

MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA
Instytut Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego

SEKRETY I KŁAMSTWA HISZPAŃSKIEGO MNICHA. PRZYCZYNEK DO DYSKUSJI NAD ANTYKATOLICKĄ IDEOLOGIĄ ANGIELSKIEGO GOTYCYZMU

Tak zwana powieść gotycka, która wyrosła w XVIII wieku na gruncie zainteresowania deprecjonowaną wcześniej spuścizną wczesnego średniowiecza, niefortunnie określanego mianem Ciemnych Wieków (*Dark Ages*), przez długi czas sama nie cieszyła się uznaniem badaczy. Ciężyla na tej literaturze klątwa grafo-manii, stylistycznego dziwactwa, a co gorsza: „bękarciej” twórczości, ugruntowana jeszcze w XIX stuleciu¹. Sytuacja uległa radykalnej zmianie w połowie ubiegłego wieku, kiedy to rozpoznano w gotycyzmie symbolikę Freudowskiej nieświadomości. Mroczne i wilgotne labirynty, zasnute pajęczyną lochy i grobowce stały się symbolem *the uncanny*: tego, co sprawia, że „u siebie” czujemy się nieswojo, czyli skrzątnie skrywanych przed światłem rozumu zakamarków ludzkiej psyche². Moda na przewartościowanie kanonu i poszukiwanie inspiracji w pogardzanej wcześniej literaturze popularnej sprzyjała szybko rozwijającym się studiom nad gotycyzmem. Obok opisów wspomnianych już symbolicznych przestrzeni, badacze podkreślali, między innymi, wpływ tego nurtu na rozwój estetyki wzniosłości, w której podziw dla nieprzeniknionej tajemnicy spleta się z poczuciem grozy³. Zarówno *the uncanny* jak i kategoria wzniosłości rzucają szczególne wyzwanie teoretykom literatury, albowiem odnoszą do zjawisk na granicy wyrażalności; wykraczając poza królestwo rozumu wymykają się spod władzy dyskursu. Pokrewieństwo z niewyraźnym czyni romans grozy szczególnie

¹ J. Mydla, *Spectres of Shakespeare. Appropriations of Shakespeare in the Early English Gothic*, Katowice 2009, s. 14-23.

² M.A. Masse, *Psychoanalysis and the Gothic*, w: *A Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Malden Mass. 2001, s. 22-241.

³ Zob. M. Ware, *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A Study in the Influence upon her Craft of Edmund Burke's "Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful"*, Londyn 1963 oraz P. de Bolla, *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford and New York 1989.

atrakcyjnym przedmiotem badań: to, co przed nami niestrudzenie ucieka zwykle prowokuje do kontynuowania pościgu. Opisywano również ideologiczne aspekty gotycyzmu, zwracając uwagę na związek tego zjawiska z poczuciem angielskiej tożsamości i dumy narodowej⁴.

Ten ostatni wątek domaga się pewnego uzupełnienia. Otóż „gotycka” angielskość jest ukształtowana – jak na melodramatyczną strukturę powieści gotyckiej przystało – na zasadzie ostrych kontrastów; to, co „rodzime”, wyrosłe na gruncie kultury plemion germańskich, które od IV wieku zamieszkują Wyspy Brytyjskie kształtuje się w opozycji do tego, co „obce”, cudzoziemskie, zmanierowane na włoską modłę (według znanego angielskiego przysłowia *Inglese Italianato e un diavolo incarnato*) lub „po hiszpańsku” zwyrodniałe, a nade wszystko: katolickie. Utrwała się wówczas stereotyp łączący katolicyzm z zabobnem, naiwną wiarą w czary i opętanie oraz religijną obłudą i barbarzyńskim okrucieństwem trybunałów Świętej Inkwizycji. Tak więc można powiedzieć, że wiara katolicka, skojarzona z wrogią wobec Anglii południową cudzoziemską, jest zbiorowym anty-bohaterem powieści gotyckiej⁵.

Nie przypadkiem w tym samym okresie, kiedy rozkwitała angielska powieść grozy, tryumfy święcił również pewien młodociany fałszerz „szekspirowskich relikwii”, niejaki William Henry Ireland, który dla przypodobania się wymagającemu i niedarzącemu go wylewnym uczuciem ojcu, rozmiłowanemu w twórczości Barda, wyprodukował całą serię „pamiętek” po dramatopisarzu⁶. Na marginesach starodruków wydobytych od przyjaciół ojca – znanych londyńskich antykwariuszy – wpisywał „ręką Szekspira” intrygujące glosy. Spreparował także wiele historycznych „dokumentów”, wśród których znalazły się, między innymi: korespondencja miłosna Królowej Elżbiety i Essexu, a także „cudem odnalezione” rękopisy sztuk Szekspirowskich (nawet takiej, której Szekspir nigdy nie napisał, lecz której wymyślona przez fałszerza fabuła znakomicie wpisywała się w modny nurt gotycyzmu!). Opublikował wreszcie *Testament duchowy* Szekspira, z którego dowiadujemy się, że angielski Bard narodowy był wiernym synem Kościoła Anglikańskiego, a „papistowski zabobon” przepełniał go słuszną odrazą. Ów nad wyraz pożądany dowód prawowierności Szekspira wzbudził taki zachwyt, że podobno jeden z kaznodziejów zaproponował włączenie go na stałe do liturgii Kościoła Anglikańskiego!

