

SENSACJA I TAJEMNICA – O FABULARNYCH  
FUNDAMENTACH ZAMKU KANIOWSKIEGO\*

GRZEGORZ ZAJĄC\*\*

Doceniany przez rówieśników autora, pamiętany przez przedstawicieli kolejnych pokoleń czytelników rodzimej literatury, obecny także w nie tylko dziewiętnastowiecznej refleksji historycznoliterackiej – *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego pozostawał i niewątpliwie wciąż pozostaje w cieniu kilku innych powieści poetyckich napisanych w II połowie lat 20. bądź z początkiem następnej dekady XIX wieku, a więc w szczytowym momencie istnienia gatunku w polskim piśmiennictwie. Jest to, oczywiście, w niemałym stopniu związane z faktem, iż w okresie bezpośrednio poprzedzającym u nas spektakularną dominację romantycznego dramatu ta właśnie forma literacka zyskała szczególnie względy u twórców reprezentujących – by posłużyć się tytułem późniejszej rozprawy autora *Zamku...* – nową epokę poezji<sup>1</sup>, znajdujących dla siebie miejsce w obszarze obcej (i niechętniej) klasycyzmowi estetyki. Sięgali tym samym po powieść poetycką – jak wiadomo, wówczas na ogół jeszcze tak nienazywaną – również najwybitniejsi: ci, jak Mickiewicz, których pisarska pozycja była już wtedy coraz rzadziej kwestionowana, ale i tacy jak Słowacki, zaczynający dopiero ujawniać swój artystyczny geniusz. Bywało też i tak – to przecież przypadek Malczewskiego – że utwory mieszczące się w tej konwencji gatunkowej miały przejść do annałów ojczystej literatury jako zwiastun wyjątkowego, choć niepotwierzonego, talentu twórcy, nabierając szczególnego znaczenia również w związku z przedwczesną śmiercią tegoż.

Sytuując się wobec dzieł tej miary, co *Konrad Wallenrod*, *Lambro* czy najwcześniejsza z nich wszystkich *Maria*, utwór Goszczyńskiego nie musiał zatem jawić się z czasem jako tekst – nazwijmy to – pierwszego wyboru, gdy chodziło o sugestywne zilustrowanie nowatorstwa, które wprowadzała w obszar epiki wierszowanej powieść poetycka. Ani ukraińskość, stanowiąca o kulturowym

---

\* Fragmenty tekstu cytowane będą za: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*; oprac. J. Tretiak, Kraków 1921. Tam, gdzie było to uzasadnione, dokonano drobnych zmian w zakresie pisowni i interpunkcji.

\*\* Grzegorz Zając – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Zob. S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej [w:] tegoż, Dzieła zbiorowe*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów [1910], t. 3: *Podróże i rozprawy literackie*, s. 177–237.

kolorycie ukazywanego tam świata i współdecydująca jednocześnie o posępnej aurze *Zamku...*, ani, tak imponująca Maurycemu Mochnackiemu, „snycerska” metoda wykorzystywania przez autora materii historycznej<sup>2</sup>, ani wreszcie kreacja głównej postaci, będąca klarowną (co nie znaczy: pozbawioną oryginalności) egzemplifikacją zjawiska, jakie zwykło się potem określać mianem bohatera bajronicznego, nie były tymi spośród elementów mogących określać literacką odrębność interesującego nas tutaj gatunku, które zaznaczałyby się w utworze w sposób zdradzający taki poziom poetyckiego wyrafinowania, z jakim nie mielibyśmy do czynienia choćby w tytułach wymienionych powyżej. Czy to śledząc kształtowanie się determinowanego przez specyfikę przestrzeni zdarzeń nastroju opowieści Malczewskiego, czy przyglądając się wyzyskaniu przez Mickiewicza znajomości historycznych realiów na potrzeby boleśnie zakorzenionej we współczesności metafory, czy w końcu, obcując z fascynującymi, penetrującymi zakamarki ludzkiej psychiki i obrazującymi życiową degradację „powstańcy greckiego”, opisami twórcy *Lambra*.

Świadomie jednak nie wskazano tu do tej pory na tę cechę powieści poetyckiej, którą specjalistyczne słowniki ujmują najczęściej dość enigmatycznie jako fragmentaryczność kompozycji, odsyłając między innymi do określonego typu rozwiązań fabularnych stosowanych w utworach reprezentujących tę właśnie formę poezji epickiej. Jeżeli bowiem ową fragmentaryczność postrzegać w pierwszej kolejności w kontekście zamierzonych przez autora „zakłóceń” w sferze fabuły, objawiających się nieliniarnym ujęciem współtworzących ją zdarzeń, oraz towarzyszącego podobnym zabiegom konsekwentnego operowania wieloplanowością, trudno byłoby uznać *Zamek kaniowski* jedynie za niewychodzący poza granice pisarskiego rzemiosła – nawet jeśli dowodzący sprawności autora – przykład obecności powieści poetyckiej w naszej literaturze. Wydaje się, że to w kształtowanej w taki sposób, definiującej dynamikę akcji utworu, sensacyjności dostrzec można dzisiaj szczególną wartość dzieła Goszczyńskiego. Tekstu niestroniącego od czerpania z rezerwuaru chwytów charakterystycznych dla spopularyzowanej parę dekad wcześniej w zachodniej Europie (zwłaszcza na obszarze języka angielskiego) prozy gotyckiej, o czym świadczą także nieustanne posiłkowanie się przez poetę motywem tajemnicy jako swego rodzaju gwarantem podtrzymania napięcia fabularnego w tej mrocznej, wpisanej w dramatyczną rzeczywistość kozackiego powstania 1768 roku, historii żądnego zemsty za zdradzone uczucia, ale i naznaczonego młodzieńczą zbrodnią, atamana.

Mochnacki, podsumowując we wspomnianym powyżej artykule streszczenie owej historii, stwierdził, że jej „układ [...] dziwny zaiste, fantastyczny i śmiały. Lecz nie schodzi mu na żadnej śliczności poetyckiej! Wszędy pełno

<sup>2</sup> Zob. M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 163 i n.

życia i ruchu. Sztuki wiele; sprawności w wywodzie i prowadzeniu rzeczy dosyć”<sup>3</sup>. I właśnie rezultatom takiego, a nie innego „prowadzenia rzeczy” przez Goszczyńskiego będziemy chcieli się tutaj przyjrzeć, sprawdzając niejako przy okazji, czy były rzeczywiście jakieś istotne powody, by ten sam krytyk – uzupełniając, już w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku XIX*, swoje stanowisko na temat *Zamku kaniowskiego* – uznawał za stosowne zgłaszać jednak pewne zastrzeżenia co do „samego tej powieści układu, gdzie rzecz, osobliwie ku końcowi, nie tak jasno i zrozumiale wyłuszczone, jakby życzyć należało”<sup>4</sup>. Czyniąc to, nie sposób już teraz nie odnieść się choćby skrótowo do sądów sformułowanych przez Mariana Maciejewskiego w książce *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. *Zamek kaniowski* ukazany został tam bowiem jako przykład tekstu, w którym – podobnie do Mickiewiczowskiej *Grażyny* – to nie tyle tajemnica, ile zagadka jest czynnikiem organizującym konstrukcję fabuły<sup>5</sup>; tym, na czym, dopowiedzmy, zasadza się sensacyjność tej ostatniej.

