

**Agnieszka Łowczanin\***

 <https://orcid.org/0000-0001-6994-4593>

# Reymontowski gotycyzm nowoczesności w *Ziemi obiecanej*

## *Streszczenie*

Celem artykułu jest odczytanie powieści Władysława St. Reymonta *Ziemia obiecana* z perspektywy tradycji powieści gotyckich, których tropy były w dziewiętnastym wieku wykorzystywane przez angielskich pisarzy i teoretyków do opisu społecznych konsekwencji rewolucji przemysłowej. W artykule dowodzę, że spójna literacka wizja gotycyzmu nowoczesności stworzona przez Reymonta może być odczytana z perspektywy heterotopii dewiacyjnej Foucaulta, którą pisarz buduje poprzez wielowarstwową gotycyzację przestrzeni przemysłowej Łodzi.

**Słowa kluczowe:** *Ziemia obiecana*, Władysław St. Reymont, powieść gotycka, heterotopia, animizacja przestrzeni, gotycyzm nowoczesności

---

\* Uniwersytet Łódzki, e-mail: [agnieszka.lowczanin@uni.lodz.pl](mailto:agnieszka.lowczanin@uni.lodz.pl)

# Gothic modernity in Władysław St. Reymont's *The Promised Land*

## Summary

This article aims to interpret Władysław St. Reymont's novel, *The Promised Land*, through the lens of Gothic tradition, utilizing tropes employed by English writers and theorists in the nineteenth century to depict the social impacts of the industrial revolution. I argue that in his portrayal of industrial Łódź, Reymont created a coherent vision of Gothic modernity, which can be understood through Foucault's concept of deviant heterotopia, constructed by means of multifaceted gothicization of urban space.

**Keywords:** *The Promised Land*, Władysław St. Reymont, Gothic novels, heterotopia, Gothic modernity

*Ziemia Obiecana* Władysława Reymonta, według Marii Janion, stanowi utwór „dość odrębny i inny na tle polskiej tradycji literackiej”, który nie znajduje się „na środku wielkiej polskiej drogi”. To wczesne dzieło noblisty o pierwszym polskim, powstałym od podstaw mieście-molochu jest według Janion powieściowym podzłutkiem, gdyż literatura polska nie jest „literaturą miasta”<sup>1</sup>. Jednakże przez łódzkich badaczy i z łódzkiego punktu widzenia *Ziemia obiecana* uznawana jest za „arcytekst”<sup>2</sup>. To „bodaj najważniejsza łódzka powieść”<sup>3</sup>, która doczekała się dwukrotnej ekranizacji, i choć nie jest jedyną powieścią o Łodzi, wciąż pozostaje utworem najbardziej znanym i najchętniej czytany<sup>4</sup>.

Maria Janion zwraca również uwagę na odrębność estetyki przedstawienia miasta w *Ziemi obiecanej* i przypomina, że Reymont „pierwszy odkrył Łódź jako miasto poezjotwórcze i mitotwórcze”. Posłużył się metafizyką i fantastyką aby stworzyć

1 M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1980, s. 112.

2 T. Cieślak, K. Pietrych, *Wstęp*, [w:] „Budzi się Łódź...” *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, P. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 12.

3 T. Cieślak, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2023, s. 9.

4 Najbardziej obszerną antologią tekstów o Łodzi jest „Budzi się Łódź...” *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, zawierająca utwory pisane nie tylko w języku polskim, lecz również powstałe oryginalnie po niemiecku, rosyjsku, w jidysz i po hebrajsku.

„nowoczesną powieść grozy, której ośrodkiem duchowym i prawdziwym bohaterem staje się już nie Zamek, lecz Miasto”, które w jego powieści zyskuje wymiar „demoniczny”<sup>5</sup>. Podążając tropem zasugerowanym przez Janion, celem poniższych rozważań będzie odczytanie *Ziemi obiecanej* właśnie w kontekście tradycji powieści grozy, których estetyka była chętnie wykorzystywana przez angielskich autorów opisujących niekontrolowany rozwój przemysłowy dziewiętnastowiecznej Anglii<sup>6</sup>. Zastosowanie takiej perspektywy badawczej pozwoli na interpretację industrialnej przestrzeni i energii miasta w odniesieniu do studiów gotyckich, *gothic studies*, pręźnie rozwijających się w krytyce anglosaskiej<sup>7</sup>. Poniższe rozważania nie mają na celu odpowiedzi na pytania dotyczące możliwych bezpośrednich wpływów literatury angielskiej na wizję Łodzi w *Ziemi obiecanej*. Są raczej propozycją interpretacji powieści poprzez pryzmat jej powinowactw z tradycją gotycką, próbą wykazania jej innowacyjności oraz wkładu w transformację estetyki grozy, jakim było stworzenie spójnej estetyki gotycyzmu nowoczesności.

## Gotycyzm końca XVIII wieku

Z perspektywy historii literatury angielskiej tradycja literackiego gotycyzmu jest ściśle związana z pokłosem publikacji *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a z 1764 roku. W ostatnich dwóch dekadach osiemnastego wieku powieści gotyckie zawładnęły rynkiem wydawniczym w Anglii. Jednakże ich przewidywalna fabuła, nieskomplikowana konstrukcja charakterologiczna bohaterów, a nade wszystko nadmierna sensacyjność szybko wywołały falę krytyki ze strony literatów oraz zgorszenie strażników moralności i *decorum*. Ponieważ zdecydowana większość powieści gotyckich wydanych w latach 1790–1820 była pisana i czytana głównie przez kobiety klasy średniej, dyskredytowali je zarówno członkowie literackiego establishmentu, jak i czytelnicy oburzeni niezwyklej popularnością utworów propagujących przesadną emocjonalność i oderwanie od rzeczywistości. Niemniej jednak estetyka ta nie traciła na popularności i w kolejnych dekadach gotycyzm ewoluował: od parodii pióra Jane Austen, poprzez romantyków angielskich, którzy

5 M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, s. 113.

6 Ciekawe opracowanie powiązań pomiędzy obrazowaniem Łodzi u Reymonta a wczesno-dziełnastowiecznymi powieściami angielskimi przedstawiającymi miasta industrialnej północy Anglii, szczególnie Manchesteru, proponuje T. Cieślak, *Miasto-moloch. Trwałe składowe kreacji przestrzeni Łodzi w literaturze do 1939 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 18, s. 7–32.

7 Do prac krytycznych, które w analizie *Ziemi obiecanej* odwołują się do tradycji powieści grozy należy na przykład wstęp do wydania powieści w serii Biblioteki Narodowej Ossolineum, szczególnie podrozdział *Potwór-Miasto. W konwencji powieści grozy*, s. LIV–LVI. Zob. M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Ossolineum, Wrocław 2014, s. V–CII.

otwarciu przyznawali się do czerpania inspiracji z powieści końca XVIII wieku, do wiktoriańskich opowieści o duchach i wampirach. Na przykład, John Keats w liście do brata nazwał Ann Radcliffe „matką”, „Mother Radcliffe”<sup>8</sup>, uznając przeźmożny wpływ jej twórczości na rozwój nie tylko własnej wyobraźni literackiej.

