastycznych i nieprzestrzeganie zasady *decorum*. Coraz częściej chwalono twórczość Edmunda Spensera, Williama Shakespeare’a, Johna Milтона, Torquata Tassa, Geoffreya Chaucera czy Ludovica Ariosta. Na bardziej radykalną zmianę poglądów na temat estetyki trzeba było jednak jeszcze poczekać, dlatego Walpole wkraczał swoją powieścią na niepewny grunt. Kontrowersyjna mogła być dla czytelników nie tyle treść dzieła – na tę bowiem mogli być już nieco przygotowani przez wymienione wyżej wcześniejsze lektury – ile język, sceneria, motywacja wydarzeń i sposób ich prezentacji, wreszcie szlachetne pochodzenie „zbrodniczych” postaci. Odbiorcy (i krytycy) skłonni byli więcej wybaczyć poezji i dramatowi (choć i tutaj z dużym dystansem podchodzili do nowych koncepcji estetycznych), lecz w dziedzinie prozy dalej wysoko cenili sobie dydaktyzm i „realizm” Richardsonowskiego modelu powieści i wciąż bardzo mocno byli przywiązani do podporządkowanej rozumowi oświeceniowej wizji świata.

W tej sytuacji, nawet proponując *Zamczysko w Otranto* wyłącznie jako rozrywkę¹⁴ i dając mu fałszywe pochodzenie, Walpole nie miał pewności, że zostanie ono zaakceptowane. Mógł mieć tylko nadzieję, że spodoba się ono czytelnikom tak, jak spodobały się im niedawno wydane tzw. pieśni Osjana (1760–1762) opublikowane przez Jamesa Macphersona, który miał odnaleźć i przetłumaczyć teksty celtyckiego barda z trzeciego wieku, Osjana. Wbrew tym obawom pierwsze recenzje były jednak dla *Zamczyska w Otranto* bardzo pochlebne. Np. w lutym 1765 roku wpływowy magazyn „Monthly Review” polecał powieść swoim czytelnikom, obiecując im dobrą zabawę, o ile

pogodzą się z absurdami gotyckiej literatury i zniosą działanie duchów i chochlików, [ponieważ] [...] utwór jest napisany nietuzinkowo, język [...] [jest] precyzyjny i elegancki; rozprawy na temat ludzkiego zachowania, namiętności i zwyczajów wskazują na przenikliwość, perfekcyjną wiedzę na temat ludzkości¹⁵.

¹⁴ Zob. H. Walpole, *Preface to the First Edition*, [w:] idem, *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, <http://books.google.pl/books?id=PUjQAAAAMAA&pg=PA47&dq=Preface+castle+otranto&cd=1#v=onepage&q=Preface%20castle%20otranto&f=false> [dostęp: 17.12.2009]. To zresztą chyba jeden z pierwszych utworów, w których autor *expressis verbis* określa rozrywkową funkcję swojego tekstu, nie każąc poszukiwać w nim głębokich sensów.

¹⁵ Fragment anonimowej recenzji zamieszczonej w „Monthly Review”, II 1765, s. 97, źródło: [http://books.google.pl/books?id=YIHb7EmcyCkC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=%E2%](http://books.google.pl/books?id=YIHb7EmcyCkC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=%E2%00)