Ewokując to, co niewyjaśnialne, niepojęte, niedające się uchwycić w polu jednoznaczności – „tajemnica” łączona jest przez autora przywołanej monografii z porządkiem literackim, który konstytuował się w ramach, znamionującej sprzeciw wobec klasycyzmu, „opozycji antyretorycznej”<sup>6</sup>. Sytuacja, z jaką mamy do czynienia w *Zamku...*, gdzie w zakończeniu opowiadający wyjaśnia przyczyny zdradzenia Nebaby przez Orlikę, warunkującego poczynania głównego bohatera prowadzące do tragicznego dla nich obojga finału, pozostaje w ujęciu Maciejewskiego sytuacją, w której porządek ten w istocie nie obowiązuje, co skłania badacza do pomieszczenia poetyckiej powieści Goszczyńskiego wśród tych realizacji gatunku, jakie „jawią się mniej romantycznie, niż to się na ogół wydaje”<sup>7</sup>. Dokonujące się za sprawą narratora rozwiązanie zagadki, rysowanej fabularnie od samego niemal początku tej historii (już w drugim rozdziale pierwszej jej części pojawia się wszak sztyldwach, który okaże się nieszczęsnym bratem Orliki, wykorzystanym przez rządzącego do zaszantażowania dziewczyny), miałyby więc niwelować znaczenie tajemnicy jako elementu współokreślającego sposób przedstawiania i komponowania zdarzeń składających się na fabułę *Zamku kaniowskiego*. Wskazywałoby przy tym na strukturalne związki tego utworu z epiką wcześniejszego okresu.

Nie trzeba podważać trafności tej ostatniej sugestii, by widzieć problem o tyle inaczej, o ile wynika to z uznania, że w tekście Goszczyńskiego spotykamy się raczej z zachodzeniem obu rozwiązań na siebie niż zaistnieniem

<sup>3</sup> Tamże, s. 163.

<sup>4</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX. Tom I* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie*, dz. cyt., s. 323. W następnym zdaniu autor wspominał nawet o dających się zauważyć w tekście: „nieszykowności, usterkach, zboczeniach”.

<sup>5</sup> Zob. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 300.

<sup>6</sup> Zob. tamże, s. 8–9, 185 i n.

<sup>7</sup> Tamże, s. 300.

przestrzeni, w której występowanie jednego z nich musiałoby wykluczać to drugie. Opinię Haliny Krukowskiej, najwnikliwszej bodaj z grona interpretatorów *Zamku...*, lokującą go pośród „najbardziej c i e m n y c h [podkr. moje – G.Z.] i upiornych utworów polskiego romantyzmu”<sup>8</sup>, śmiało przecież można by odczytywać również w kontekście tajemniczości towarzyszącej stale losom najważniejszych postaci tego tekstu, mającej źródła nie tylko w niesprecyzowanym statusie bytowym niektórych z nich (Ksenia, a z czasem też Orlika) czy w nasyconym frenezją obrazie ich świata, ale i w służących myleniu tropów: fabularnych inwersjach, niedopowiedzeniach, zapętleniach. Na poszczególnych etapach lektury natrafiamy na nie wielokrotnie, wprowadzani tą drogą przez autora w stan pewnej dezorientacji biorącej się z niemożności potraktowania kolejnych elementów ukazywanej w tekście rzeczywistości jako niepodważalnie tam istniejących, przyczyniających jej klarowności, czyniących dotyczący jej przekaz semantycznie stabilnym<sup>9</sup>.

Dzieje się tak od pierwszych scen hajdamackiej opowieści Goszczyńskiego, kiedy w scenerii „wietrznej, jesiennej [...] nocy”, przy złowrogim akompaniamencie porykiwań „dławionego bydłęcia”, wycia psów i „skrzypania [...] szubienicy”, tworzących więcej niż niepokojącą kakofonię, dostrzegamy wspomnianego wartownika, pilnującego zwłok wisielca pod jedną z wież kaniowskiego zamku (jego majestatyczność oddał autor w kilku początkowych wersach tekstu, sięgając, skądinąd, po bliższe raczej poetyce klasycyzmu środki językowe<sup>10</sup>). Uczucia rządzące tym pierwszym, próbującym w takich, mogących przerażać każdego, okolicznościach na rozmaite sposoby dodawać sobie animuszu, Goszczyński umiejętnie przybliży, sytuując narratora na pozycji samego strażnika – z wykorzystaniem mowy pozornie zależnej zmieniając niejako jego status z obserwatora-sprawozdawcy na uczestnika zdarzeń:

Szelest po krzakach. Czy ptak pierzchnął z gniazda?  
 Coś majaczeje, coś po drodze bieży.  
 Tfu! W imię Ojca... To tumany diabla.

(I, w. 34–36)

Stanowczość, z jaką nasz bohater próbuje odsuwać od siebie strach, nie zmienia jednak faktu, że przyczyna słyszanego przez niego szelestu nie zostaje wskazana w sposób, który przedstawianemu tutaj światu ujmowałby tajemniczości. Pytanie, jakie padło, nie jest przecież jedynym, które w podobnej sytu-

<sup>8</sup> H. Krukowska, „*Nocna strona*” *romantyzmu* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 216.

<sup>9</sup> Por. M. Maciejewski, dz. cyt., s. 180. Czytamy tam m.in.: „By mogło dojść do objawienia się tajemnicy, rzeczywistość, którą ma ona znamionować, musi niejako ontycznie uchylać się przed jednoznaczną próbą jakiegokolwiek werbalizacji.”

<sup>10</sup> „Wspaniałe zamku kaniowskiego wieże, / Wznoszą się w chmury jak olbrzyma ramię; / A dzielnej ziemi powiewa z nich znamię, / A wielkich granic twarda ich pierś strzeże.” (I, w. 1–4).

acji ów kozak miałby prawo sobie zadać. Ważne przy tym, że na przynoszące pewność odpowiedzi nie ma w takich realiach – znaczonych w tekście także nieokreślonością użytych zaimków – miejsca.