Już pod koniec XVIII wieku dostrzeżono niebezpieczny potencjał radykalny romansów grozy. Zwracano uwagę na analogie pomiędzy popularnością tej nowej formy literackiej a napiętą sytuacją polityczną na kontynencie, szczególnie rządami terroru w ogarniętej rewolucją Francji, która – z perspektywy Anglii będącej z nią w stanie niemalże permanentnej wojny od 1793 do 1815 roku – stanowiła realne zagrożenie rozlewu myśli anarchistycznych. Największa popularność powieści gotyckich w pierwszym okresie rozwoju przypada właśnie na początek rewolucji i burzliwy okres rządów jakobinów. Już wtedy pojawiają się pierwsi krytycy, którzy dostrzegają bezpośrednią zależność pomiędzy rządami terroru we Francji a popularnością literackiej grozy. Na przykład, w 1797 roku w popularnym tygodniku angielskim, *The Monthly Magazine*, ukazuje się tekst anonimowego czytelnika o znamionym tytule *The Terrorist System of Novel Writing (Terrorystyczna metoda pisania powieści)*. Zaniepokojony recenzent zwraca uwagę na fakt, że poprzez liczne tłumaczenia francuskich powieści, atmosfera rewolucyjnego niepokoju przenika do Anglii, wywierając zgubny wpływ zarówno na tematykę, jak i jakość rodzimych produkcji literackich i upodobanie pisarzy, a właściwie głównie pisarek, do nadużywania estetyki grozy. Autor ubolewa, że literaturę angielską ogarnęła „moda na propagowanie podobnych okropności”, po czym konstatuje: „gdybyśmy tylko mogli jedynie przyglądać się tym barbarzyństwom, bez ich powielania [...] Niestety, jesteśmy tak podatni na naśladownictwo, że dokładnie i wiernie kopiujemy ten SYSTEM TERRORU, jeśli nie na naszych ulicach, to z pewnością w naszych bibliotekach i buduarach”<sup>9</sup>. Podobnie markiz de Sade w przedmowie do wydanych w 1800 *Zbrodniach miłości* łączy wydarzenia rewolucji z zamiłowaniem do epatowania grozą w powieściach współczesnych mu pisarzy. De Sade stwierdza, że utwory z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, takie jak *Mnich* M.G. Lewisa, były

[...] nieuniknionym uniknionym owocem rewolucyjnych wstrząsów odczuwanych przez całą Europę, [...] w ciągu czterech, pięciu ostatnich lat nie było człowieka, który nie doświadczyłby jakichś nieszczęść i który [...] nie chciałby ich opisać. Aby więc wzbudzić zainteresowanie, autorzy tych utworów zwrócili się o pomoc do piekieł<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> J. Keats, *The Letters of John Keats*, red. H.E. Rollins, Cambridge, Harvard University Press 1958, s. 286.

<sup>9</sup> Anon, *The Terrorist System of Novel Writing*, „Monthly Magazine”, t. IV. Aug 1797, Hathi Trust Digital Library, s. 102 [tłum. własne – A.Ł.].

<sup>10</sup> M. de Sade, *Les Crimes de l'amour*, [w:] *The Gothick Novel. A Casebook*, red. V. Sage, Macmillan, London 1990, s. 49 [tłumaczenie własne z języka angielskiego – A.Ł.].

Niewątpliwie licznie pojawiające się w Anglii tłumaczenia literatury francuskiej rozmaitej proveniencji wpłynęły na kształt i tematykę angielskich powieści gotyckich<sup>11</sup>. Przede wszystkim jednak, Rewolucję Francuską zaczęto postrzegać jako symboliczny punkt przełomu, iskrę, która nie tylko tłumaczyła, ale wręcz wymuszała wprowadzenie estetyki grozy, „terroru”, na karty powieści.

Elementem, który, szczególnie pod koniec XVIII wieku, mógł kulturowo łączyć angielskie powieści gotyckie z duchem Rewolucji Francuskiej nie była jednakże chęć burzenia zastanego porządku. W przeciwieństwie do rewolucyjnego terroru, groza na kartach pierwszych powieści gotyckich nie była narzędziem jawnie konspiracyjnym: na przykład w utworze Walpole’a, pojawienie się wywołującego grozę elementu nadprzyrodzonego przyczynia się do przywrócenia starego porządku, odsunięcia Manfreda, króla-uzurpatora, od władzy i zakończenia bezprawnych rządów jego i jego następców. Jeśli więc angielskie powieści gotyckie można w jakimkolwiek stopniu uznać za nonkonformistyczne, to raczej z powodu ich, często niezamierzonego, proto-feministycznego potencjału. W prozie Ann Radcliffe groza służyła demaskacji przemocowego patriarchy, a po usunięciu z kart powieści Montoniego i Schedoniego, czy Manfreda i Ambrozja w utworach Walpole’a i Lewisa, oraz przyznaniu bohaterom prawa do samostanowienia, ład zachwiany przez gotyckich łotrów zostaje przywrócony, posiadłości wracają do prawowitych właścicieli, często właścicielek, a one same – na łono rodziny, tak jak Emilia wraca do La Vallée, domu po zmarłych rodzicach.

## Gotycyzm wiktoriański

Pisarzem, który niewątpliwie podniósł rangę literackiego gotycyzmu, a jednocześnie przyczynił się do popularyzacji grozy, był pierwszy literacki celebryta, Karol Dickens. To właśnie Dickens dostrzegł potencjał opisów nieświeatonych zaułków przemysłowej Anglii, na trwale przenosząc gotyckie klimaty z odległych zamków południowej Europy do Londynu. W połowie XIX wieku literacki gotycyzm wyraźnie ewoluował i, jak zauważa Robert Mighall, „nie miała część tej transformacji to zasługa Dickensa, którego utwory obalają pogląd, jakoby gotycyzm przestał istnieć”<sup>12</sup>. Jego niewątpliwą zasługą jest fakt, że „udomowił grozę”, a gotycyzm w tym nowym, lokalnym wydaniu okazał się jeszcze bardziej przerażający. To właśnie Dickens jest „w dużej mierze odpowiedzialny za gotycyzację naszego

---

<sup>11</sup> Temat ten omawia bardzo obszernie A. Wright, *Britain, France and the Gothic, 1764–1820. The Import of Terror*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

<sup>12</sup> R. Mighall, *Dickens and the Gothic*, [w:] *A Companion to Charles Dickens*, red. D. Paroissien, Blackwell Publishing, Oxford 2008, s. 82.

postrzegania wiktoriańskiej Anglii, a zwłaszcza Londynu”<sup>13</sup>. Jak zauważa badaczka literatury wiktoriańskiej, Alexandra Warwick, powieści Dickensa „gęstnieją od postaci i wątków pobocznych, sprawiając wrażenie, że Londyn spowity jest gęstą pajęczyną, przez co wszyscy, od najwyższych do najniższych grup społecznych, są ze sobą powiązani siecią tajemnic i czynów występnych”<sup>14</sup>. Gotycką aurą spowite są w jego powieściach zarówno salony arystokratów, rezydencje burżuazji, jak i cele więzienne, budynki sądów i duszne zaułki robotniczych dzielnic Londynu.