Dzieło musiało cieszyć się dużym zainteresowaniem czytelników, skoro już w kwietniu 1765 roku wyszło jego drugie oficjalne wydanie. Przyniosło ono kilka istotnych zmian. Przede wszystkim Walpole zmienił tytuł powieści na *The Castle of Otranto. A Gothic Tale*; pod tą nazwą znana jest ona do dziś, także w Polsce, gdzie przekład nosi tytuł *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*¹⁶. Wobec tego, że dla ówczesnych czytelników termin „gotycki” oznaczał tyle, co „średniowieczny”, a to określenie z kolei rozumiano praktycznie jako synonim głupoty, barbarzyństwa, anachroniczności, zabobonów, architektonicznego i artystycznego złego smaku, w dziedzinie literatury zaś nieprzestrzegania zasad poetyki¹⁷, było to odważne posunięcie. Drugie wydanie poprzedziła również inna przedmowa¹⁸: Autor, podpisując się H.W.¹⁹, ujawniał w niej, iż powieść została napisana współcześnie, nie jest tłumaczeniem, a ukrywanie się pod pseudonimem oraz korzystanie z konwencji odnalezionego manuskryptu wynikało zarówno z tego, że był niepewny jakości swojego dzieła (raczej opinii krytyków na ten temat), jak i z posiadanej przez niego świadomości, że stworzył rzecz nową, dla której nie było wzorca we wcześniejszych dziełach. Podjął także trud wyjaśnienia i przybliżenia czytelnikom – podobno na ich prośbę²⁰ – swojej koncepcji artystycznej, pisząc, że jego książka jest „próbą zmieszania dwóch rodzajów romansu, starego i nowego. W tym pierwszym wszystko było wytworem wyobraźni i nieprawdopodobieństwem: w tym drugim intencją zawsze było naśladowanie z natury, próba oddania ludzkich charakterów; czasem nawet się

80%9EMonthly+Review%E2%80%9D,+february+1765&source=bl&ots=BdaP-Apxtv&sig=4Ae3yxSCi_GD8WoHD_tscVld5B8&hl=pl&ei=0sFkS9y8L4-b_AbA2_jlAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=%E2%80%9EMonthly%20Review%E2%80%9D%2C%20february%201765&f=false, fragment ze s. 97 [dostęp: 17.12.2009], przekład A.G.

¹⁶ Pierwsze polskie wydanie wyszło w 1974 r., a więc ponad 200 lat po ukazaniu się oryginału. Tekst przełożyła Maria Przymanowska.

¹⁷ Zob. na ten temat m.in. Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 132. Także D.P. Varma, *The Gothic Flame*, New York 1966, s. 12.

¹⁸ Obszerna analiza przedmów Walpole’a do pierwszego i drugiego wydania powieści w: E.J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800*, Cambridge–New York 1995, s. 60–67.

¹⁹ W drugiej notce poświęconej *Zamczysku w Otranto* recenzent z „Monthly Review”, który dziwnym trafem nie zwrócił większej uwagi na takie same inicjały pod sonetem w pierwszym wydaniu, łatwo rozszyfrował tożsamość autora tekstu, stwierdzając w przypisie: „Inicjały H.W., jakie pojawiły się w tej edycji, a także uroda wydania, nie pozostawiają wątpliwości, że jest to produkt Strawberry Hill”. Zob. „Monthly Review”, V 1765, s. 394, źródło: http://books.google.pl/books?id=YIHb7EmcyCkC&pg=PA485&lpg=PA485&dq=%22Monthly+Review%22+1765+may&source=bl&ots=BdaP0wswuv&sig=gimmgAhPGieh5oPUwTHToDG0f5w&hl=pl&ei=ir5IS5mxBpKj_Ab5ucXpAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=%22Monthly%20Review%22%201765%20may&f=false, s. 394 [dostęp: 17.12.2009], przekład A.G.

²⁰ Zob. H. Walpole, *Preface to the Second Edition*, [w:] idem, *The Castle of Otranto. A Gothic Story...*, źródło: <http://books.google.pl/books?id=PUjQAAAAAAAJ&pg=PA47&dq=Preface+castle+otranto&cd=1#v=onepage&q=Preface%20castle%20otranto&f=false> [dostęp: 17.12.2009].

to udawało”²¹. Choć Walpole nie podał nazwisk autorów „starodawnych” (*ancient*) romansów, dla ówczesnych czytelników było oczywiste, że chodzi o modnego wówczas Samuela Richardsona, który panował niepodzielnie na angielskim rynku powieści od 1740 roku, kiedy jego *Pamela Or, Virtue Rewarded*²² szturmem zdobyła serca czytelników. Sławę pisarza umocniła wspomiana już *Clarissa*; sporym powodzeniem cieszyła się także ostatnia powieść, *Sir Charles Grandison* (1753–1754). I chociaż Richardson od 1754 roku nie napisał właściwie niczego nowego, w dalszym ciągu był dla wielu niedościgłym wzorem i cieszył się olbrzymią popularnością nie tyle nawet w Anglii (dość szybko zaczęto go parodiować), ale przede wszystkim na kontynencie, zwłaszcza wśród czytelników francuskich i niemieckich. Powolna akcja jego rozwlekłych powieści, drobiazgowo analizy miejsc i postaci, podporządkowanie artyzmu i prawdopodobieństwa dydaktyzmowi nie podobały się Walpole’owi, który miał zupełnie inny temperament artystyczny. Autor *Zamczyska w Otranto* styl Richardsona uznawał wprost za nieznośny, a specyficzną formułę romansu, jaką realizowały jego utwory, za anachroniczną i wyczerpaną²³, zwłaszcza jeśli chodzi o kategorię prawdopodobieństwa w kreowaniu postaci i motywowaniu ich zachowań.