W przywołanym fragmencie widzimy wszakże tylko zapowiedź tego, jak w pierwszej części utworu podtrzymywać się będzie u śledzącego rozwój akcji odbiorcy wątpliwości co do natury związków pomiędzy poszczególnymi sytuacjami, relacji łączących uczestniczące w kolejnych (co nie zawsze znaczy: ukazywanych w zgodzie z chronologią) zdarzeniach postacie, czy też rzeczywistych powodów podejmowanych przez nie działań. Nasilaniu się zamierzonych przez autora niejasności, stanowiących integralny składnik fabuły *Zamku kaniowskiego*, sprzyja z oczywistych względów sterujące ku sensacyjności zdynamizowanie akcji. Obserwujemy je, począwszy od następnego, trzeciego rozdziału tej partii powieści, otwartego następującym ujęciem:

W świetle księżycy, co wyjrzy czasami,  
Mignął ktoś bielą, i zagaśł tam w krzaku:  
I śpiew dziewiczy przeleciał z wiatrami.  
(I, w. 40–42)

Może więc ten wcześniejszy szelest oznaczał pojawienie się już wtedy w pobliżu zamkowego wzgórza tej, której „śpiew, znajomy, budzi [teraz – G.Z.] dreszcz w kozaku”? Znacznie istotniejsze, jeżeli chodzi o kształtowanie fabularnego napięcia, jest jednak w tym momencie to, że, kierując się głosem „burzliwego serca syna Ukrainy”, bohater porzuca niebawem swoje obowiązki i znika na jakiś czas z pola naszego widzenia. Co równie ważne, dochodzi do tego w sytuacji, kiedy wciąż o żadnym z tych dwojga niczego właściwie nie wiemy; on pozostaje dla nas jedynie „kozakiem”, ona – „dziewczyną”. Gdy zaś ponownie znajdują się na pierwszym planie zdarzeń, nie będą już jedyną miłosną parą w tej historii, choć na skutek intrygujących zabiegów czynionych przez autora, intensyfikujących wrażenie panowania mrocznej tajemnicy nad całym tamtym światem, nie stanie się to od razu oczywiste.

Kiedy bowiem w rozdziale czwartym przysłuchujemy się rozmowie dziewczyny – która dopiero co, skradając się, podeszła pod zamkową wieżę – z jej ukochanym kozakiem, możemy jeszcze przypuszczać, że to ciąg dalszy poprzedniej sceny, a padające w tym dialogu imiona („«Czyś tu, Nebabo?» – z cichutką przemawia. / «Tu, tu, Orliko!» – szepnął głos przy murze.”; I, w. 62–63) są imionami wartownika i tej, której „miła nuta” dochodząca z krzaków była sygnałem do ich spotkania w umówionym miejscu. Nieprzypadkowo Józef Tretyak tak oto tłumaczył w komentarzu do tego fragmentu utworu: „Ażeby zrozumieć tę scenę, którą poeta umyślnie odmalował bardzo niejasno, dla przydania jej tajemniczości, potrzeba tu odróżniać dwie współczesne schadzki miłosne pod zamkiem: Orliki z Nebabą i jakiejś dziewczyny, która przychodzi zobaczyć się z kozakiem, pilnującym wisielca, a który, jak się z dalszego toku powie-

ści okazuje, jest bratem Orliki. Tylko ta druga schadzka jest przedmiotem gry diabelskiej”<sup>11</sup>.

Podążając za samym tekstem, dającej się podobnie objaśnić dwupłaszczyznowości w warstwie fabuły nie musimy na razie podejrzewać, zwłaszcza że z wypowiedzi kochanków dowiadujemy się jedynie tego, iż ich wspólne szczęście jest zagrożone przez niecne, nazwane tam „obrzydłą miłością”, zakusy jakiegoś Polaka. Zawarta w słowach Orliki (na razie mówi głównie ona), wpisana w podszyte obawami wyznanie informacja ma wprawdzie olbrzymie znaczenie, gdy idzie o zarysowanie determinującego bieg późniejszych zdarzeń konfliktu, z pewnością jednak nie nakazuje potraktować przytulającego swą ukochaną Nebaby jako bohatera innego niż ten, który niewiele wcześniej nerwowo przechadzał się wokół szubienicy. Rozpoczynające kolejny fragment tekstu zdanie: „Resztę rozmowy utaja milczenie” (I, w. 76) – jest czytelnym sygnałem, że podtrzymywanie niepewności związanej z umiejscowieniem poszczególnych postaci w świecie przedstawionym utworu trudno byłoby uznać za obojętne z punktu widzenia fabularnej strategii autora. Tym bardziej, że zanim zdecyduje się on przytoczyć w końcu „słodkie słowa rozkochanej pary”, pozwalając tym samym czytelnikom dokładniej poznać kontekst pełnego namiętności („I pocałunek płonącej miłości / Złożyła, w ogniu, na usta zazdrości. / [...] / I dla uniesień dzikich przyświadczenia / W dziewicze usta zionął takie żary, / Jakiemi drzewo wypala dłoń mary, / Kiedy niewierny przeczy jej zjawienia”; I, w. 167–168, 176–179) nocnego spotkania Nebaby z Orliką, rozgrywa się przed nami owa „gra diabelska”, o której pisał Tretiak, relacjonowana – co wydaje się kluczowe dla jej odczytania – poprzez rozmowę puszczyków, istot potrafiących przeniknąć poczynania złych mocy, sytuujących się zatem gdzieś pomiędzy rzeczywistością dającą się rozpoznać za pomocą zmysłów i poznania rozumowego a światem, który się tym ostatnim wymyka, pozostając terytorium zdominowanym przez demony.

Streszczając tekst Goszczyńskiego, Mochnacki pisał w związku z początkowym jego fragmentem, że „szyldwach, z w a b i o n y [podkr. moje – G.Z.] śpiewem znajomej dziewczyny, zbiega z stanowiska w pobliskie zarośle”<sup>12</sup>. Przekonania, że owa „kochanka kozaka” stała się w istocie instrumentem w rękach kogoś, komu zależało na wykradzeniu wisielca i pogrążeniu przez to wartownika, zaczynamy nabierać, śledząc wspomnianą relację nocnych ptaków, pozwalającą wyraźnie dostrzec to, co w odniesieniu do *Zamku kaniowskiego* Krukowska nazwała „zamknięciem człowieka w naturze będącej domeną sił lucyferycznych, piekielnych”<sup>13</sup>. W ukazywanym tu świecie to szatan zdaje się pisać scenariusz, rozdzielając role nieświadomym swojego udziału w jego przedsięwzięciu bohaterom. Dla odbioru dalszego ciągu wypadków, a tym samym dla

<sup>11</sup> S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, dz. cyt., s. 50 (przypis do w. 59).

<sup>12</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX...*, dz. cyt., s. 319.