W XIX wieku gotycyzm był konwencją literacką na tyle popularną w Anglii, że sięgali po nią pisarze bardzo różnej proweniencji. Miał wpływ na obrazowanie i tematykę zarówno ambitnych opowiadań o duchach, jak i masowych produkcji prozatorskich, tzw. *penny dreadfuls*, tanich broszur za pensa, wykorzystujących sensacyjność tropów gotyckich i popularyzujących nowy typ gotyckiego łotra – wampira. Obok *Varney, the Vampire* Jamesa Rymera, najbardziej popularnymi seriami były *The Mysteries of London*, wydawane od 1844 roku, oraz *The Mysteries of the Court of London* z lat 1845–1856, autorstwa G.W.M. Reynoldsa, pozostające pod dużym wpływem powieści Eugène Sue, *Tajemnice Paryża* (1842–1843)<sup>15</sup>. Niewątpliwą zasługą tych ogólnie dostępnych broszur była popularyzacja estetyki grozy, łączonej w świadomości przeciętnego czytelnika już nie z labiryntową topografią ponurych średniowiecznych siedzib arystokratycznych łotrów, lecz z ciemnymi zaułkami londyńskich slumsów i kryminalnym półświatkiem biedoty przemysłowej Anglii.

## Gotycyzm i rewolucja przemysłowa

Jednakże transformacja gotycyzmu w XIX wieku polegała nie tylko na przeniesieniu akcji utworów z trudno dostępnych zamków na ulice Londynu, do epicentrum cywilizowanego świata. Gotycyzm nie służył jedynie jako narzędzie do przedstawienia potencjału ponurej przeszłości, ewoluował nie tylko w kierunku kryminalizacji i psychologizacji grozy. Sugestywne wykorzystanie estetyki grozy miało na celu ukazanie indolencji i degradacji instytucji państwowych oraz bezwzględne potępienie znieczulenia i deprawacji społeczeństwa, znajdującego się przecież w samym centrum potężnego światowego imperium. Pod piórem Dickensa gotycyzm stał się narzędziem krytyki społecznej i instytucjonalnej, ukazującym przerażającą dysfunkcyjność państwa. W XIX wieku w Anglii wielu autorów sięgało po estetykę grozy aby opisać skutki tym razem rodzimej rewolucji, jaką była rewolucja

<sup>13</sup> Tamże, s. 94.

<sup>14</sup> A. Warwick, *Gothic, 1820–1880*, [w:] *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*, red. D. Townshend, The British Library, London 2014, s. 101.

<sup>15</sup> A. Warwick, dz. cyt., s. 103.

przemysłowa. Gotycyzm okazał się formułą niezwykle elastyczną i zdolną do adaptacji, choć, co przypomina Maggie Kilgour:

[...] mógł okazać się estetycznym ślepym zaułkiem, jednorazową, ekscentryczną mutacją w ewolucji literatury, gdyby nie przerażające wydarzenia lat dziewięćdziesiątych XVIII-go wieku, które przyczyniły się do tego, że stał się odpowiednim narzędziem do wyrażenia istotnych kwestii natury politycznej i estetycznej [...] zyskał nowe życie wraz z Rewolucją Francuską, gdy rządy terroru wpłynęły na kształt literatury grozy<sup>16</sup>.

W XIX wieku gotycyzm dostosował się do wymogów nowej ery, gdyż doskonale nadawał się do opisanego zarówno napięć związanych ze skutkami społecznymi niekontrolowanej industrializacji, jak i nieodwracalnych zmian krajobrazu i zniszczeń środowiskowych. Stał się efektywnym narzędziem do wyrażania negatywnych nastrojów społeczeństwa wchodzącego w okres coraz bardziej wystraszających się napięć ekonomicznych i społecznych.

Już w 1829 roku Thomas Carlyle nazwał czasy, w których przyszło mu żyć „epoką mechaniczną” („Mechanical Age”), w której „ludzie upodabniają się do maszyn, ich głowy, serca, dłonie stają się mechaniczne”<sup>17</sup>. W 1845 roku, w szczytowym okresie czartyzmu, Benjamin Disraeli wydał powieść *Sybil, or The Two Nations*, w której opisał wydarzenia z sierpnia 1842 roku, gdy tysiące ludzi protestowało podczas strajku generalnego. Disraeli przedstawił przerażające warunki, w jakich żyli angielscy robotnicy w hrabstwie Yorkshire, a tropy znane z powieści gotyckich posłużyły mu do bardzo sugestywnych opisów ciał wyniszczanych przez liczne choroby, głównie tyfus<sup>18</sup>. W tym samym okresie Fryderyk Engels, syn niemieckiego właściciela imperium fabryk tekstylnych, opublikował *Położenie klasy robotniczej w Anglii*, napisane podczas pobytu w Manchesterze latach 1842–1844, a wydane po angielsku w 1887 roku. Engels również wykorzystał estetykę gotycką do ukazania ludzkich kosztów industrializacji. W jego opracowaniu fabryki przedstawione są jako gotyckie przestrzenie wielowymiarowych tortur, psychicznego i fizycznego zniewolenia robotników:

Być skazanym na pogrzebanie żywcem w fabryce, na ciągłe dogłądanie niezmodernizowanej maszyny – oto co robotnicy odczuwają jako najcięższą torturę. [...] Pętla

<sup>16</sup> M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London 1995, s. 23.

<sup>17</sup> Th. Carlyle, *Signs of the Times*, [w:] *The Works of Thomas Carlyle*, t. 27: *Critical and Miscellaneous Essays II*, London 1899, s. 63.

<sup>18</sup> M. Willis, *Victorian Realism and the Gothic: Object of Terror Transformed*, [w:] *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, red. A. Smith, W. Hughes, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 21–22.



niewoli, którymi burżuazja skrzępowała proletariat, nigdzie nie uwidaczniają się wyraźniej niż w systemie fabrycznym<sup>19</sup>.

W 1848 roku Elisabeth Gaskell wydała *Mary Barton*, realistyczną powieść, w której ulice robotniczego Manchesteru opisała wykorzystując tropy znane z powieści grozy, szczególnie w makabrycznych opisach bólu, cierpienia i śmierci pozbawionych zasiłków i opieki medycznej pracowników fabrycznych oraz ich rodzin. Jak zauważa Sara Wasson: „Industrializacja i urbanizacja były głównymi motorami gotycyzacji przestrzeni miejskiej, która ulegała przemianom na skutek powstawania przemysłowych molochów i gospodarczego wyzysku”<sup>20</sup>. W roku 1849 Charlotte Brontë opublikowała powieść *Shirley*, której akcja przenosi czytelników do początków XIX wieku i pierwszych zrywów Luddystów. Współcześni autorce krytycy twierdzili, że to Rewolucja Francuska była bezpośrednią inspiracją do powstania tego ruchu, a brutalna reakcja rządu brytyjskiego na niszczenie maszyn przez robotników była powodowana strachem przed rozlewem przemocy, kojarzonej w zbiorowej świadomości Anglików z wciąż żywymi scenami francuskiego terroru<sup>21</sup>.