⁴ Zob. R. Sowerby, *The Goths in History and the Pre-Gothic Gothic*, w: *A Companion to the Gothic*, s. 15-26 oraz L. Colley, *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, New Haven and London 1992.

⁵ Ch. Baldick i R. Mighal, *Gothic Criticism*, w: *A Companion to the Gothic*, s. 216. Por. A. Williams, *The Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago 1995.

⁶ Historię fałszerstw Irelanda opisałam, wspólnie z Anną Ceterą, w publikacji poświęconej marginaliom w starodruku znajdującym się w zbiorach BUW: *Szekspirowski apokryf. Egzemplarz The Landgrave of Hessen... [1596] w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 1, s. 71-87.

Przypadek Irlandia pozwala nam lepiej zrozumieć niezwykłą konsekwencję, z jaką autorzy powieści gotyckiej kreślą wizerunek Obcego. Dobrą ilustracją tej konwencji znajdziemy na pierwszych stronach słynnego romansu: *Mnich*, który wyszedł spod pióra Matthew Gregory'ego Lewisa. Jest to opis kościoła w Madrycie, gdzie zbierają się tłumy, wśród których próżno by szukać prawdziwie pobożnych osób. Znakomita większość przybyła powodowana pospolitą żądzą sensacji; osobną grupkę w tłumie stanowią zdewociałe staruszki, jeszcze mniej rozgarnięte niż przeciętni gapie, oraz kilku uczonych, zawołanych prześmiewców, kierujących się najniższymi uczuciami:

Dzwon opactwa bił ledwie od kilku minut, a już kościół Kapucynów wypełniła ciżba słuchaczy. Nie przypuszczajcie, iż tłum zebrał się tu powodowany pobożnością lub głodem wiedzy. Owe dwie przyczyny skłoniły do przybycia tylko bardzo nielicznych; w mieście, gdzie zabobon dzierży tak despotyczną władzę jak właśnie w Madrycie, szukanie rzetelnej pobożności byłoby, zaiste, bezwocnym usiłowaniem. [...] Jedynymi osobami, którym rzetelnie zależało na wysłuchaniu kaznodziei było kilka podstarzałych dewotek i pół tuzina zawistnych oratorów, ci postanowili surowo osądzić i wyszydzić kazanie (s. 5)⁷.

Niezbywalnym elementem sztafażu powieści gotyckiej Lewisa są nie tylko mroczne lochy i dzikie ostępy, w których rozgrywają się dramatyczne przygody, lecz także opis barokowego wnętrza kościoła, przypominający czytelnikowi o bałwochwalczym uwielbieniu obrazów i kulcie świętych:

Każdy kąt był pełny, każde krzesło zajęte. Nawet posągi, które przyozdabiały długie nawy, zostały wciągnięte w służbę wiernych. Chłopcy uwiesili się na skrzydłach cherubinów; zarówno św. Franciszek, jak św. Marek trzymał na ramieniu po jednym spektatorze, a św. Agata została zniewolona do dźwigania podwójnego ciężaru (s. 5-6).

Fabula powieści w „twórczy” sposób przetwarza wątki zaczerpnięte z mrocznej komedii Szekspira, *Miarka za miarkę*: tytułowy bohater Lewisa, ojciec Ambrozjo (słodkie imię zwodzi czytelnika!), powszechnie chwalony przeor zakonu kapucynów, „mąż szlachetnej postawy”, człowiek „nie znający występku”, noszący przydomek Męża Świątobliwego jest odpowiednikiem Szekspirowskiego hipokryty, Angela, który uchodzi za świętego i z łatwością potępia innych, lecz sam podlega tym samym co oni słabościom, i na skutek grzechu spada na samo dno piekła. Pierwszą ofiarą Ambrozja jest donna Agnes, młodzianka zakonnica ze zgromadzenia klarysek, która łączy cechy Szekspirowskiej Izabeli, zakonnicy kuszanej przez Angela, oraz jej brata, Claudia, skazanego przez Angela za zbrodnię cudzołóstwa. Podczas wieczornej spowiedzi zakonnicy w ręce Ambrozja wpada list, z którego wynika, że Agnes ma kochanka, jest brzemienna i planuje ucieczkę

⁷ M.G. Lewis, *Mnich. Romans grozy*, przeł. Z. Sinko, Kraków 1991, s. 5. Następne cytaty pochodzą z wymienionego wydania.