<sup>13</sup> H. Krukowska, dz. cyt., s. 216.

utrwalania się znaczenia tajemnicy jako jednego z kluczowych elementów fabularnej konstrukcji utworu szczególnie istotne jest jednak to, że wyjątkowy status zdających sprawę z porwania szubienicznika postaci nakazywałyby z dystansem odnieść się do wiarygodności ich przekazu. Słowa puszczyków, skwitowane przez tego z nich, który potrafi zobaczyć więcej<sup>14</sup>, tyleż szyderczym, ile zagadkowym: „Szatańska pustotka: / Cha, cha, cha!” (I, w. 139–140), mają prawo być odbierane z niedowierzaniem, jako domagające się weryfikacji czy to ze strony samego narratora, czy też któregoś z bohaterów niewchodzących (przynajmniej na razie...) tak jawnie w konszachty ze światem zjaw, upiorów i diabłów. Powtarzane wielokrotnie pytanie „lubej” puszczyka: „Cóż to znaczy?” – jest pytaniem, które równie dobrze, wczytując się w treść tej, nieco chaotycznie, wydawałoby się, prowadzonej relacji, może stawiać sobie przez cały czas jej trwania pogrążony w narastającej dezorientacji odbiorca tekstu.

Tej ostatniej wydatnie sprzyja bez wątpienia wykorzystanie przez Goszczyńskiego techniki symultanizmu, konsekwentne operowanie dwoma nakładającymi się na siebie kadrami, odpowiadające ciągłemu przenoszeniu się wzroku puszczyka – mówiącego o tym, co dzieje się pod zamkiem – z jednego miejsca na drugie. Uzyskiwany w taki sposób efekt ruchliwości obrazu nie tylko odzwierciedla zwiększenie samej dynamiki akcji, ale idzie również w parze z uwidacznianiem się sensacyjnego, sprężyniętego z obecnością motywowanej fabularnie tajemnicy, komponentu utworu. Owa ruchliwość narzuca się zaś tym wyraźniej, że skutkująca zmianą pola obserwacji przeskoki, których dokonuje żywołowo opowiadający, patrzący na wszystko z góry mieszkaniiec wieży, zaznaczają się zarówno tam, gdzie wypowiedź tegoż jest na krótko przerywana słowami jego „miluchnej”:

Czekaj! Widzisz, pod krzakiem coś białe majaczy.  
 To kochanka kozaka, widzieć go przychodzi;  
 [...]
   
 A tam znowu, na górze, patrz! Jeździec majaczy:  
 Podjeżdża ku szubienicy.

(I, w. 97–98, 106–107);

jak i w obrębie tej samej kwestii – wręcz w sąsiadujących ze sobą zdaniach:

Aha! Już kozak znalazł dziewicę.  
 Jeździec pod szubienicę.

(I, w. 116–117)

Parafrazując wcześniejsze słowa puszczyka z tego samego, piątego rozdziału pierwszej części tekstu („Co oni [diabli – G.Z.] wyrabiają z tym biednym kozakiem!?”; w. 87), za uprawnione należałoby uznać niewolne od zdumienia pytanie

<sup>14</sup> Co ciekawe, również one w ramach przewrotnej korespondencji z losami przedstawianych w tej fazie powieści ludzi tworzą „rozkochaną” parę.

o to, co autor „wyrabia” w tym miejscu powieści z „biednym”, bo zwodzonym przezeń nieustannie i trzymanym w niepewności co do logiki i charakteru pokazanych zdarzeń, czytelnikiem. Zastosowanie pomysłu przypominającego ze względu na sposób ich prezentacji rozwiązania właściwe sztuce dramatycznej<sup>15</sup> sprawia, że ten drugi, próbując przeniknąć odsłaniający się przed nim, niepokojąco tajemniczy świat, gotów byłby tutaj zapewne wykrzyknąć z niedowierzaniem za ptakiem-kochankiem:

Co tu kobiecych snuje się postaci,  
 Głosów podobnych co tu z każdej strony!  
 (I, w. 100–101)

I choć w związku z treścią wcześniejszego zdania („To kochanka kozaka, widzieć go przychodzi; / I kozak wie o niej, lecz go diabeł zwodzi”; I, w. 98–99) można by już zacząć utwierdzać się w przekonaniu, że kozak, o którym mówi puszczyk – ani razu, co wypada odnotować, nie używając jego imienia – to jednak nie Nebaba, pozostaje wciąż wrażenie nieklarowności przedstawianego świata, będącego miejscem zastanawiających splotów okoliczności, jakim towarzyszą w dodatku dotyczące go wypowiedzi postaci, z racji swojej specyfiki niekoniecznie wzbudzających zaufanie.

We wspomnianej już, a następującej po fragmencie wypełnionym dialogiem puszczyków, scenie dokończenia rozmowy Nebaby z Orliką zdradzający coraz silniejszą zazdrość ataman złośczy temu, kto z woli piekła śmiałyby mu ją odebrać. Zapowiedź czekającej tamtego zemsty pojawia się w momencie, kiedy kochanek Orliki nie może jednak domyślać się, że to jego ostatnie z nią spotkanie; że tak szybko nieprzychylna mu rzeczywistość nakaże jego słowom zamieniać się w czyn. Ta świadomość zacznie w nim dojrzywać dopiero wówczas, gdy dziewczyna nie przyjdzie na miejsce następnej wieczornej schadzki „na dnie jaru, ścian zamkowych spodem”. Składająca się na czternasty rozdział pierwszej części *Zamku kaniowskiego* scena oczekiwania Nebaby („Tam przyszedł czekać, jeszcze przed zachodem, / Jak się umówił ze swoją Orliką”; I, w. 347–348) jest z pewnością jednym z najciekawszych literacko ujęć krajobrazu duszy w rodzimej poezji wczesnego romantyzmu, nie tylko pozwalającym oddać z poetycką maestrią narastanie rządzących młodym kozakiem emocji, ale odgrywającym również ważną rolę, gdy idzie o sam sposób prezentowania zdarzeń w tekście, o ułożenie naznaczonej tajemnicą fabuły. To, że nie wytęskniona Orlika, a Ksenia, „szatańska córka” (natury jej związku z Nebabą nie jesteśmy sobie zresztą w stanie na tym etapie lektury przekonująco wytłumaczyć, co jest rezultatem jeszcze jednego z zabiegów autora zmierzających do zasłaniania przed odbiorcą elementów decydujących o kształcie relacji pomiędzy głównymi postaciami utworu i o poczynaniach tych ostatnich), zjawia się u boku, reagującego tutaj

<sup>15</sup> Por. np. S. Wyślouch, *Problematyka symultanimu w prozie*, Poznań 1981, s. 107.



w charakterystyczny dla tego typu bohaterów sposób, kozaka<sup>16</sup>, domagałoby się przecież wyjaśnienia. Zwłaszcza że, po raz kolejny zmieniając za narratorem przedmiot obserwacji, wiedzeni docierającym do Nebaby odgłosem „strzału [...] zamkowego działa”, przez chwilę (rozdział szesnasty) możemy przyglądać się czynionym na zamku (z jakiego powodu?<sup>17</sup>) przygotowaniom do wielkiej uroczystości.