Możliwość odnowy gatunku Walpole widział, wedle własnych słów, w połączeniu nieskrępowanej wyobraźni dawnych tekstów z mimetyzmem utworów współczesnych. Wzorem był tu dla niego William Szekspir, którego uznawał za mistrza mimetyzmu, szkiców z natury i charakteru oraz ukazywania psychologicznych motywacji postępowania bohaterów²⁴, a tego właśnie, jak wynika z przedmowy, bra-

²¹ Ibidem, przekład A.G.

²² Powieść wychodziła do 1742 roku. Teksty Richardsona były znane polskim czytelnikom za pośrednictwem tłumaczenia francuskiego. Pisze o tym m.in. Z. Sinko, *Powieść angielska...*, s. 83–86.

²³ Zob. H. Walpole, *Letter 244: To Monsieur Elie de Beaumont*, Strawberry Hill, 18.03.1765, [w:] H. Walpole, *The Letters of Horace Walpole*, t. 3, źródło: <http://www.gutenberg.net/dirs/etext03/lthw310.txt> [dostęp: 04.08.2009]. W kilku innych listach Walpole także negatywnie wyrażał się o Richardsonie i o tych, którzy go sobie cenią. Szczególną uwagę poświęcał przy tym Francuzom, którzy, jego zdaniem, mieli niewytłumaczalne upodobanie do dzieł autora *Pameli*. Zarzucał im, że mają najgorszy gust z możliwych, ponieważ ze wszystkich angielskich pisarzy upodobali sobie szczególnie dwóch o niespecjalnym talencie i artystycznym smaku: Davida Hume’a (Walpole żywił do niego osobistą urazę za krytykowanie ojca) i Richardsona. Będąc w Paryżu kpił, że Francuzi wzięli z Anglii dwie najbardziej otepiające rzeczy, jakie wytworzyła: whisky i Richardsona. Przywoływał też (z wyraźnym wyczuwalną zgrozą) Diderota, który pisał, iż autor *Clarissy* jest dla niego twórcą wyjątkowym, a gdyby kiedykolwiek musiał sprzedać jakieś książki, zostawiłby tylko dzieła pięciu pisarzy, ustawione na jednej półce: Richardsona, Mojżesza, Homera, Eurypidesa i Sofoklesa (zob. D. Diderot, *Pochwała Richardsona...*, s. 367). Te i inne opinie Walpole’a zob. w: H. Walpole, *The Letters of Horace Walpole*, t. 3–4, źródło: <http://www.gutenberg.net/dirs/etext03/lthw310.txt> [dostęp: 17.12.2009].

²⁴ Jako przykłady Walpole podawał dramaty Szekspira *Juliusz Cezar* (*The Tragedy of Julius Caesar*, 1599) oraz *Hamlet* (*The Tragical History of Hamlet Prince of Denmark*, 1603). Samo *Zamczysko w Otranto* zresztą bardzo wiele zawdzięcza dramatowi w ogóle, jeśli chodzi o gestykulację postaci, konstrukcję poszczególnych scen, sposób prezentowania emocji i wypowiadania się (zob. na ten temat P. Baines, *The Castle of Otranto*, źródło: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=1356> [dostęp: 19.07.2004]). Walpole wspomina o tej zależności w przedmowie do pierwszego wydania.