z klasztoru. Na nic zdają się rozdzierające serce prośby dziewczyny, która tłumaczy, że ojciec nienarodzonego dzieciątka był jej od dawna przeznaczony na prawowitego małżonka. Wskutek podstępnej zdrady, zostali oni jednak rozdzieleni. Łatwo zatem zrozumieć i usprawiedliwić postępek zakochanych, a racje, jakie Agnes przedkłada sędziemu do złudzenia przypominają argumenty Izabeli przemawiającej w obronie brata. Izabela prosi o akt łaski: „sądzę, że byś mógł go ułaskawić / I miłosierdzie twe by nie wzburzyło / Nieba ni ludzi”; stara się wzbudzić w Angelu współczucie dla skazańca: „mógłbyś, czynem tym nie krzywdząc świata, / Gdybyś miał serce tak pełne współzucia, / Jak ja mam” (2.1)⁸. Odwołuje się wreszcie do cnoty miłosierdzia, które jest ozdobą każdej władzy oraz miłosiernej wyobraźni, ukształtowanej przez świadomość powszechnej ludzkiej słabości:

Chciej uwierzyć w jedno:
 Żadne insygnia związane z wielkością
 Korona króla, miecz sprawiedliwości,
 Laska marszałka czy toga sędziego
 Nie zdobią owych osób tak, choć w części
 Jak miłosierdzie.
 Gdybyś był w jego położeniu, a on
 W twoim i gdybyś podobnie się potknął
 On tak surowy by nie był (2.2)⁹.

Bohaterki powieści Lewisa i dramatu Szekspira odróżnia jedynie temperatura wyrażanych uczuć. O ile Izabella jest zaskakująco, wręcz nienaturalnie powściągliwa, o tyle Agnes daje upust typowo niewieściej afektacji. Świadczą o tym częste powtórzenia naśladujące przerywaną szlochom mowę przerażonej kobiety:

Rychło zostanę matką. Wielebny Ambrozjo, miejże litość nade mną, miejże litość nad owym niewinnym stworzeniem. Jeśli doniesiesz *dominie* o mojej nieroztropności, ja i dzieciątko jesteśmy oboje zgubieni. Kara, jaką reguła klarysek przeznaczona dla takich jak ja nieszczęśnic, jest wielce surowa i okrutna... Czcigodny, czcigodny ojcze! Niechże twe własne czyste sumienie nie czyni cię nieczułym na głosy tych, którzy mniej zdolni są do oparcia się pokusie! Niechże twoje miłosierdzie nie będzie tą jedną jedyną cnotą, która nie porusza twojego serca! Użał się nade mną, przewielebny (s. 46).

Ani Szekspirowski Angelo ani Ambrozjo z romansu Lewisa nie odrobili jednak lekcji, którą Søren Kierkegaard nazywa lekcją możliwości, napominając, że chrześcijanin powinien czerpać naukę nie tylko z faktycznie popełnionych błędów, lecz także z tych wszystkich postępków, które, z racji swej grzesznej natury, *mógł* popełnić; więcej nawet: ten, kto został uformowany za pośrednictwem

⁸ W. Shakespeare, *Miarka za miarkę*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 54. Por. W. Shakespeare, *The Complete Works*, red. G. Taylor i S. Wells, Oxford 1994, s. 797.

⁹ Ibidem.

możliwości wie, że każdy cudzy upadek jest także *jego* upadkiem¹⁰. Przekonany o swej niewzruszonej prawości (samo to przeświadczenie jest dowodem pychy) Ambrozjo ujawnia grzech młodziutkiej zakonnicy przełożonej klarysek. Świadoma przeznaczenia Agnes rzuca na niego klątwę, niemiłosiernemu sędziemu przepowiadając niemiłosierny sąd:

O! kiedy ulegniesz nawałnicy namiętności, kiedy poczujesz, iż człowiek zrodzony jest do błędzenia, gdy drżąc spojrzysz wstecz na swoje występki i błagać będziesz o miłosierdzie twego Boga... O w tej groźnej chwili pomyśl o mnie, pomyśl o twoim okrucieństwie! Pomnij na Agnes i zwątp o przebaczeniu! (s. 47).

Zauważone podobieństwa nie powinny nas jednak zwieść: powieść gotycka stanowi jedynie marne naśladowanie Szekspirowskiej sztuki, zmieniając gorzki traktat filozoficzny o egoizmie i nieuleczalnej pysze w literacką zabawę, w której miejsce refleksji o nas samych, o uniwersalnej hipokryzji, zajmuje na poły straszna, na poły komiczna powiastka o „hiszpańskich”, czyli *cudzoziemskich*, a więc i *cudzych* zbrodniach i zabobonach. Choć w obu tekstach na pierwszy plan wysuwa się mroczne pożądanie, Lewis ubiera je w romansowe i romantyczne szaty „nawałnicy namiętności”. Tymczasem u Szekspira żądza pozostaje szpetną, nagą, zwierzęcą chucią. „Natura nasza, jak szczur wygłodniały / Pożera trutkę; ta niesie pragnienie, / A gdy pijemy, napój śmierć sprowadza”, mówi Claudio w drodze do więzienia. Dramat, rozgrywający się w sztuce Szekspira na ulicach Wiednia, który z powodzeniem mógłby być elżbietańskim Londynem, posłużył Lewisowi do stworzenia fabuły osadzonej w zamorskim kraju, gdzie katolicki „zabobon dzierży [...] despotyczną władzę”. Tak oto tylko sztuka Szekspira spełnia warunki lekcji chrześcijańskiej moralności według Kierkegaarda. Romans grozy służy bowiem innym celom; jego zadaniem jest demonizowanie tego, co obce (czytaj: hiszpańskie, włoskie, katolickie), by tym łatwiej zatrymfował angielski zdrowy rozsądek.