I rzeczywiście, autor, korzystając – nie po raz ostatni, jak się okaże – z chwytu inwersji fabularnej, przenosi się w nieodległą przeszłość, czyni to jednak tak, by nie wszystko wyszło na jaw; by nad wydarzeniami, do których wraca, a które zdeterminują działania najważniejszych postaci powieści, nadając tym samym jej akcji znamion sensacyjności, wciąż unosiła się tajemnicza, zawieszająca pewność czegokolwiek, aura. Początek stosownego fragmentu tekstu (rozdział siedemnasty) wcale jednak na to nie wskazuje. Przeciwnie – pytając retorycznie: „Lecz na cóż tutaj długie tajemnice?” (I, w. 451), narrator zdaje się dawać do zrozumienia, że już w tym momencie chętnie podzieli się wiedzą na temat tego, co pozostawało do tej pory ukryte przed śledzącym tę zagmatwaną historię odbiorcą, a uruchomić miało – jak zobaczymy – ciąg dramatycznych, pogrążających parę głównych bohaterów w nieszczęściu i zbrodni, zdarzeń. Po podaniu informacji, że „młoda Orlika już jest rządcy żoną”, zaostrzając jeszcze ciekawość podkreśleniem niezwykłości sytuacji mającej taki oto finał:

Wszyscy się dziwią nad skrytym powodem  
 Tak pośpiesznego tego rządcy czynu,  
 Choć dobrze znana jego miłość stała.  
 Ale Orlika! To to dziw dla gminu!  
 Co jeszcze dzisiaj przed słońca zachodem,  
 Niż zostać Polką – umrzeć by wołała...  
 (I, w. 455–460)

– opowiadający przybliżyła okoliczności, które skłoniły ukochaną Nebaby do podjęcia podobnej decyzji. Rzecz w tym, że przebieg przesądzającej o tym rozmowy dziewczyny z rządcą nie jest relacjonowany dokładnie. Za sprawą przyjętej przez narratorkę konwencji mamy możliwość przyglądać się całej scenie, nie słyszymy jednak wypowiedzianych przez rozmówców słów, domyślając się jedy-

<sup>16</sup> „Oparł na rękę czoło zamyśłone; / Znowu się rzucił, jakby w nagłym gniewie, / I razem ostygł: czemu wszystko? Nie wie. / A potem dobył kinżału zza pasa, / Obracał w rękę, igrał z blaskiem jego, / Próbował ostrza: nie wiedzieć dlaczego.” (I, w. 402–407).

Por. J. Lyszczyna, *Romantycznego bohatera kłopoty z tożsamością* [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2011, s. 271–277. Nebabę wymienia się tam wśród postaci reprezentujących typ nazywany przez autora „synchronicznym”, czyli takim, gdzie „dominującym rysem jest swego rodzaju dezintegracja [...] osobowości, niespójnej i wewnętrznie sprzecznej, w której obok siebie współistnieją różne, w odmiennych kierunkach zmierzające tendencje i dążenia” (s. 274).

<sup>17</sup> „Czy się spodziewać starosty przybycia? / Czyli patrona pana rządcy święto?” (I, w. 435–436).

nie tyleż w oparciu o jego komentarze („Prędko i przykro wrzasnął głos Orliki, / Jakby nagłego przestrachu wrzask dziki”; „I znowu potem groźna rządcy mowa, / Jak huk stłumiony, rozległa się wnętrzem”; I, w. 465–466, 472–473), ile na podstawie samego zachowania bohaterów, co mogło się wówczas na zamku stać. Przerazenie, płacz i bezradność zrozpaczonej Orliki, z drugiej zaś strony wściekłość rządcy, przechodząca z czasem w maskowany odruchami opiekuńczości triumfalizm – pozwalają dostrzec, że wskutek szantażu dziewczyna znalazła się w sytuacji bez wyjścia, skazana na przyjęcie warunków niemilego jej Lacha (upewnia w tym zresztą stwierdzenie narratora: „Musi być zadość srogiemu żądaniu”; I, w. 480). Mimo to pewne wątpliwości pozostają, i to nie tylko dlatego, że nie znamy szczegółów, a tym samym niejasne jest, czym tak skutecznie grozić mógł Orlice rządcą.

Podtrzymaniu klimatu niedopowiedzenia służy tutaj także wskazanie na źródło przyjmującej taki, a nie inny kształt relacji, skutkujące przeniesieniem odpowiedzialności za jej treść na jedną z postaci. Wykorzystanie w tej roli „chłopaka, co spieszył na zamek z torbanem”, który – okazuje się – opowiedział o wszystkim ogarniętemu jak najgorszymi przeczuciami Nebaby, przyczyniać się może przecież do potraktowania owej sceny burzliwego dialogu jako czegoś, co mogło zrodzić się w okołozamkowej plotce, w niej właśnie nabrać podobnie dramatycznego wydźwięku. „Ciemność”, jaka towarzyszy tej wypowiedzi<sup>18</sup>, jest wszak również rezultatem tego, że ów chłopak – o czym czytamy w ostatnim zdaniu interesującego nas tu fragmentu utworu – „mówił, jak wiedział, jak mu nagadali” (I, w. 487); że zna tę historię z drugiej ręki, przekazuje tylko to, co wcześniej usłyszał, a co zwykłą w takich razach kolejną rzeczą nie musiało być wolne od wyolbrzymienia.

Jakkolwiek wyglądała rzeczywistość, do Nebaby docierają takie właśnie informacje – to z rodzącym się za ich sprawą bólem („Niby dłoń śmierci za serce chwyciła”; I, w. 493) musi się on zmierzyć, co od razu zresztą przekłada się na zastosowanie przez Goszczyńskiego określonego sposobu prezentacji zdarzeń. Ukazaniu gwałtowności reakcji przepełnionego żądzą zemsty kozaka, zmierzającego w amoku w stronę podkaniowskiej puszczy, towarzyszy mianowicie nie tylko dynamizowanie przedstawiającego tę tajemniczą przeprawę przez Dniepr obrazu:

Ataman spieszy, burką obwinięty,  
Jak cień obłoku gnany od wietrzyka;  
Minał już ulic spadzistych zakręty,  
Teraz, przez tłumy, brzegiem się przemyka,

[...]

Szybko, za nimi, cofa się brzeg cały:  
Głuszej ich wrzawa dolata Kaniowa,  
Częściej po jarach światelko się chowa.

<sup>18</sup> „Ciemno, otwarcie mówił z atamanem.” (I, w. 486).

Już i szum puszczy zawiął im donośnie.  
 Cóż to za nimi coraz bardziej rośnie,  
 Im bardziej z brzegiem umykają góry?  
 Zamek to rośnie [...]