### Gotycyzm Ziemi obiecanej

Nie powinno więc dziwić, że gdy Władysław Reymont został poproszony o napisanie powieści o Łodzi, jednej z najszybciej rozwijających się fabrycznych metropolii centralnej Europy, również sięgnął do estetyki gotyckiej aby stworzyć opowieść o tym ekonomicznym ewenemencie. Na mapie kraju o silnych tradycjach ziemiańskich i rolniczych, Łódź była pod wieloma względami bytem odrębnym i wyjątkowym. W przeciągu zaledwie kilku dekad przekształciła się z niewiele znaczącej wsi w drugą co do wielkości aglomerację w Królestwie Polskim, stając się magnesem zarówno dla biednych uwłaszczonych chłopów, dobrze wykształconych przedstawicieli polskiej klasy ziemiańskiej, jak i niemieckich osadników i żydowskich handlarzy, którzy w ciągu jednego pokolenia potrafilo zbudować przemysłowe fortuny, stając się bawełnianymi królami, trzonem lokalnej fabrykanckiej burżuazji. Jak każde szybko rozwijające się miasto, Łódź przyciągała rozmaite typy ludzkie,

<sup>19</sup> F. Engels, *Położenie klasy robotniczej w Anglii*, tłum. A. Długosz, Książka i Wiedza, Warszawa 1952, s. 244–245.

<sup>20</sup> S. Wasson, *Gothic cities and suburbs, 1880–present*, [w:] *The Gothic World*, red. G. Byron, D. Townshend, Routledge, London 2014, s. 132.

<sup>21</sup> Por. B.M. Marshall, *Industrial Gothic. Workers, Exploitation and Urbanization in Transatlantic Nineteenth-Century Literature*, Wales University Press, Cardiff 2021, s. 21.



o których Reymont powie w liście do brata: „ludzie tutejsi – to niech pioruny spałają”<sup>22</sup>. Z kolei w lutym 1897 roku napisze do Ferdynanda Hoesicka:

To życie i tamten świat łódzki porywa mnie różnorodnością żywołów, brakiem wszelkich szablonów, rozpętaniem instynktów, nieliczeniem się z niczym, potęgą żywołową prawie. Jest to chaos brudów, mętów, dzikości, złodziejstwa, klęsk, ofiar, szamotań, upadków; jest to rynsztok, w który spływa wszystko [...]”<sup>23</sup>.

Reymont sportretował Łódź w momencie najbardziej ekspansywnego rozwoju, stawania się i przekształcania, w okresie ekonomicznego boomu i moralnego chaosu, odchodzenia starego i powstawania nowego systemu rynkowego. Pierwsze pokolenia fabrykantów – tacy jak powieściowi Grünspan i Bucholc – zdołali już zgromadzić fortuny i zbudować bawełniane imperia, a ich potężne fabryki na stałe zmieniły krajobraz Łodzi. Gotycyzm posłużył Reymontowi nie tylko do nakreślenia fenomenu tego osobliwego, ciągle rozrastającego się mechanizmu, który wypracował odrębne zasady ekonomiczne i funkcjonował w oparciu o własne wartości moralne i estetyczne, ale również do pełniejszego wyrażenia swoich sprzecznych emocji z nim związanych. Łódź budziła, z jednej strony, zachwyt swą niepoahamowaną energią, z drugiej jednak, przerażenie tempem przemian i sposobów budowania fortun. Łódź była dla Reymonta żywołem, który chciał intelektualnie zrozumieć i artystycznie ujarzmić: „Uwielbiam masy ludzkie, kocham żywoły, przepadam za wszystkim, co się staje dopiero – a wszystko to mam w tej Łodzi, więc się nie dziwicie, że trawi mnie gorączka pochwycenia tego tętna, tego niesłychanie bujnego życia”<sup>24</sup>. Trawiony gorączką, Reymont uległ „hipnozie łódzkiej”<sup>25</sup>, a w tym stanie, dziwić nie powinna literacka wycieczka w kierunku estetyki grozy.

Według Marii Janion, Anglia stała się „kolebką” literackiego gotycyzmu przede wszystkim dlatego, że gotycyzm był „stylem prywatnym”, przejawiającym się głównie w sferze prywatności. Z tego powodu nie mógł w pełni rozwinąć się w Polsce, kraju, w którym życie jednostki zawsze było podporządkowane misji publicznej przetrwania narodu<sup>26</sup>. Jeśli uznamy słuszność tej diagnozy, to opisując fenomen Łodzi, Reymont kreuje taki właśnie „prywatny” na skalę polską, wyizolowany przypadek bezprecedensowego rozwoju jednego miasta, które nie jest reprezentatywne dla całego kraju, które żyje „odrębnym, własnym, niezgłębionym

---

22 List to Franciszka Rejmenta, z 15.IV.1895, [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, red T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, PIW, Warszawa 1975, s. 80.

23 Cyt. za B. Koc, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 55.

24 List do Jana Lorentowicza z 5.IX.1896, [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, s. 55.

25 M. Janion, *Odnawianie...*, s. 113.

26 Taż, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962, s. 44.

życiem”<sup>27</sup>. Udaje mu się uchwycić moment, w którym to jednostki dominują i determinują życie całej społeczności, tworząc tym samym, według rozeznania Janion, idealne podłoże do powstania powieści na wskroś gotyckiej. Gotycyzm okazuje się odpowiednim narzędziem do ukazania nieuregulowanego kapitalistycznego systemu fabrycznego, zamierających ekosystemów w obrębie i pobliżu miasta, oraz lęku na myśl o przyszłości i tempie rozbudowy tego potwora, pochłaniającego okoliczne wsie. Reymont modyfikuje tropy znane z klasycznych powieści grozy, gotycyzuje architekturę i przestrzeń industrialną Łodzi oraz sposób przedstawienia jej mieszkańców, fabrykantów i robotników, aby stworzyć spójną wizję gotycyzmu nowoczesności.

### Gotycka heterotopia Łodzi

Jeśli, jak sugeruje Fred Botting, gotycyzm charakteryzuje „deformacja i nieciągłość”, „nienaturalny rozwój”, a literatura grozy opisuje zachowania i praktyki „negatywne, irracjonalne, niemoralne”, to wykreowany przez Reymonta świat przemysłowej Łodzi jest przestrzenią w pełni gotycką<sup>28</sup>. To właśnie wyizolowanie i odrębność Łodzi czynią ją miejscem, które jest „absolutnie odmienne od wszystkich miejsc”, przestrzenią, którą Michel Foucault przeciwstawia utopii i nazywa heterotopią<sup>29</sup>. W Łodzi panują łódzkie porządki, tutaj robi się interesy „po łódzku”, a przy fabrykach Lodzermenschów powstają ich imponujące pałace w łódzkim stylu. Już w pierwszej scenie powieści *Moryc Welt* poucza Maksa Bauma:

Wczoraj u Blumentalów powiedziałeś głośno, że większość naszych fabrykantów to prości złodzieje i oszuści. [...] Co cię to obchodzi, czy oni są złodzieje, czy porządni ludzie? My wszyscy razem jesteśmy tu po to w Łodzi, żeby zrobić geszeft, żeby zarobić dobrze. Nikt z nas tutaj wiekować nie będzie. A każdy robi pieniądze, jak może i jak umie<sup>30</sup>.

Nikt tutaj „wiekować nie będzie”, gdyż Łódź nie jest miejscem do zamieszkania. Tutaj rządzą „łódzkie racje”, to miasto, w którym pojawia się na chwilę, w jasno określonym celu, żeby zrobić geszeft i dobrze zarobić. W ujęciu Foucaulta, szczególnie rodzaj heterotopii, heterotopie dewiacji, to miejsca odizolowane, takie jak sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia, „w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej

<sup>27</sup> Tamże, *Odnawianie...*, s. 113.