Labirynt jest typowym miejscem akcji powieści gotyckiej (mogą go tworzyć splecione korytarze opuszczonego zamczyska, krzyżujące się ścieżki na opustoszałych wrzosowiskach lub wąskie, kręte uliczki miasta), także fabuła romansu grozy przypomina labirynt: czytelnik często błądzi śledząc poplątane wątki, cofając się w czasie, przenosząc się z miejsca na miejsce. Nie inaczej skonstruował swój słynny romans grozy Matthew Lewis. Wejście do owego labiryntu mieści się

¹⁰ „Mówią, że pewien indiański eremita, który przez dwa lata żył pijąc rosę, poszedł kiedyś do miasta, skosztował wina i popadł w pijaństwo. Historię tę, podobnie jak każdą tego rodzaju, można zrozumieć na wiele sposobów, można uczynić ją komiczną, można uczynić tragiczną; ale jednostce, kształtowanej za pośrednictwem możliwości, wystarczy jedna taka historia. W tejże samej chwili w sposób absolutny identyfikuje się z owym nieszczęśliwym. Nie zna żadnych wybiegów w skończoność, dzięki którym mogłaby się wymknąć”, S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000, s. 160.

w kaplicy klasztoru kapucynów, gdzie dochodzi do opisaney już rozmowy Ambrozja z Agnes; w chwili, kiedy mnich wydaje nieszczęsną w ręce okrutnej przeoryszy drogi bohaterów rozchodzą się, tworząc sieć połączonych korytarzy i tajemnych przejść. Wyjście z labiryntu ukryte jest w podziemiach klasztoru klarysek, gdzie znów spotykają się drogi lubieżnego, choć z pozoru świątobliwego Ambrozja i upadłej, lecz czystej dziewczyny.

Historia Agnes kończy się, kiedy jej brat, Lorenzo, ujawnia zbrodnię przeoryszy i jej współniczek, a wkrótce potem wraca do klasztoru, by zapobiec zemście tłumu na pozostałych mniszkach. Główna winowajczyni zostaje bowiem stracona przez rozwścieconą tłuszcę, której nie są w stanie powstrzymać nawet księżęcy łucznicy. Śmierć przeoryszy jawi się zatem jako zdarzenie ambiwalentne: jej hipokryzja zostaje wprawdzie zdemaskowana dzięki cnotie i rozsądkowi Lorenza, lecz prawo, będące emanacją zarówno rozsądku jak i cnoty, ustępuje pod naporem wielogłowej bestii, czyli nierozumnego i okrutnego motłochu, wykarmionego na katolickich zabobonach. Opis zamieszek i samosądu niepokojąco przypomina przytoczoną przez René Girarda opowieść o pokonaniu epidemii dżumy w Efezie za sprawą „potwornego cudu” Apolloniosa z Tyany. Cud ten, przypomnijmy, polegał na namówieniu mieszkańców miasta do rozprawy z wędrownym żebrakiem, przedstawionym przez Apolloniosa jako nieprzyjaciel bogów. Przełamując opór ludzi przed zaatakowaniem nędznego przybysza, „który na dodatek błagał o litość”, Apollonios doprowadza do linczu na żebraku, a kiedy tłum usuwa stertę kamieni, okazuje się, że na miejscu ofiary leżał „pies podobny do rasy molossyjskiej wielkości dużego lwa”¹¹. Przekonało to zabójców, że pozbyli się „demona dżumy”, sprawcę wszystkich nieszczęść. Podobnej „przemianie” podlega przeorysza, której ciało po śmierci w niczym nie przypomina ludzkiej postaci. Jest tylko kłębkim szmat i drgającego mięsa. Owo spotwornienie jest, oczywiście, wynikiem przemocy, lecz narrator romansu grozy zdaje się sugerować czytelnikom, że tak właśnie powinna wyglądać rozprawa z „demonem fałszywej religijności”. Wprawdzie w przeciwieństwie do przygodnej ofiary Apolloniosa przeorysza *jest* winna, lecz przesądza o tym narrator, bez skrupułów przypisujący całe zło świata religijnej obłudzie katolików. Mamy zatem do czynienia z klasycznym przykładem mechanizmu ofiarniczego, tak jak ów mechanizm opisuje Girard. Mimo obrzydzenia, jakie wzbudza okrucieństwo tłumu, zbrodnia ta zostaje usprawiedliwiona spełniając rolę *katharsis*, krwawego „rytuału oczyszczenia”. Demaskatorska teoria Girarda pozwala zatem ujawnić nieczyste intencje romansu grozy. Wyjaśnia dlaczego opisanie z największą starannością okrucieństwo nie ściąga moralnego potępienia ze strony czytelnika, lecz, wręcz przeciwnie, podsyca perwersyjną fascynację złem.

¹¹ R. Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. E. Burska, Warszawa 2002, s. 62.