kowało mu w „starodawnych romansach”²⁵. Uznawana za charakterystyczną dla nich i pożądana przez Walpole’a „cudowność” nie miała przy tym być uzasadniana jedynie koniecznością wyprowadzenia końcowego morału, lecz mogła istnieć autonomicznie, jako pełnoprawna kategoria estetyczna. Dydaktyzm i moralizatorstwo traciły swoją uprzywilejowaną rolę, opowieść nie musiała „zbudować” czytelnika, lecz mogła służyć wyłącznie rozrywce. Charakter tej rozrywki można było rozumieć rozmaicie: Walpole, zapowiadając jeszcze w przedmowie do pierwszego wydania, że książkę Onuphrio Muralto należy współczesnemu czytelnikowi przedstawić wyłącznie jako rozrywkę, zaznaczył też, że jej „siłą napędową i natchnieniem autora jest przerażenie (*terror*), które nie dopuszcza do jakiegokolwiek spowolnienia akcji”²⁶. Cel został określony jasno: czytelnik został zaproszony do zabawy w straszanie²⁷. Ostatecznym rezultatem realizacji tych koncepcji artystycznych był, według Walpole’a, „nowy rodzaj romansu”²⁸. Określenie, które dziś wydaje się nie mieć większego znaczenia i w odniesieniu do dawnych tekstów bywa używane wymienione z terminem powieść, dla współczesnych Walpole’owi oznaczało powrót do tradycji średniowiecznej: nowożytną reprezentowała wszak powieść.

Dla ówczesnych krytyków teorie właściciela Strawberry Hill stanowiły estetyczną rewolucję, nic więc dziwnego, że żadne wyjaśnienia i przeprosiny (za używanie pseudonimów w pierwszym wydaniu) nie uchroniły go przed ich atakiem. Recenzent „Monthly Review”, prawdopodobnie ten sam, który w lutym 1765 roku tak pozytywnie wyrażał się o powieści, diametralnie zmienił swoje stanowisko trzy miesiące później, publikując w maju miażdżącą opinię na temat *Zamczyska*. Oskarżył autora tekstu m.in. o to, że chce być „advokatem odnawiających się barbarzyńskich przesądów z czasów ciemnego gotyku”²⁹.

Tak drastyczna zmiana stanowiska może dziwić, ponieważ w ciągu kilku miesięcy, jakie upłynęły od pierwszego oficjalnego wydania, tekst nie uległ żadnym istotnym przeróbkom. Jak się wydaje, u podstaw tej negatywnej opinii tkwi jednak kilka istotnych czynników. Jednym z ważniejszych był zapewne fakt, iż autor recenzji dowiedział się nagle, iż to, co uprzednio było dla niego sympatyczną ramotką, ciekawostką z dawnych dziejów, której można było wyrozumiale pobłażać, okazało się nagle niepokojącym zjawiskiem kultury współczesnej, wytworem jego własnych czasów, przeciwieństwem wszystkiego, co klasycystyczna poetyka uznawała w literaturze za akceptowalne. Kolejnym powodem niezadowolenia krytyka była

²⁵ Niektórzy badacze, jak np. Rabkin, twierdzą także, że Walpole wzorował się częściowo na modnych wówczas opowieściach ze Wschodu, takich jak *The Arabian Nights Entertainment* (1706), w Polsce znanych jako *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*. Zob. E.S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, New Jersey 1976, s. 183. Walpole w swoich listach niejednokrotnie powoływał się na to dzieło, ale nigdzie nie wskazał, że było ono jedną z inspiracji jego własnej opowieści.

²⁶ Zob. H. Walpole, *Preface to the First Edition...*, przekład A.G.

²⁷ Podobnie precyzuje cel swojego pisarstwa np. Anna Olimpia Mostowska, która m.in. w *Objaśnieniach do Strachu w zameczku* (wydany w tomie pierwszym *Moich rozrywek*, 1806) i do *Pokuty* (tekst opublikowany w *Zabawki w spoczynku po trudach*, 1809) podkreślała, że tworzyła swoje dziełka dla własnej rozrywki i oddaje je czytelnikom w podobnym celu: zabawy.

²⁸ „A new species of romance”. Zob. H. Walpole, *Preface to the Second Edition...*, przekład A.G.