<sup>28</sup> F. Botting, *Gothic*, Routledge, London 1996, s. 2.

<sup>29</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

<sup>30</sup> W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Bellona, Warszawa 2019, s. 10.

normy”<sup>31</sup>. Jak słusznie zdiagnozował reymontowski Baum, prawie cała łódzka śmietanka finansowa, wszyscy więksi królowie bawełny, to złodzieje i oszuści, nieprzestrzegający norm moralnych, a więc jednostki o zachowaniu świadomie dewiacyjnym, co czyni Łódź, tę enklawę prosperity, miastem o typowych cechach heterotopii dewiacji. W rozmowie z Trawińskim Borowiecki przypomina:

– Nie zapominaj, że jesteś w Łodzi. A widzę, że wciąż zapominasz, że zdaje ci się, iż prowadzisz interes wśród cywilizowanych ludzi środkowej Europy. Łódź to las, to puszcza – masz mocne pazury, to idź śmiało i bezwzględnie duś bliźnich, bo inaczej oni cię zduszą, wysysają i wyplują z siebie<sup>32</sup>.

Fred Botting zauważa, że w odniesieniu do norm neoklasycyzmu, już przestrzenie powieści gotyckich osiemnastego wieku, „dzikie krajobrazy, zrujnowane zamki i opactwa, ciemne, wilgotne labirynty, nadprzyrodzone wydarzenia, odległe czasy i zwyczaje”, posiadały cechy heterotopie, gdyż nie mieściły się w racjonalnym porządku swej epoki, a dodatkowo „wprowadzały tłumione przez nią namiętności, pragnienia i podniety”<sup>33</sup>. Budowle te budziły groźbę zarówno ze względu na cechy ich architektury – rozmiar, fosy, poziome korytarze, tajemne przejścia – ale również ze względu na metonimiczne asocjacje ze źródłem władzy i opresji, którymi byli w pierwszych powieściach gotyckich wpływowi arystokraci, możni krewni czy instytucje kościelne. W XIX wieku w ośrodkach przemysłowych funkcje te przejęli fabrykanci i ich zarządcy, a wizualnym wcieleniem ich władzy i miejscem rzeczywistej opresji stały się fabryki, których gotyckie fasady przypominały monumentalne średniowieczne twierdze. Biorąc pod uwagę tempo ich ekspansji, destrukcję środowiska naturalnego, do jakiej się przyczyniały, oraz panujące w nich nieuregulowane prawnie, niewolnicze warunki pracy, fabryki były przestrzeniami na wskroś gotyckimi, a dokonywane na ich terenie nadużycia nie dotyczyły pojedynczych jednostek, lecz setek, a w skali miasta, tysięcy robotników.

Tak rozumiana architektoniczna gotyckość przemysłowej Łodzi pojawia się już na pierwszych stronach *Ziemi obiecanej*. Podobnie jak średniowieczne zamczyska czy opisy gór u Ann Radcliffe, łódzkie fabryki i ich kominy przytłaczają swą liczbą i ogromem. W drodze przez Apeniny do Udolpho Emilia obserwuje niekończące się i wciąż piętrzące wierzchołki gór – „Kiedy podróżni pielę się wciąż w góry przez sosnowe lasy, stromizna wyrastała nad stromizną, góry jakby się mnożyły i to, co było wierzchołkiem jednej wyniosłości, okazywało się jedynie podnóżem

31 M. Foucault, dz. cyt., s. 121.

32 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 195.

33 F. Botting, *In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Blackwell, London s. 19.

następnej”<sup>34</sup> – i podobnie Borowiecki, topi „spojrzenie w tym chaosie kominów majających w ciemności, w tej masie czarnej, nieruchomej, dzikiej jakimś kamiennym spokojem fabryk, co stały wszędzie i ze wszystkich stron zdały się wyrażać przed nim czerwonymi, potężnymi murami”<sup>35</sup>. Kominy mnożą się w Łodzi, jak wcześniej górskie szczyty Apeninów i labirynty korytarzy Udolpho, budząc grozę i niepokój, ale i swoiste uczucie respektu, jeśli nie pewnej uległości wobec ich potęgi. Geometria łódzkich ulic, nienaturalna w porównaniu z wiejską topografią, ogrom budynków fabrycznych oraz ich ciągły rozrost i namnażanie, wywołują u przybyłych ze wsi robotników efekt zagubienia, porównywanego do koszmarnego fantazmatu labiryntu znanego z pierwszych powieści gotyckich.

Również dominujące łódzkie kolory, szarość, czern i brudna czerwień są zaprzeczeniem kolorów natury. W opisie wnętrza fabryki Bucholca dominuje typowo gotycka mroczność, znana z pism estetycznych ważnego dla gotycyzmu teoretyka, Edmunda Burke’a, jako *obscurity*. Właśnie nikłe światło, mroczne barwy i nieostrość konturów były przez Burke’a uznane za źródło grozy.

Dzień i do wielkiej sali zaczął zagłądać, brudne światło wciskało się przez małe zapoczone szybki, zasnutę brudem i parą, wyłaniając z nich zarysy pełniejsze maszyn i ludzi, ale w tym szaro-zielonawym świetle, po którym pływały długie smugi czerwonych oparów i gdzie pyliły się nimby gazowych świateł – i ludzie i maszyny wyglądali jak nieprzytomni, jak widziadła porwane straszną siłą ruchu; jak jakieś strzępy, pyły, drzazgi skłębione, splątane, rzucone w wir, który z hukiem się przewalał<sup>36</sup>.

Jednak u Reymonta, ta gotycka nieostrość konturów jest nie tylko efektem mroku. To również skutek przemysłowego kurzu i oparów, jak w przywołanej powyżej scenie w farbiarni Bucholca: „Panie Borowiecki! Zawołał fabrykant do jakiegoś cienia, co się wychylił z mgieł, ale to nie był Borowiecki”. Reymont przenosi czytelnika do „sali pełnej oparów, ostrych zapachów farb, wody pryskającej z płuczkaerek i z kadzi, ściekającej z wózków, [...] lejącej się z sufitów, z których skroplona para opadała prawie strumieniami”<sup>37</sup>. Jeśli według Roberta Mighalla w literaturze wiktoriańskiej Dickens był autorem, który „dodał mgłę do gotyckiego repertuaru meteorologicznego”, a „jego spowity mgłą labirynt miasta, kryjący na każdym kroku tajemnice, dał początek fazie *urban gothic*”, kolejnemu etapowi rozwoju

<sup>34</sup> A. Radcliffe, *Tajemnice zamku Udolpho. Romans strofami poezji przetykany*, tom I, tłum. W. Niepokólczycki, PIW, Warszawa 1977, s. 246.

<sup>35</sup> W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 13.

<sup>36</sup> Tamże, s. 22.