W przekonaniu tym utwierdza nas dalszy rozwój wypadków. Nie mogąc zapobiec linczowi na przeoryszy, Lorenzo stara się ratować te mniszki, które nie zasłużyły na haniebną śmierć z rąk wzburzonego tłumu. Trafia do krypty, w której znalazły one tymczasowe schronienie. Przerażone kobiety zaklinają się, że jest to miejsce przeklęte i – jak można oczekiwać – odmawiają pacierze „dla odpędzenia złego ducha”; trzeźwo myślący Lorenzo zamierza wyśmiać ich obawy, lecz i jego uwagę przykuwa dziwny szmer dochodzący z posągu św. Klary. Nie przekonuje go relacja siostry Heleny, oparta na zabobonnej wierze w zjawiska nadprzyrodzone:

Odrzeka z powagą, że od niepamiętanych czasów posąg słynął cudami. Wywnioskowała z tego, iż święta stropiona pożarem klasztoru, którego była patronką, wyrażała głośny smutek lamentem. Lorenzo nie żywił tej wiary we wsławioną cudami świętą i dlatego nie sądził, by to wyjaśnienie było zadowalające (s. 356).

Narrator wyznacza bowiem Lorenzowi uprzywilejowaną rolę w hiszpańskim ciemnogrodzie, wyróżniając młodzieńca z nierozumnego tłumu równie skłonnego do zabobonnej czci, co nieokiełznanego w okrucieństwie:

Tłum stał w zupełnym milczeniu i wszystkie serca przepełniły się nabożną czcią dla religii – wszystkie, prócz serca Lorenza. Świadom był, że pośród tych, które wznosiły tak wdzięczne pienia na chwałę Pana znajdowały się i takie, które pod płaszczykiem pobożności ukrywały najohydniejsze występki, toteż hymny mniszek budziły w nich obrzydzenie dla ich hipokryzji. Lorenzo od dawna spoglądał ze wzgardą i dezaprobatą na zabobon, który władał życiem mieszkańców Madrytu. Zdrowy rozsądek ukazywał mu fortele mnichów, prostacką niedorzeczność ich cudów i domniemanych religii. Rumienił się spoglądając, jak jego rodacy stają się ofiarami bezsensownej ułud, i tylko wzdychał do sposobności wyzwolenia ich z tych mnisich więzów (s. 337).

Choć mieliśmy już okazję przekonać się, do czego doprowadziły szczere pragnienia rewolucjonisty, narrator zdaje się nie żywić żadnych wątpliwości, że tylko zdrowy rozsądek może ocalić świat przed zarazą religijnej obłud, obłud, fanatyzmu (niespotykana wśród przesądnych Hiszpanów cnota *common sense* daje bohaterowi Lewisa szansę na brytyjskie obywatelstwo!). To właśnie ów rozsądek pozwala Lorenzowi rozprawić się z bałamutnymi legendami i ujawnić niedorzeczne kłamstwa, obmyślane by utrzymać mniszki w trwożliwym posłuszeństwie. Otwiera także bohaterowi drogę do sekretnego lochu, gdzie żywcem zamurowano jego nieszczęsną siostrę:

Światelko zimnym błyskiem pełgało po wilgotnych murach, odbijając się od ich zroszonej powierzchni słabą poświatą. Gęsta i zjadliwa mgła kłębiła się w górze sklepionego lochu. W miarę jak Lorenzo posuwał się naprzód, czuł, jak preraźliwy ziąb przenika go do szpiku kości. Wciąż powtarzające się jęki skłaniały go jednak do dalszego pochodu. Skierował się w ich stronę i przy migotliwych promykach kaganka ujrzał w rogu owego obrzydłego pomieszczenia jakiegoś stworzenia leżące na słomie; owa istota była tak nieszczęsna, tak wynędzniała i wybladła, iż Lorenzo z trudem mógł uwierzyć, że spogląda na kobietę. Była na pół naga; długie zmierzwiłone włosy

splywały w nieładzie na jej oblicze i nieomal je przysłaniały. Jedno wychudzone ramię obejmowało małe zawiniątko, przytrzymując je tuż przy piersi. W pobliżu kobiety leżał duży różaniec, naprzeciw niej umieszczony był krucyfiks... (s. 361)

Gwoli wyjaśnienia dodajmy, iż „małe zawiniątko” to rozkładające się już ciało niemowlęcia, która Agnes powiła w klasztornej niewoli. Trupi odór dopełnia opis „obrzydłego pomieszczenia”. W zacytowanym opisie uwagę czytelnika przykuwają jednak nie tylko znane elementy gotyckiej scenerii (grobowy chłód, zjadliwa mgła, mrok i wilgoć), lecz także rozpoznawalne emblematy „despotycznego zabobonu”: duży różaniec i krucyfiks (nie chodzi o sam krzyż, lecz o umieszczoną na nim figurę Chrystusa, symbol katolickiej sztuki sakralnej, która według purytańskich kryteriów jest przykładem idolatrii). Narracja Lewisa w oczywisty sposób oddziela zatem „swojski” rozum od „obcego” zabobonu; *the uncanny* jest tu nie tylko wyprowadzone na zewnątrz, gdzie przybiera materialną formę odstępczającego lochu, zamieszkałego przez pogrzebaną za życia kobietę, lecz dosłownie i w przenośni zostaje wypędzone poza granice angielskiej tożsamości zbiorowej. Nierozumni, szaleni, przesądni są Oni, cudzoziemsko-katolicycy anty-bohaterowie powieści gotyckiej. Paradoksalnie, właśnie na tym „narodowym” wątku może opierać się popularność powieści gotyckiej w kulturze globalnej XXI wieku. O ile Szekspir w *Miarce za miarkę*, czyli dramatycznym pierwowzorze powieści Lewisa, wprowadza czytelnika w najmroczniejsze zakamarki duszy ludzkiej, pytając o „naszą naturę”, odwołujący się do jego geniuszu romans grozy kusi post-modernistycznego odbiorcę pozorem intelektualnej gry, w której karykaturalnie przejawione zło, nieskojarzone z ludzką naturą lecz ukazane jako owoc cudzego zabobonu przegrywa w starciu z *moim*, oświeconym rozumem.