²⁹ „Monthly Review”, V 1765, s. 394, przekład A.G.

z pewnością zmiana podtytułu, w którym teraz pojawiło się budzące złe skojarzenia estetyczne słowo: gotycki. Trzeba też przypomnieć, że dalej trwała gorąca dyskusja na temat autentyczności „pieśni Osjana”³⁰, wcześniej entuzjastycznie przyjętych przez większość krytyków; recenzent Walpole’a mógł więc mieć niemiłą świadomość, że tym razem to on padł ofiarą sprytnego literackiego oszustwa i, co więcej, nie umiał go wykryć.

Także kształt zaproponowanego przez Walpole’a „nowego gatunku romansu”, który wyłania się z przedmów do obu wydań, był dla konserwatywnie nastawionych znawców literatury nie do przyjęcia. Peryferyjna rola dydaktyzmu, wydarzenia nadprzyrodzone, a wreszcie sprecyzowany przez Walpole’a cel powieści: przeżycie czytelnika, nie mogły spodobać się klasycystycznym krytykom. Bardziej odpowiadało im Richardsonowskie uporządkowanie, sentymentalizm, pochwała cnót purytańskich, dydaktyzm, moralna wymowa tekstów, drobiazgowość opisu (*Sir Charles Grandison* liczył 7 tomów, a wydanie zbiorowe trzech tytułów – 20!), przyjęta formuła (powieść w listach), podniosły styl i oczywiście fakt, że akcja toczyła się w czasach współczesnych. Żaden z innych angielskich pisarzy tworzących w czasach Richardsona – nawet Henry Fielding, Tobias George Smollet czy Laurence Sterne – nie miał tak wysokiego statusu, nie był uznawany za niezaprzeczalny autorytet pisarski i moralny oraz otaczany takim szacunkiem, jakim darzono tego „nieśmiertelnego, malutkiego, dobrotliwego, poczciwego człowieczka z okrągłutkim brzuszkiem”³¹.

Krytyczne opinie recenzenta „Monthly Review” na temat utworu Walpole’a nie zniechęciły jednak czytelników. Wyrosłe poniekąd z buntu przeciwko powieści w typie richardsonowskim, a więc i sentymentalizmowi³² *Zamczysko w Otranto* okazało się dużym sukcesem. Walpole faktycznie stał się twórcą nowej odmiany powieści; jej nazwę utworzono, paradoksalnie, od tak irytującego krytyków podtytułu: *gothic novel*. Utwór uważa się za pierwszy przykład takiego tekstu; późniejszy rozwój *gothic stories*, bo takim ogólnym mianem zaczęto określać opowieści utrzymane w podobnej, co powieść Walpole’a stylistyce, spowodował, że dziś *Zamczysko w Otranto* zalicza się do odmiany powieści gotyckiej zwanej *historical gothic*, ze względu na jej odwołania do przeszłości. Zasługą Walpole’a – i to nie tylko jego „dzikiej opowieści”³³, ale także przebudowanego na średniowieczny zamek Strawberry Hill³⁴ i postrzegania go jako znawcy sztuki i artystycznego smaku – jest również faktyczne zapoczątkowanie nowego rozumienia słowa „gotyk”. Zamiast pozostać

³⁰ W 1765 r., pięć lat po wydaniu pierwszej części „pieśni Osjana”, przekonanie o tym, że jest to literackie fałszerstwo, było już w Anglii powszechne.

³¹ Wypowiedź William Makepeace’a Thackeraya. Cyt. za: W. Tarnawski, *Historia literatury angielskiej*, t. 2, Lwów 1930, s. 184.

³² Walpole pisał o tym m.in. w liście do Élie de Beaumonta. Zob. H. Walpole, *Letter to Monsieur Elie Beaumont*, Strawberry Hill, 18 March 1765, [w:] idem, *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford*, t. 3. Także E.J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction...*, s. 63.

³³ Określenie użyte przez Walpole’a w liście do Williama Cole’a (pastora Burnham, cenionego antykwariusza), w którym autor *Zamczyska w Otranto* wyjaśniał, skąd wzięł pomysł historii opowiedzianej w powieści. Zob. H. Walpole, *Letter to the Rev. Mr. Cole*, Strawberry Hill, 9 marca 1765, [w:] idem, *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford*, t. 3.