<sup>37</sup> Tamże, s. 21.

literackiego gotycyzmu, gotycyzmu miasta<sup>38</sup>, to na gruncie literatury polskiej Reymont poszerza gotycki repertuar o komponenty typowo industrialne: fabryczny dym, parę, pył, spowite gęstym kurzem wnętrza przędzalni, gdzie robotnicy są jedynie „przechodzącymi cieniami wyłaniającymi się z mgły”, wśród unoszących się w powietrzu cząstek materiału, oparów i bryzgających farb<sup>39</sup>. W gotycyzowaniu przestrzeni industrialnej Łodzi nie wystarczają Reymontowi opisy ciemności panujących na zabłoconych i nieoświetlonych ulicach, czy słabej widoczności w spowitym dymem fabrycznym mieście i zakurzonych halach fabrycznych. Gotyckimi kolorami łączonymi z nieludzkim wysiłkiem pracy w opresyjnych warunkach nie są w *Ziemi obiecanej* jedynie czerni i odcienie szarości, tradycyjnie kojarzone z wyjąłowieniem i umieraniem. Na niespotykaną wcześniej skalę Reymont wykorzystuje również potencjał koloru. W omawianej powyżej scenie, to właśnie farby rozbryzgujące się na twarzach robotników są jednym z elementów, które malują ich zniewolenie, odczłowieczenie i rezygnację:

Borowiecki pobiegł do wielkich kadzi farbiarskich, nad którymi na wielkich wałach rozwinięte zwoje materiałów kręciły się w kółko i kapały w farbie, rozpryskując ją na twarze i koszule robotników, którzy stali nieruchomo, co chwila czerpiąc z kadzi wodę dłonią i patrząc, czy jest w niej jeszcze farba, którą wyciągał materiał.

Kilkadziesiąt tych wałów ustawionych rzędem, toczyło się wciąż w kółko, z męczącą jednostajnością, długie, poskręcane zwoje materiałów pławiły się w farbach i błyskały we mgle matowymi plamami czerwieni, błękitu i ochry. [...]

Dzień wlewał się setkami okien i kładł zielonawy ton na czarne opary i na robotników, co niby kolumny z bazaltu stali nieruchomi, z założonymi rękami, wpatrzeni w maszyny, przez które przesuwaly się dziesiątki tysięcy metrów gryzione przez spienione, bryzgające, czarne farby<sup>40</sup>.

W przędzalni bawełny to nie czerni, lecz biel staje się złowieszczym kolorem, tłem, na którym czerwien krwi jest widoczną raną, transgresyjną metonimią cierpienia i śmierci. Opis wypadku w fabryce Bucholca pokazany jest właśnie poprzez połączenie dwóch kolorów, czerwieni mięsa i krwi, rozpryskujących się w puszystej bieli bawełnianego pyłu: „robotnik był literalnie zmiażdżony, leżał niby kupa mięsa krwawą plamą na białym tle perkalów surowych”, lecz w oczach zgromadzonych nad ciałem robotników „nie błyskał żal, a tylko świeciła jakaś dzika, surowa apatia”<sup>41</sup>.

---

38 R. Mighall, *Gothic cities*, [w:] *The Routledge Companion to Gothic*, red. C. Spooner, E. McEvoy, Routledge, London 2007, s. 56.

39 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 21.

40 Tamże, s. 20–21.

41 Tamże, s. 199.

Fabryczni robotnicy są w scenach zbiorowych ukazani jako anonimowa masa, nieruchome „kolumny z bazaltu stali”, jak byty systematycznie pozbawiane życia, upodabniające się do maszyn, przy których pracują. Patrzą „zgasłymi oczami apatycznie”, tkają „sennie i automatycznie”, „półmartwi, obojętni i smutni”<sup>42</sup>. W dzień wolny od pracy wypoczynek ich krępuje, a w blasku wiosennego słońca „te masy twarzy kredowobiałych, żółtych, szarych, ziemistych, pozapadanych, bez krwi, którą wypijają z nich fabryki, wyglądały jeszcze nędzniej”<sup>43</sup>. Reymontowska Łódź to miasto żywych trupów, które mieszkają w rzędach „domów trupów”, przypominających „smutne katakumby ludzkie”, w morzu „umierających ruder”<sup>44</sup>, podczas gdy fabryki, „w ciszy niedzielного odpoczynku [...] potężne ogromem, wygrzewały w wiosennym słońcu swoje potworne cielska”. W wizji Reymonta fabryki stają się żywymi organizmami, wciąż nienasyconymi wampirami, które, pracując „wszystkimi mięśniami”, wtórują fabrykantom i ich majstrom – nowym, bezwzględny gotyckim łotrom<sup>45</sup>. Fred Botting opisuje zamki i labirynty w osiemnastowiecznych powieściach grozy jako „gotyckie heterotopie”, czyli miejsca, w których osoby pozbawione ochrony „poddawane są okrutnej, nielegalnej i tyrańskiej władzy”<sup>46</sup>. W XIX wieku takimi gotyckimi heteropiami nowoczesności stają się tereny fabryczne.

O ile w dawnych powieściach gotyckich lękiem napawały ponure, kryjące tajemnice średniowieczne zamczyska i klasztory, których przeszłość ożywała odgłosami przechadzających się po ich korytarzach duchów, dziewiętnastowieczne fabryki to budynki nowe, przerażające zmechanizowaną nowoczesnością. Ich mury drżą, wyziewy duszą, okna świecą „niby ognistymi ślepiami”, a „elektryczne słońca zapalone nad dziedzińcami” rażą boleśnie nienaturalną jasnością<sup>47</sup>. Reymont wywołuje grozę poprzez animizację przestrzeni miejskiej, aby uwypuklić jej żywy, opresyjny charakter, wyniszczający organiczną witalność resztek żywej tkanki, zarówno człowieka, jak i przyrody. W jego wizji łódzkie fabryki mają „długie, czarne cielska i wysmukłe szyje-kominy”, budzą się o świcie i buchają „płomieniami ognisk”, oddychają „klębami dymów”, zaczynają „żyć i poruszać się w ciemnościach”<sup>48</sup>, czerwienieją „bolesnym tonem mięsa odartego ze skóry”<sup>49</sup>, a czerwona cegła ich budynków przybiera „sine odcienie obdartego ze skóry ciała”. Rozrastające się miasto powoli pożera przestrzeń pozamiejską, zatruwając otaczającą

42 Tamże, s. 213.

43 Tamże, s. 128.

44 Tamże, s. 134.

45 Tamże, s. 21.

46 F. Botting, *The Gothic Production of the Unconscious*, [w:] *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, red. G. Byron, D. Punter, London, Macmillan 1999, s. 29.

47 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 201.

48 Tamże, s. 7.

49 Tamże, s. 33.

przyrodę, „umierające drzewa podmywane [są] ściekami, spływającymi z sąsiednich fabryk”, znajdująca się za murami fabrycznymi ziemia pełna jest „dołów, kałuż, gnijącej wody, zafarbowanej odpływami z blichów i apretur, stosów rumowisk i śmieci, jakie tutaj wywożono z miasta”<sup>50</sup>. To już nie związek z sekretną, złowrogą przeszłością budzi niepokój, lecz niszczycielska nowoczesność, ożywiona mechaniczną, monotonną energią industrialną.