Podobne wnioski możemy wyciągnąć z historii zakłamanego mnicha, Ambrozia. Początkiem jego zguby jest – zdawałoby się, że niewinny – kult obrazu Dziewicy. Wpatrując się w otoczony nabożną czcią wizerunek, mnich snuje myśli, które nie wzbudziłyby najmniejszych podejrzeń u kogoś znającego konwencję mistyki miłosnej, lecz w romansie Lewisa są jedynie wyrazem pospolitej pożądliwości:

Jakże wdzięczne jest to pochylenie głowy! Co za słodycz, a jednocześnie majestat w Jej boskich oczach! Jakże miękko wspiera policzek na dłoni! Czy róża może iść w zawody z rumieńcem zdobiącym owe lica? Czy lilia może dorównać bielą tej dłoni? Och, gdyby taka istota była na świecie i istniała tylko dla mnie. Gdyby wolno mi było obwinąć śród palców te złote kędziory i przycisnąć wargi do tej śnieżnej piersi, Miłosierny Boże! (s. 39).

Kiedy na końcu swojej ziemskiej drogi Ambrozji spotyka Szatana (mimo swego angielskiego racjonalizmu powieść grozy nie chce pozbyć się estetycznej przyjemności, płynącej z połączenia racjonalnego osądu z grą wyobraźni; tym bardziej, że w romansie grozy wymyślone demony zagrażają tylko duszom powieściowych złoczyńców), przeciwnik odkrywa przed nim straszną prawdę.

Od dawna był jedynie kukiełką w rękach Złego, który śledził każdy jego krok. Z niezwykłą konsekwencją Lewis konstruuje przeciwieństwo troskliwej uwagi Boga, który powołał człowieka do świętości i czuwa nad grzesznikami:

Wiedźże prózny człowiecze, że od dawna upatrzyłem cię na swoją ofiarę. Czuwałem nad poruszeniami Twojego serca, widziałem, żeś cnotliwy tylko przez próżność, a nie z potrzeby serca, i skorzystałem ze sposobnej chwili, by cię skusić. Spostrzegłem twój ślepy i bałwochwalczy kult dla wizerunku Madonny. Rozkazałem niższemu, lecz przemyślnemu duchowi, by przybrał podobną postać, ty zaś skwapliwie uległeś przymilnościom Matyldy... (s. 433).

Matylda, kochanka i zguba Ambrozja wkrada się do zakonu kapucynów w przebraniu młodego mniszka, Rosaria. Jego imię kojarzy się zarówno z delikatnymi różami, jak też z różańcem, symbolem katolickiego zabobonu. Lewis wplątuje swego bohatera w wielopiętrową mistyfikację, która do złudzenia przypomina Szekspirowskie zabawy z teatralnym kostiumem, lecz w istocie okazuje się trawestacją tej konwencji. Zły duch przybiera postać kobiety podobnej do wizerunku Madonny, owa kobieta z kolei udaje młodego mężczyznę, by łatwiej zbliżyć się do przeora zakonu kapucynów. Gdy Rosario-Matylda po raz pierwszy odkrywa przed mnichem zakapturzone oblicze, Ambrozjo nie może otrząsnąć się ze zdumienia, tak wielkie jest jej podobieństwo do Madonny z obrazu: „Te same doskonale proporce, ta sama obfitość złotych włosów, te same różane wargi i majestat bijący z lic zdobiły Matyldę” (s. 80). Kobieta pośpiesznie wyjaśnia, że jest „oryginałem” umiłowanej Madonny mnicha: „Wkrótce po zrodzeniu się w moim sercu tej niefortunnej miłości umyśliłam sobie przesłać ci mój wizerunek” (ibid.). My wiemy już jednak, że Matylda nie była zwykłą dziewczyną, którą uwiódł urok przystojnego i świątobliwego mnicha, lecz upadłym aniołem, przysłanym przez Lucyfera na zgubę Ambrozja; mrocznym przeciwieństwem anioła stróża wypędzonego przez protestanckich teologów. Zamiast zatem ufać objaśnieniom, należałoby raczej przyjąć, że nieświadomione pożądanie mnicha było pierwowzorem obrazu kobiety, którą Szatan postawił na jego drodze.