(I, w. 516–519, 590–596)

– ewidentnie eksponującego jakże istotny dla rozkładu znaczeń w całym tekście wertykalizm przestrzeni – ale również, możliwe dzięki ponownemu przywołaniu postaci nękającej Nebabę Kseni, epatowanie brutalnością, zapowiadające potworne w swojej wyrazistości, przepojone makabrą ujęcia z dwóch następujących części utworu. Budząca „wkoło strach i pomieszanie”, bo też uchodząca za opętana i nie tyle człowieka, ile koszmarną zjawę przypominająca, Ksenia niesie z sobą jakąś mroczną tajemnicę, łączącą ją z tak niegdyś hardym, a teraz upokorzonym przez rządzącego kozakiem. Co tu jednak nie mniej istotne, nagle nabiera ona niespodziewanie ludzkiego wymiaru, stając się (wtedy jeszcze nie wiemy, że nie po raz pierwszy) ofiarą udręczonego jej złowrogą obecnością Nebaby:

Już, opętana, w konwulsyjnym rzucie  
 Ma w jego ustach złożyć ust swych czucie,  
 Już chwyta szyję dłońmi wywiędłymi,  
 Już... i, omdlała, leży już na ziemi...  
 Tylko pod pięścią skronie zachrupały,  
 A na oblicze zdroje krwi buchały.

(I, w. 567–572)

Ta, wprowadzająca w obszar akcji jeszcze jeden element sensacyjności, scena zwracać musi uwagę tym bardziej, że, przybliżając w niej samą sylwetkę „diablicy przebrzydłej”, Goszczyński nie stroni od efektownych poetycko sformułowań, czego przykładem krótki, mogący jednak uchodzić za kwintesencję frenetycznego obrazowania, wykorzystujący efekt aliteracji opis:

I kłami piekła dłonie larwy klaszczą,  
 I oczy larwy skrzą się piekła paszczą.<sup>19</sup>

(I, w. 559–560)

W drugiej części utworu okaże się, że – równoległe do tego, co będzie się działo z Nebabą, podporządkowującym swe działania potrzebie krwawego rewanżu – tak właśnie ukazaną Ksenię coraz bardziej przypominać zacznie Orlika. Dokonująca się w niej wówczas, prowadząca do zamordowania znie-nawidzonego męża metamorfoza pozwoli tym samym zobaczyć obie bohaterki *Zamku kaniowskiego* jako swego rodzaju projekcje duszy centralnej postaci

<sup>19</sup> Warto tu przypomnieć, że budząca odrzę larwa pojawiła się w twórczości Goszczyńskiego już wcześniej, w zupełnie innym wszakże kontekście – jeden z jego wczesnych wierszy, nazywanych zwyczajowo lirykami humanistycznymi, nosi mianowicie tytuł *Larwa niewoli*.

tekstu – jako lustro, w którym odbija się to, co w Nebabie najszlachetniejsze, ale też to, co ostatecznie nakáže mu poddać się złu<sup>20</sup>, sprawiając skądinąd, że występujący na ogół w powieści poetyckiej schemat fabularny<sup>21</sup>, przestaje tutaj obowiązywać. W relacjach łączących tych troje miłość (Nebaby do Orliki) nie jest już bowiem przeciwstawiana nienawiści (Nebaby do Kseni); wzmagą jedynie tę drugą, by w końcu definitywnie ustąpić na jej rzecz, doprowadzając do sytuacji, w której każde z bohaterów może stanowić zagrożenie dla pozostałych.

Narastaniu napięcia, związanemu ze złowróżbną przemianą Orliki, nasycającą świat przedstawiony niepokojem z nie mniejszą intensywnością niż pojawiające się od początku tej partii utworu sygnały o grożącym Kaniowowi ze strony kozaków niebezpieczeństwie – towarzyszą, czego nie sposób tu nie zaakcentować, podtrzymujące wrażenie niezwykłości ukazywanych zdarzeń, muszące jednocześnie dezorientować czytelnika, zabiegi na płaszczyźnie fabularnej chronologii. Mnożące się w związku z nimi pytania, zagęszczające atmosferę wpisanej w tekst tajemniczości, kierują się także ku ostatniej już z kluczowych jego postaci, którą jest przewodzący kozackiemu zgrupowaniu Szwaczka. Kolejny raz korzystając z możliwości, jakie daje naprzemienne operowanie kilkoma dopełniającymi się planami, wyznaczającymi ukształtowanie wewnątrztekstowej przestrzeni, autor zaskakująco nakłada działania tego bohatera na poczynania Nebaby i odnoszące się do tych ostatnich, odpowiednio sterowane oczekiwania odbiorcy. Miałby on przecież prawo sądzić, że tym z kozaków, który wkroczy na ich czele na zamek, będzie oszukany kochanek Orliki, mogący po wcześniejszym przeciągnięciu pobratymców na swoją stronę i wobec degrengolady Szwaczki liczyć na rychłe ziszczenie się jego, powodowanych pragnieniem zemsty, zamiarów. Tymczasem dający się słyszeć podczas ataku na siedzibę rządcy „głos watażki” okazuje się nie być głosem Nebaby, choć w scenie poprzedzającej przeniesienie uwagi opowiadającego na to, co rozgrywało się już na zamku (zakończenie rozdziału dziesiątego), widzimy właśnie młodego atamana, kiedy, ustaliwszy miejsce wieczornego spotkania ze swoimi towarzyszami, rozstaje się z nimi, by w samotności odpocząć przed czekającą go niebawem, mającą nieść śmierć i pożogę, walką, do której tak zachęcał hajdamacką brać:

Kto się chce ogrzać przy zamku pożarze,  
Kto chce optukać pikę w polskiej jusze,

[...]

Idźcie do zamku! Ja drogę pokażę!

(II, w. 292–293, 295)

<sup>20</sup> Na temat obecności motywu zwierciadła w utworze Goszczyńskiego zob. H. Krukowska, *Noc romantyczna. (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje)*, Gdańsk 2011, s. 77–82, 92–99, 107–112.

<sup>21</sup> W oparciu o analizę rodzimej twórczości zrekonstruował go Marian Urseł. Zob. M. Urseł, *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*, „Prace Literackie” 1973, nr 15, s. 68.

Opuszczony przez swoich, pogrążony w pijackim śnie Szwaczka pozostał gdzieś w lesie, skazany, wydawałoby się, na zgnuśnienie. A jednak teraz to on, triumfując w otoczeniu „wrzącej czerni”, dokonuje rzezi w zamkowych murach – ku zaskoczeniu czytelnika, ale i samych obrońców zamku, nieprzygotowanych na zagrożenie z tej strony, bo szykujących się na „rozprawę” z wysłanym przez nich, choć prowadzonym już przez kogoś innego kozackim oddziałem. Cofając się w czasie (rozdział osiemnasty), narrator odtworzy wprawdzie – w skrócie, aczkolwiek nie zostawiając pola do domysłów – bieg zdarzeń rozgrywających się z udziałem Szwaczki od momentu, gdy ten „się [...] wściekle zadumiał”, uzmysłowiwszy sobie, że jego ludzie go opuścili. W sferze przypuszczeń i rozciągającej się nad kaniowskim światem tajemnicy pozostanie wciąż jednak to, co działo się z Nebabą, kiedy pogardzany przezeń „przebrzydły opilec” prowadził powstańców „na pańskie komnaty”, dając upust swojemu bestialstwu.