## Gotyckość konstruktury architektury Łodzi

Gotycyzm określany jest jako „nadmiar”, „przesyt”, „brak ograniczeń”<sup>51</sup>. Estetyczna transgresyjność architektury tworzonej dla łódzkich fabrykantów przejawia się w takim właśnie estetycznym przesycie i przeładowaniu. Jerrold E. Hogle dodatkowo zwraca uwagę na fakt, że już pierwsze przykłady osiemnastowiecznego gotycyzmu opierały się na „fałszu”: neogotyckie budowle, takie jak Strawberry Hill Horacego Walpole’a, „to budynki współczesne, które całkiem otwarcie udawały postarzany gotycyzm, a ich »autentyczność« pochodziła z drugiej ręki, była odwzorowaniem rysunków w książkach, rzadko kiedy prawdziwych średniowiecznych budowli czy ruin”<sup>52</sup>. Podobnie architektura łódzkich fabryk, stylizowana na rycerskie warownie, jedynie udaje średniowieczne budowle, a estetyka pałaców Lodzermenschów, bogów tego miasta, królów bawelny, jest podobnym konstruktem, nowobogackim kolażem, stylem wtórnym, wzorem wielokrotnie wcześniej powielonym, zlepkiem wszystkiego, co mieć można. Przykładem może być siedziba Bucholca, „jednopiętrowy dom nazywany pałacem, zbudowany w tym łódzko-berlińsko-renesansowym stylu”<sup>53</sup>. W tak rozumianym, gotyckim sensie, Łódź jest przestrzenią nieautentyczną, nad którą unosi się „duch fałszu”, *ghost of the counterfeit* w ujęciu Jerrolda Hogle’a. Hogle wprowadza ten termin za Jeanem Baudrillardem, aby opisać zjawisko utraty przez znak (*signifier*) więzi z rzeczywistością, gdy znak staje się swoistą symulakrą, „symbolem wielokrotnie wytwarzanym na podstawie wzoru lub formy (który sam w sobie jest duchem fałszu)”<sup>54</sup>. Gotyckość architektury Łodzi, średniowieczno-berlińsko-renesansowej imitacji, przejawia się w tym, że jest taką właśnie podróbką, „pustym znaczeniem gotyckiego znaku”<sup>55</sup>.

---

50 Tamże, s. 120.

51 F. Botting, *Gothic*, p. 3.

52 J.E. Hogle, *The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Chichester, Blackwell 2012, s. 496.

53 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 104.

54 J.E. Hogle, *The Gothic Ghost...*, s. 503.

55 Tamże, s. 502.



[...] po obu stronach ulicy ciągnącej się olbrzymią linią aż do Bałut, stały zbitą masą domy, pałace podobne do zamków włoskich, w których były składy bawełny; [...] domy przeładowane ozdobami w różnych stylach, bo na parterze renesansowe kariatydy podtrzymywały murowany ganek w staroniemieckim stylu, nad którym drugie piętro à la Louis XV wdzięczyło się falistymi liniami w obramowaniu okien, a zakończyły facjatki pękate, podobne do pełnych szpulek [...]

Była to zbieranina, śmietnik wszystkich stylów, stosowanych przez murarzy, najeżona wieżyczkami, oblepiona sztukateriami, które wciąż oblatywały, pocięta tysiącami okien, pełna kamiennych balkonów, kariatyd, facjatek niby ozdobnych, balustrad na dachach, wspaniałych bram [...]<sup>56</sup>.

## Gotycka fantasmagoria przepływu kapitału

Gotycyzm jest formą, która wyraża przekraczanie wszelkich norm, moralnych, kulturowych, estetycznych, i taka też jest architektura reymontowskiej Łodzi – estetycznym przesytem, powielaniem i udawaniem dawnych stylów. Ponieważ w Łodzi wszystko jest przekroczeniem i wykroczeniem, w warstwie symbolicznej, ten architektoniczny amalgamat może być odczytany również jako odzwierciedlenie etycznych transgresji, przejaw nowej łódzkiej moralności ich właścicieli. Łódzkie fortuny zarabia się na kredytach, a ratuje podpaleniem. Gdy Goldberg „się spalił”, komentarz Moryca nie pozostawia wątpliwości co do oceny moralnej czynu: „Tak, zrobił sobie bilans. Mądry chłop, zrobi miliony”<sup>57</sup>. Również w niewidzialnym przepływie kapitału *Ziemia obiecana* zwiastuje gotycką w swej nienamacalnej postaci wczesnokapitalistyczną nowoczesność. To świat bezgotówkowych transakcji finansowych, weksli i pożyczek, w którym zysk generują oprócz produkcji dóbr materialnych również spekulacje, podpalenia i wypłaty odszkodowań. Co znamienne, motorem umożliwiającym rozwój akcji w tej powieści nowoczesności jest telegram dotyczący wzrostu cen na surówkę bawełnianą, który Karol przypadkowo znajduje u Lucy Zuckerowej. Jak zauważa Małgorzata Litwinowicz-Droździel, „Nie było w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku innego pisarza, który miałby tyle śmiałości, by telegram o cłach i spekulację surówką bawełnianą uczynić nie tylko tematem ekscytującym, ale po prostu zasadniczym mechanizmem powieściowym”<sup>58</sup>. Reymont niezwykle trafnie rejestruje fakt, że choć praca i jej wytwory wciąż są ważne, działanie kapitalistycznego systemu fabrycznego coraz częściej opiera się na posiadaniu i przepływie informacji, na możliwości zaciągania

<sup>56</sup> W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 129.

<sup>57</sup> Tamże, s. 12.

<sup>58</sup> M. Litwinowicz-Droździel, *Zmiana, której nie było*, Warszawa, Neriton 2019, s. 148.

pożyczek, zawierania korzystnych ubezpieczeń, na zakulisowych działaniach firm asekuracyjnych, czyli aktywnościach niezwiązanych bezpośrednio z produkcją.

Opisując w następnym stuleciu przepływ kapitału w dobie globalizacji, Frederick Jameson zauważa, że spekulacja stała się siłą widmową, „widma wartości” rywalizują ze sobą „w rozległej, ogólnoświatowej, bezcielesnej fantasmagorii”, a niewidoczna, „gra podmiotów monetarnych” żyje własnym życiem<sup>59</sup>. Dokonana przez Jamesona analiza przepływu kapitału bezpośrednio nawiązuje do marksistowskiej wizji wampirycznego kapitalizmu z początków rewolucji przemysłowej, który żywił się pracą robotników. W podstawowych założeniach jest ona zbieżna z reymontowskim rozpoznaniem dotyczącym coraz częściej niematerialnego, a więc widmowego fundamentu monetarnego Łodzi. Stwierdzeniem doskonale oddającym tę finansową abstrakcyjność, a jednocześnie realia transakcji „po łódzku”, jest deklaracja trzech powieściowych współników: „ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic. [...] To razem właśnie mamy tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę”<sup>60</sup>.

## Reymontowska dychotomia miasta i wsi

Na sto lat przed powstaniem *Ziemi obiecanej*, Ann Radcliffe w *Tajemnicach zamku Udolpho* z trwogą kontrastowała arkadyjski spokój wsi ze zgubną rozrzutnością miejskiego życia: „Jakże więc mamy szukać miłości w wielkich miastach, gdzie miejsce czułości, prostoty i prawdy zajmuje samolubstwo, rozpusta i nieszczerłość?”<sup>61</sup> Ojciec Emilii, St. Aubert, wychowywał córkę w poszanowaniu wiejskiej prostoty i rodzinnych tradycji. Radcliffe przeciwstawiała te wartości nie tylko moralnemu rozprężeniu Paryża i Wenecji, ale także konsumpcjonizmowi charakterystycznemu dla zamożnych klas średnich oraz ślepemu zapatrzeniu we wszystko, co obce: „schludną prostotę” – „miejskiemu gwarowi”.