Przyjaźń do Rosaria przeistacza się w namiętność wobec Matyldy, a ta prowadzi mnicha do dalszych upadków, a w końcu czyni z niego podwójnego mordercę. Jego ofiarami są nadobna Antonia (ukochana Lorenza), ku której zwraca się namiętność Ambrozja, gdy wygasa jego uczucie do Matyldy, oraz jej matka, Elwira. Zbrodnie mnicha wychodzą na jaw, kiedy Lorenzo, tuż po uwolnieniu Agnes, przeszukuje tajemne zakamarki ogrodu klarysek; w jego ręce wpada wówczas Ambrozjo schwytywany niemal na gorącym uczynku. Po usunięciu Elwiry, która odkryła jego grzeszną namiętność, Ambrozjo za namową Matyldy korzysta z magicznego napoju wykradzonego z apteczki klasztoru klarysek i podaje go Antonii, która zapada w letarg; potem, pod osłoną nocy udaje się do grobowca w tym samym czasie, gdy tłum celebrytuje procesję ku czci św. Klary i gdy dochodzi do opisanego już sądu nad przeoryszą i jej współniczkami. Nie zważając

na błagania Antonii, gwałci dziewczynę, a gdy przeniknięty litością zamierza odstąpić od zamiaru uwięzienia jej na zawsze w mrocznym grobowcu, dołącza do nich Matylda, która raz jeszcze uniemożliwia nieszczęsnemu grzesznikowi powrót na drogę cnoty. W chwili wzburzenia mnich zanurza sztylet w piersiach Antonii, niemal na oczach Lorenza i strażników, którzy nadbiegają na odgłos krzyku dziewczyny. Dzięki mnożeniu równoległych wątków i rozgrywaniu akcji równocześnie na kilku planach narrator powieści osiąga zamierzony efekt: romans grozy jest prawdziwym narracyjnym labiryntem. Na jego końcu, czytelnik znajduje szczęśliwe zakończenie i rozwiązanie wszystkich zagadek. Uwolniona przez brata Agnes poślubia Raymonda; rozpaczający po śmierci Antonii Lorenzo znajduje ukojenie w ramionach pięknej Wiktorii, byłej nowicjuszki w klasztorze klarysek, a występny Ambrozjo dostaje się do więzienia Inkwizycji, z którego – nieroztropnie – ucieka wprost w objęcia Szatana. Lucyfer mnoży jego udrękę, zdradzając mnichowi, że Elwira była jego matką, od której został odłączony we wczesnym dzieciństwie. Do długiej listy zbrodni Ambrozja dołączają zatem matkobójstwo i kazirodztwo. Mnich płaci za występne życie sześciodniową agonią na pustkowiach, konając w niewyobrażalnych mękach, pozbawiony nadziei na Boże miłosierdzie, którego wyrzekł się podpisując cyrograf.

Przypomnijmy tylko, że pierwszym ogniwem owej fatalnej historii Ambrozja jest dzieło malarza, które słusznie może wzbudzać podziw, lecz któremu nie należy się religijna cześć. „Ślepy i bałwochwalczy kult dla wizerunku Madonny” ma zatem równy udział w upadku Ambrozja, co jego pycha i pożądlivość. Nie trzeba lepszego dowodu na to, że Reformatorzy mieli rację potępiając katolicki kult obrazów. Co więcej, Lewis wyraźnie sugeruje, że Szatan, który dopełnia krwawej zemsty na Ambrozju jest jedynie uosobieniem fałszywej religii mnicha, zmaterializowanym wytworem jego nedorzecznej wyobraźni, jego obłądu. Cnotliwym i trzeźwo myślącym Zły nie zagraża, ponieważ... w niego nie wierzą. (W tym sensie Lorenzo, który wyrasta na głównego bohatera powieści wydaje się kandydatem raczej na ateistę, niż na trzeźwo myślącego syna Kościoła Anglikańskiego). Lepszemu zrozumieniu pokrętej logiki Lewisa może również posłużyć dostrzeżenie analogii – na pierwszy rzut oka wcale nieoczywistej, lecz po głębszym zastanowieniu wystarczająco wyraźnej – pomiędzy śmiercią opata a opisem samosądu na okrutnej przeorowskiej. Analogię tę pozwala zdefiniować przywołana już wcześniej teoria przemocy mimetycznej René Girarda. Francuski antropolog odczytuje bowiem Chrystusowe pytanie „Jak Szatan może wyrzucać Szatana?” (Mk 3, 23) jako odnoszące się do kolektywnego, jednomyślnego morderstwa, którego sprawcy naiwnie sądzą, że w ten sposób pozbywają się zła (w tym wypadku: religijnej hipokryzji). „Uważają, że są w prawdzie, podczas gdy w rzeczywistości trwają w iluzji”, pisze Girard¹². Nie trzeba jednak wyjaśniać,

¹² Ibidem, s. 52-53.

że choć autor *Mnicha* niewątpliwie pogardzał sfanatyzowanym tłumem i zapewne nie miałby nic przeciwko określeniu wielogłowej bestii swoistym „uosobieniem” figury Szatana, to wcale nie był zainteresowany zdemaskowaniem opisaną przez Girarda iluzji mechanizmu ofiarńiczego; wręcz przeciwnie, waleń przyczynił się do jej utrwalenia.