Na stopniowe – i tym razem niewolne zresztą od intrygujących niedopowiedzeń – odkrywanie tego, z wykorzystaniem kolejnej w tekście Goszczyńskiego inwersji fabularnej, przyjdzie czas dopiero w części trzeciej. Wcześniej jeszcze natomiast w centrum wypadków przedstawianych w nastroju potęgującej się grozy odnajdujemy, ostatni już raz, Orlikę, stojącą na drodze dowodzonych przez Szwaczkę kozaków. Orlikę, której niejako w zastępstwie Nebaby, choć przecież bez żadnego z nim już wtedy współdziałania, przyszło pomścić ich wspólną – nawet jeśli zupełnie inaczej odczuwaną – krzywdę, mordując niechcianego męża. Samej sceny zabójstwa nam nie pokazano, pozwalając jednak śledzić w aurze umiejętnie budowanego przez narratora napięcia ostatnie chwile życia rządcy, wypełnione niespokojnym snem u boku przygotowującej się do popełnienia zbrodni małżonki. Budząc się z trwogą co chwila (znacząco kontrastuje to z obrazem rysowanym w ostatnich zdaniach poprzedniego rozdziału, mających ilustrować nastroje panujące wśród obrońców Kaniowa, coraz pewniejszych stłumienia kozackiego buntu<sup>22</sup>; przez co dookreśla sensacyjny, odzwierciedlający niepokojącą nieprzewidywalność ukazywanego świata, profil tego fragmentu utworu), nie przeczuwa on bowiem, że oddalająca jego lęki, czuwająca Orlika nie jest „jak duch dobry”, ale za podszeptami sprawującego nad nią władzę diabła<sup>23</sup> czeka tylko na odpowiedni moment, by zadać cios „błyszczącym żelazem”. Towarzyszące tym partiom lektury oczekiwanie na coś w swym okrucieństwie wyjątkowego zostanie ostatecznie zaspokojone, jak wspomniano, w sposób tyleż pozwalający przysporzyć tej historii tajemniczości, ile – właśnie za sprawą wprowadzenia w zamkową przestrzeń sięjących tam spustoszenie podkomendnych Szwaczki – sprzyjający ponownemu przyspieszeniu akcji, gwa-

<sup>22</sup> „Więc dzwony, działa niech głośzą wesele! / A zamek z miastem zasypia spokojnie.” (II, w. 574–575).

<sup>23</sup> W takim myśleniu pozwala się utwierdzić ten choćby fragment tekstu: „Czy to nie szatan igra z nią w beżeśnie, / By owoc, którym pierś przekłętą płodni, / Wykołysany jej myślami wcześniej, / Stanął dojrzały na skinienie zbrodni?” (II, w. 610–613).

rantującymu współ z nawarstwiającą się na niej grozą ciągle podnoszenie się emocjonalnej temperatury tekstu.

To, co ukazuje się rozjuszonym kozakom po wyważeniu drzwi sypialni rządcy, świadczy, że przerażająca zbrodnia na nim już się dokonała, a Orlika nieodwołalnie przeistoczyła się w demoniczną, tak jak Ksenia zagarniętą przez świat ciemności<sup>24</sup>, postać z pogranicza realizmu i nacechowanej makabrą fantastyki:

Cóż to ma znaczyć ta w ciele diablica?  
 [...]
   
 Przed nią trup leży w rozrzuconem łożu;  
 W rękę nóż trzyma, krew pieni po nożu;  
 A na niej całej skrwawiona koszula,  
 Ona ją bierze, macza w trupa ranę,  
 I zmie ją niby i niby wypiera,  
 [...]
   
 Zbroczonem płótnem cała się wyciera,  
 I wolnym krokiem idzie do zwierciadła.  
 [...]
   
 Ta w pół kobieta, w pół grobów maskara,  
 Z gasnącą lampą w rękach ubroczonych.

(II, w. 713, 716–720, 723–724, 735–736)

W takim, epatującym potwornością ujęciu widzimy nieunikniony, potwierdzający fatalistyczne naznaczenie głównych bohaterów *Zamku kaniowskiego*, finał tego, o czym mówił nie bez przejęcia narrator, przywołując odczucia zmuszonej do małżeństwa, pozbawionej „pierwszej rozkoszy, w lubego objęciu”, ukochanej Nebaby:

Lecz kiedy słabą żądze gwałtu zbiegą,  
 I co drugiemu sobie wypieszczono,  
 W zmierłej lubości obca rozkosz skradnie,  
 Piekło natenczas wciska się tam zdradnie,  
 I śmierć zapładnia oblubieńcze łono.

(II, w. 438–442)

Swoista tragedia pomyłek, jaką inscenizuje Goszczyński, trwa jednak dalej, tym samym rola Orliki nie jest jeszcze skończona. Na upragnioną zemstę na rządcy nie doczekał się Nebaba, nie mogło też dojść do starcia tego pierwszego ze Szwaczką – tak jak wcześniej, tak i teraz więc nieszczęśliwa rządczyni wykorzystana zostaje w fabularnej funkcji niespodziewanego przeciwnika, co skutkować będzie nadaniem zdarzeniom ukazanych w zakończeniu drugiej części utworu nadzwyczajnej, nieobcej sensacyjnym opowieściom dynamiki. Pościg Szwaczki za ugodzoną przez niego nożem, po czym znikającą z oczu zdumio-

<sup>24</sup> Zob. H. Krukowska, *Noc romantyczna...*, dz. cyt., s. 83–84.

nym oprawcom Orliką, w swej tajemniczej upiorności coraz bardziej przypominającej Ksenię („Zniknęła larwa, to jej ślad te plamki... / [...] / Już to nie diabeł, co uciekł przed nami!”; II, w. 767, 770)<sup>25</sup>, opisany został tak, że czytając możemy odnosić wrażenie, iż sami uczestniczymy w tej „zbestwionej pogoni” po zamkowych zaułkach. Prowadzona w tempie odpowiadającym charakterowi przedstawianych wypadków relacja, oparta na sprzyjających unaocznieniu tychże anaforach:

Tu już stracili, tu znów krew ją zdradza,  
 Skoro o ścianę oprze się jej ręka;  
 Tu drzwi łupnęły, tu zasuwą brzęka;  
 Tu, biegiem skorszym, zbudziła podłogę;  
 Tu prawie słysząc, jak serce jej bije:  
 Tu ją dokona przeznaczenie srogie,  
 Niech tylko drzwi te wyprze ramię czyje –  
 (II, w. 780–786)