³⁴ W XIX wieku styl ten zaczął być bardzo modny; nazwano go neogotykiem.

synonimem barbarzyństwa i ciemnoty, zaczęło ono dla przeciętnego odbiorcy oznaczać nadprzyrodzone, a z czasem przerażające wydarzenia³⁵. Choć „cudowność” wieków średnich próbowały uwidaczniać wcześniejsze teksty, to jednak dopiero powieść Walpole’a, ze względu na swój szeroki odbiór, przyczyniła się do utrwalenia nowego znaczenia terminu. Wraz z chwilą ukazania się *Zamczyska w Otranto* ujawniają się także dwa odmienne sposoby interpretacji i ukazywania gotyku, już nie będącego określeniem pogardliwym: mianowicie apoteozy czy przynajmniej pozytywnego ujęcia w pracach krytycznych z różnych dziedzin sztuki (epoka rycerzy, honoru, wzniosłości) i fascynujących, ale zarazem mrocznych, pełnych krwawych tajemnic, naznaczonych dominacją zamku i klasztoru czasów średniowiecza.

Popularność *Zamczyska w Otranto* miała różne przyczyny. Po części była wynikiem tego, iż było ono już, w pewnym stopniu, deklaracją artystyczną i światopoglądową młodego pokolenia, mieściło się w jego horyzoncie oczekiwań. W akceptacji powieści Walpole’a wyrażało się całe znuzenie nie tylko wspomnianym sentymentalizmem i jego „teatrem uczuć”, ale i metodycznie zorganizowanym światem „epoki rozumu”, próba ucieczki od współczesnego świata w zagadkową przeszłość, chęć rezygnacji z zaplanowanego, klasycystycznego piękna i pragmatycznego, naukowego podejścia do życia na rzecz uwielbienia dla starych zamków, ciemnych korytarzy, sekretnych przejść, tajemnic, mrocznych zakamarków ludzkiej duszy; wszystkiego tego, czego nie dało się w żaden sposób wyjaśnić i przedstawić przy pomocy usystematyzowanej filozofii i estetyki oświecenia. To właśnie założenia tej epoki (w dużej mierze) spowodowały, iż artystyczna wyobraźnia podporządkowana została sztywnym regułom piękna i harmonii, opartym głównie o racjonalizm i empiryzm. Obalając w swoim dziele dyktat rozumu i rozsądku, przywracając wartość przeszłości, fantazji, „prawdziwym”, niesteatralizowanym emocjom i namiętnościom, rezygnując z zasady *decorum* Walpole przygotował w ten sposób grunt pod późniejsze estetyczne koncepcje – i realizacje – romantyków.

Duże zainteresowanie *Zamczyskiem w Otranto* nie przełożyło się jednak na szybkie powstanie grona naśladowców. Jego popularność stopniowo malała, co jest choćby widoczne najpierw w zmniejszającej się liczbie edycji, aż wreszcie w całkowitym zaniechaniu publikowania powieści: od roku 1766 aż do 1782 nie zanotowano ani jednego legalnego wydania. Wynikało to m.in. z faktu, iż po pierwszym zachłyśnięciu się nowością literacką, na dodatek otoczoną interesującą atmosferą skandalu, utwór został uznany za swego rodzaju kaprys autora, eksperyment artystyczny, który zdobył uwagę publiczności przez przypadek, tylko dlatego, że krążyła o nim opinia ciekawostki literackiej. Zdaniem niektórych krytyków *Zamczysko w Otranto* było także jak na swe czasy zbyt awangardowe, m.in. z racji owego odejścia od założeń powieści Richardsonowskiej, zwłaszcza zaś rezygnacji z preferowanych w tym modelu funkcji dydaktycznej i egzemplarnej³⁶. Tego rodzaju głosy skutecznie, jak można sądzić, odstraszały potencjalnych naśladowców i obawiających się finansowego fiaska wydawców, stąd na rynku literatury gotyckiej, jeśli nie liczyć pomniejszych, nie zasługujących na uwagę dziełek, przez długie lata trwał praktycznie zastój. Badacze uważają, że dopiero w 1772 roku ukazał się, wart odnotowania,

³⁵ E.J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction...*, s. 184; zob. też podrozdział dotyczący Ann Radcliffe.