Lewis konsekwentnie odwołuje się bowiem do negatywnego stereotypu hiszpańskiego, czyli wrogiego Anglii katolicyzmu jako religii próżnych ceremonii, fałszywych wierzeń i niezliczonych przesądów. Demonizowana obcość staje się jednym z głównych elementów jego romansu grozy. Upiory, tajemnicze zjawiska i mrozące krew w żyłach okrucieństwa, połączone ze śmiałymi scenami erotycznymi wystarczyły, by powieść gotycka zyskała niezliczone rzesze czytelników. Źródeł jej sukcesu można również upatrywać w wypędzeniu demonów żądy i zabobonu daleko poza granice rozumnej i z natury powściągliwej angielskości. W tym kontekście szczególnie ironicznie brzmi morał powieści, skierowany do pryncypialnej czytelniczki: „Pani! Spoglądanie z litością na uczynki innych jest nie mniejszą cnotą niż spoglądanie z surowością na postępy własne” (s. 436). Jeśli bowiem przyjmujemy, że powieść gotycka jest wyprawą w mroczne zakamarki ludzkiej duszy, nie powinniśmy zapominać, że owa podróż nie prowadzi w głąb cieniejszej doliny, lecz na zewnątrz, na odległy skraj wyobraźni, bezpiecznie odgradzony od rzeczywistości konwencją literackiej gry, w której labirynt jest tylko figurą narracji, a nie kryjówką Minotaura. Jeśli znajdujemy w romanse grozy odbicie uniwersalnej fascynacji złem i ohydą, to nie jest ono poddane jakiegokolwiek refleksji, lecz zostaje zdefiniowane jako cudza szpetota, obce zło. Czytelnik nie przegląda się w nim jak w zwierciadle, ponieważ wie, że romanse grozy przypomina raczej gabinet luster pozwalających oszukiwać, odkształcać rzeczywistość, bawić się iluzją, dowolnie zmieniać własną twarz i podglądać innych, a wreszcie, sycić się bez ograniczeń bałwochwalczym zapatrzeniem w moralną i materialną szpetotę: grzech, zbrodnię, śmierć, zgniliznę. (To skądinąd dość zaskakujący wniosek w kontekście powieści ostentacyjnie potępiającej katolicki kult obrazów). Nie samo niezgłębione zło, lecz możliwość przyglądania mu się cudzymi, „zabobonnymi” oczyma wydaje się lejtymotytem gotycyzmu.

Słynna Kantowska definicja „dynamicznej wzniosłości przyrody” również zakłada dystans, który stwarza iluzję bezpieczeństwa. Wskazuje ona na możliwość przewyciężenia ludzkiej skończoności i wynikającego z niej poczucia terażniejszej, rzeczywistej niemocy wobec wszechpotęgi przyrody (nazywając niektóre zjawiska wzniosłymi, „gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę”, niemiecki filozof dowodzi wręcz, że widok groźnych skał, spiętrzonych chmur czy bezkresnego oceanu pociąga nas, „o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”¹³). Romanse grozy wykorzystuje wprawdzie

¹³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałeccki, Warszawa 1989, s. 158.

podobną ambiwalencję lęku (niemającego przecież nic wspólnego z bojaźnią analizowaną przez Kierkegaarda) i fascynacji, lecz sednem gotyckiej estetyki jest ostentacyjna fantasmagoryczność zła, którym gotycyzm wabi wyobraźnię czytelnika, nie po to, by ją ośmielić do wstępu, lecz by ją oszukać. Powieść gotycka zbiera w sobie złudzenie mroku, przywabia cieniem ciemności, zło przemienia w *pozór* zła. Niewyraźalne umyka romansom grozy, które specjalizują się w banalizowaniu łotróstwa, okrucieństwa, hipokryzji. Dlatego w labiryncie Lewisa nie grozi nam spotkanie z żadnym potworem. Mítom i przesądom nie należy dawać wiary – zdaje się podpowiadać powieściopisarz – chyba tylko po to, by przez kilka wieczorów zabawić się kosztem obłudnego mnicha i zrodzonego w jego szalonym umyśle diabła.

**Secrets and Lies of a Spanish Monk.
A Voice in the Discussion of the Anti-Catholic Ideology of the English Gothic**

Summary

The essay discusses the ideological aspect of Gothicism, foregrounding the connection between the Gothic convention and the strengthening of the sense of English identity and national pride. The authors of the English Gothic novel are keen on juxtaposing their own culture with those elements which can be deemed outlandish, foreign, shaped according to the Italian or Spanish manner. The fascination with evil and ugliness is not subject to any significant reflection; on the contrary, the accounts of somebody else's cruelty and foreign malice play an important part in constituting the anti-Catholic agenda of the Gothic novel. This strategy was used, for instance by Matthew Gregory Lewis, the author of a very popular Gothic Romance: *The Monk*. The plot of this text, based on William Shakespeare's play *Measure for Measure*, is full of anti-Catholic prejudice.