– intryguje jednak także dlatego, że w zgodzie z konsekwentnie przez autora realizowaną formułą prezentacji wydarzeń pozostaje niedokończona, otaczając kolejną już w tym tekście tajemnicą to, co stało się z unieszczęśliwioną przez rządzącą niedoszłą żoną kozackiego atamana. Kiedy zaś w ostatniej części utworu narrator wróci do tej sytuacji, ukazując ją wtedy w innej już perspektywie – jako rozgrywającą się równocześnie z początkową fazą boju toczonego w przyzamkowym jarze przez Nebabę i jego ludzi, w ataku Szwaczki na zamek dostrzegających szansę przełamania polskiego okrążenia – dowiemy się jedynie (a raczej będziemy się mogli domyślić), że pragnący dopaść Orlikę wódz kozaków zginął wraz towarzyszami pod gruzami walących się od pożaru ścian kaniowskiego „olbrzymia”:

Chwila – i wszystko milczy pod pożogą:  
 Przetlona głównia cicho dogorywa,  
 Cicho dym wstaje, płomień się dobywa –  
 Jakby tam nigdy nie było nikogo!  
 (III, w. 724–727)

Gdyby z jakichś powodów Goszczyński chciał napisać kolejne odcinki swej czarnej powieści, wpisane w to ujęcie niedopowiedzenie, przede wszystkim losów Orliki dotyczące, śmiało mógłby uczynić punktem fabularnego zaczepienia – zacznem mającej napędzać tam akcję, sensacyjnej, osadzonej być może w nie-ziemskim już infernum, intrygi.

<sup>25</sup> Zob. H. Dubowik, *Typologia postaci fantastycznych* [w:] *Postać w dziele literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982, s. 30–31. O tego rodzaju bohaterkach mówi się tam w perspektywie fantastyki „kontaminacyjnej”, w obrębie której jednym z głównych sposobów kształtowania postaci pozostaje „łączenie cech osoby martwej i żywej”.

W trzeciej części *Zamku kaniowskiego* podobnie niedookreślonych przez autora, przez co przepajających świat jego tekstu tajemniczością, elementów fabuły zobaczylibyśmy zresztą więcej, by wspomnieć tu jedynie wyłaniającą się niby ze snu Nebaby, jawiącą mu się potem a to jako szpieg, a to jako jeszcze jedno wcielenie szatana, postać starca-lirnika, którego opowieść pozwala zarysować przedakcję, przenosząc nas w przeszłość głównego bohatera utworu i przybliżając (dopiero teraz!) wypadki, jakie na zawsze miały go połączyć dramatycznym węzłem z Ksenią. Czasami zjawisko to łączy się z zabiegami ewidentnie obliczonymi na zaskoczenie czytelnika, bo też prowadzącymi do ukazania rezultatów pewnego ciągu zdarzeń w sposób nieodpowiadający rządzącej tymi ostatnimi logice. Najwyraźniej ujawnia się to w scenie przedstawiającej przedśmiertne męczarnie Nebaby. O pokonanym, ciężko ranionym w przesądającym o bitewnej klęsce kozactwa pojedynku (jego opis kończył się kilkanaście wersów wcześniej takim oto obrazem: „Omdlały kozak, z uczuć zaburzenia, / Z przewlekłej walki, ze krwi upłynienia, / Upadł na ręce pierwszego żołnierza”; III, w. 888–890), młodym atamanie mówi się tam bowiem w pierwszej chwili tak, jakby jego historia nie tylko nie miała się jeszcze zakończyć, ale wręcz nabierała innego niż do tej pory, niemuszącego wyłącznie przerażać, oblicza:

Przecie Nebaba żywo wyszedł z boju  
 I łakomego brzydkiej śmierci garła;  
 A choć mu rana do dna pierś rozdarła,  
 I w niej krew czarna kipi, jak we zdroju,  
 [...]

Widać po jego spokojnej postawie,  
 Że odpoczywa po wojennej wrzawie.

(III, w. 906–909, 912–913)

Dopiero następne zdania sprawiają, że ów „odpoczynek” odebrać będzie można jako to, czym był naprawdę – agonię torturowanego człowieka („Siedział na złomkach w pół-zgorzałej bramy”; III, w. 920)<sup>26</sup>, w chwili śmierci bezwolnie przyjmującego pocałunek uosobianego przez Ksenię diabła. W kontekście życiowej drogi Nebaby – pocałunek symboliczny.

Fabularna konstrukcja *Zamku kaniowskiego* zostaje w tym momencie domknięta. Przynoszący informację zarówno o prawdziwych powodach zamążpójścia Orliki (precyzyjną), jak i o jej śmierci (pozbawioną, co ciekawe, szczegółów: „Ale nieszczęśne zabójczyni ciało, / W popiół przetlałe, z wiatrem się rozwiało”; III, w. 1007–1008), przedostatni rozdział powieści poetyckiej Goszczyńskiego pełni bowiem wyłącznie funkcję epilogu. Dokonujące się tam za sprawą narratora – w nacechowanych, skądinąd, tajemniczością okolicznościach, klimatem przypominających cokolwiek scenierię osjaniczną – „rozwikła-

<sup>26</sup> Por. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, dz. cyt., s. 147 (przypis do w. 912–946).



nie tajemnicy” rzeczywiście nazwano by dziś raczej rozwiązaniem zagadki; dla określenia charakteru fabuły utworu nie ma ono jednak, po prawdzie, żadnego znaczenia. Stanowiącą jej rdzeń akcją kierowały przecież przez cały czas – co starano się tu na kilku przykładach pokazać – sensacja i, na rozmaite sposoby broniąca się właśnie przed rozwikłaniem, tajemnica. Również, a może nawet głównie dzięki nim ta, kolejna w pisarskim życiorysie autora, „uczta zemsty” wypadła tak przekonująco, a to, co na niej podano, winno smakować także współczesnym czytelnikom.

*Grzegorz Zajac*

SENSATIONALISM AND MYSTERY IN THE PLOT CONSTRUCTIONS  
OF SEWERYN GOSZCZYŃSKI'S *THE CASTLE OF KANIÓW*

Summary

Seweryn Goszczyński's *The Castle of Kaniów* (1828) has remained undeservedly in the shadow of a few other romantic verse-tales of the 1820s and 1830s, the heyday of that genre in Polish literary history. This type of epic poetry has a distinct preference for a non-linear, fragmented plot and a multi-level structure of presented world. However, the key note in the design of Goszczyński's historical tales sensationalism, which determines the book's artistic worth and its lasting attractiveness. Goszczyński knows how to employ a whole range of Gothic tricks and is also remarkably adept at using mystery to keep up dramatic tension in his tale of the Cossack uprising of 1768.