³⁶ Zob. ibidem, s. 83 i n.

anonimowy tekst zatytułowany *The Hermitage of Du Monte. A British Story*, w którym, tak jak w *Zamczysku w Otranto*, pełno było zjawisk nadprzyrodzonych, wizji, wróżb – ale redaktor, William Hutchinson (prawdopodobnie zresztą faktyczny autor utworu), w słowie do czytelnika starał się podkreślić przede wszystkim walor dydaktyczny powieści, pominął zaś elementy fantastyczne, wyraźnie uznając, iż wspomnianie o nich może zaszkodzić dziełu, ponieważ nie mogą one pełnić funkcji wychowawczej³⁷.

The Hermitage został całkowicie zapomniany; podobny los spotkał dziełko Clary Reeve (*The Champion of Virtue. A Gothic Story*, 1777; inny tytuł: *The Old English Baron*). Czerpiący z pomysłów Walpole'a lord William Beckford w swoim *Watheku. Opowieści arabskiej* (*Vathek. An Arabian Tale. From an Unpublished Manuscript*, 1786, pol. 1975)³⁸ bardziej skupił się na modnej wówczas arabskiej stylizacji. Literaturę gotycką przywróciła do pamięci czytelniczej dopiero twórczość Ann Radcliffe, która swoimi powieściami publikowanymi od 1789 roku – trzeba tu wymienić zwłaszcza *Tajemnice zamku Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794, pol. 1977) i *Italczyka albo Konfesjonat Czarnych Pokutników* (*The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797, pol. 1977) otworzyła nową ścieżkę rozwoju dla odmiany powieści, którą zapoczątkował Walpole. Nazwano ją *sentimental gothic*. Kolejnym krokiem w rozwoju *gothic story* była twórczość Matthew Gregory'ego Lewisa, szczególnie zaś jego *Mnich* (*Ambrosio, or The Monk*, 1796, pol. 1964), który zalicza się do tzw. *terror gothic*, ze względu na duży ładunek makabry, okrucieństwa i frenezji, jakie przenikają jego tekst. Z tych trzech odmian wywodzą się współczesny horror i thriller, reprezentowane m.in. przez filmy, utwory literackie, komiksy i scenariusze RPG³⁹. Jest to ogromna grupa tekstów, mających swoją olbrzymią i wierną publiczność. Świetnie rozwija się również młodzieżowa subkultura, zwana gotycką. Dziedzictwo jednej „dzikiej opowieści”, napisanej ku rozrywce w (ponoć) kilka dni, jest więc do prawdy niezwykłe.

Ups and downs of “a wild story”: *The Castle of Otranto* by Horace Walpole

Abstract

The Castle of Otranto by Horace Walpole, published for the first time in 1764 and called by his author “a wild story”, gave rise to gothic story, which became one of the most important horror “forefathers”. Walpole's intention was to rejuvenate an old literary genre, the romance. A combination of the unrestricted imagination of the earlier works and the mimetic nature of the contemporary texts was supposed to create an opportunity for its revival. The tale could serve as an entertainment on its own. The reader was invited to play a game of terror. The

³⁷ Por. ibidem, s. 80.

³⁸ *Wathek* został napisany w języku francuskim w 1782; przekładu na język angielski dokonał Samuel Henley i tekst wyszedł w Anglii w 1786 r. bez nazwiska autora. Wydanie francuskie ukazało się w 1787 r.

³⁹ Idealizacja średniowiecza (czy raczej wyobrażeń o średniowieczu), charakterystyczna dla dziełka Walpole'a skłania do przypuszczeń, że również współczesna fantastyka mogła korzystać, w pewnym stopniu, z osiągnięć literatury gotyckiej.

result, being a kind of artistic and worldview statement of the young generation, turned out to be a great commercial success, although, as too avant-garde, it couldn't initially boast of many imitators. The new paths of development of gothic literature were laid by A. Radcliffe, M.G. Lewis i Ch. Brockden Brown. From the varieties initiated by them and by Walpole the contemporary horror and thriller derive, represented by numerous movies, belles-lettres, comic books , RPGs, etc.