Pisząc swoją powieść pod koniec następnego stulecia i próbując uchwycić zjawiska, które do polskiego Manchesteru dotarły z opóźnieniem, znany z antyurbanizmu Reymont zarysował tę dychotomię, zdając sobie jednak sprawę z faktu, że ten prosty podział na idylliczną arkadyjskość wsi i demoniczność miasta nie jest wystarczający. Niewątpliwie wieś, którą poznajemy w powieści poprzez dwór szlachecki i wartości reprezentowane przez Ankę i starego Borowieckiego, jest światem harmonii opartym na ścisłym związku człowieka z naturą i Bogiem, ale jest to również świat pełen okrucieństwa i biedy. Atmosfera sielskości, której ulega Maks

---

<sup>59</sup> F. Jameson, *Culture and finance capital*, [w:] *The Jameson Reader*, red. M. Hardt, K. Weeks, Blackwell, Oxford 2000, s. 273 [tłumaczenie własne – A.Ł.].

<sup>60</sup> W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 11.

<sup>61</sup> A. Radcliffe, dz. cyt., s. 58.

podczas pobytu w Kurowie nie jest zapowiedzią powrotu do lepszego świata równoległego. Arkadyjskość wsi jest konstruktem, a życie w dworku nie jest dostępne dla wszystkich. Dla bezimiennej kobiety, która straciła męża w wypadku w fabryce, wieś nie jest alternatywną rzeczywistością wolną od cierpień i głodu. I choć ta bezrolna rodzina żyje w Łodzi „kiej te dziady ostatnie, a nie kiej ksześcijanie, kiej psy, a nie kiej gospodarze poczciwi”, to nie wieś, lecz miasto jest dla nich jedyną szansą na pracę i przetrwanie.

W takim sensie Reymontowski gotycyzm nowoczesności jest wizją totalną i przerażającą, tym bardziej, że przedstawieni w powieści członkowie społeczności wiejskiej pod względem moralnym niczym się nie ustępują zdegenerowanym fabrykantom. Uosobieniem tego destrukcyjnego potencjału drzemiącego na wsi jest niewątpliwie Stach Wilczek, który doskonale rozumie i wykorzystuje widmową siłę spekulacji finansowych. Jego zamiłowanie do blichtru – „jasne kratki, lakierki, jedwabna kamizelka biała, jasny krawat z ogromnym brylantem, wykwintna zakietka, cylinder błyszczący, długi złoty łańcuszek od zegarka, złote binokle, których nie używał, kilka kosztownych pierścionków na palcach” – jest ukazane jako uboga wersja demonstracyjnej nowobogackości łódzkich fabrykantów, ale i symboliczna zapowiedź analogicznego potencjału okrucieństwa i bezwzględności.

## Zakończenie powieści

Zakończenie *Ziemi obiecanej* było krytykowane przez wielu badaczy literatury. Kazimierz Wyka, na przykład, stwierdza, że powieść „kończy się w sposób sentymentalny i sprzeczny z jej całym przebiegiem”, a „ostatnie stronicę czynią wrażenie sztucznie dopisanych”<sup>62</sup>. Maria Janion dowodzi, że w finale „Reymont dokonał niczym nie uzasadnionego, romantycznego »przeanielenia« kapitalisty”, a ostra krytyka społeczna powieści przechodzi w „sentymentalizm Konopnickiej”. Według badaczki jest to zabieg tym bardziej mało wiarygodny, że powstał w okresie, gdy polski pozytywizm „już zdążył przeprowadzić swój rachunek sumienia”, a spod powłoki szczytnych ideałów jego siłaczy „wyjrzały wilcze kły dorobkiewiczza”<sup>63</sup>. Jednakże, sytuując zakończenie *Ziemi obiecanej* w kontekście tradycji powieści gotyckich i porównując je na przykład z zakończeniem *Tajemnic zamku w Udolpho* Ann Radcliffe, można zauważyć, że oba zakończenia przenoszą czytelników w sferę marzeń i możliwości, do świata wyobrazonego, do przestrzeni nakreślonej w sposób odchodzący od realizmu, a więc wpisujący się w estetykę gotycką. Główna bohaterka powieści Radcliffe zatacza życiowe koło, by pod koniec powieści powrócić do punktu wyjścia, do „sielskiej prostoty” domu rodzinnego,

<sup>62</sup> K. Wyka, *Potęga żywiołowa prawie*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4(66), s. 74.

<sup>63</sup> M. Janion, *Odnawianie...*, s. 116.

gdzie żyją już tylko duchy jej rodziców<sup>64</sup>. Maggie Kilgour opisuje tę podróż Emilii jako drogę „stąd dotąd”, „from here to here”<sup>65</sup>. Bohaterka wyrusza w dorosłość z siedziby ojca w La Vallée i tam też powraca, a ostatni rozdział tej gotyckiej powieści znamienne kończy się cytatem z Milтона:

Lecz teraz moja praca gładko spełniona,  
Mogę frunąć, mogę biec  
Na zielonej ziemi kres,  
Gdzie sklepienie niebieskie wolno się kłoni,  
I skąd może się wnet wzniesć  
Aż po księżycu sierp<sup>66</sup>.

I podobnie Borowiecki wyrusza do świata bezwzględnej finansjery, do świata gotyckiego koszmaru fabryk, oszustw, szwindli i podpaleń, do heterotopijnego miasta molocha, które „przywarło do ziemi jak polip wszystkimi mackami fabryk”<sup>67</sup>. Lecz na końcu powieści ukazany jest jego symboliczny powrót z tego świata widmowych urojeń, do rzeczywistości, z której przybył, do miejsca gdzie obowiązują zgoła inne wartości moralne. W jednej z ostatnich scen, to miasto-potwór, które Borowiecki symbolicznie decyduje się porzucić, otulone jest „jakby w całun”, okna fabryki Bauma czernieją „smutno połamanym szkieletem”, a on sam siedzi „odurzony [...] martwy prawie”<sup>68</sup>. Wykorzystując gotyckie tropy śmierci i umierania, ta turpistyczna wizja symbolicznie zamyka pewien etap w życiu głównego bohatera. Rozpad wizji życia milionera, do którego dążył Borowiecki, moment w którym emocjonalnie opuszcza on swoje „królestwo wymarzone”, dokonuje się poprzez rozsypanie dotychczasowej estetyki i stylistyki powieści. Następuje uśmiercenie Łodzi jako miasta gotyckiego koszmaru poprzez zwrot – jak sugeruje Janion – w kierunku sentymentalizmu, który lepiej oddaje rojenia i marzenia bohatera, gdy „duszę mu obsiadły mary przypomnień wypełzłe gdzieś z ciemni mózgu, z najbujniejszych głębin serca, i przesunęły mu się przez mózg w obrazach tak pięknych, tak opromienionych radością, uniesieniem, że całą siłą potężnej woli chciał je powstrzymać”<sup>69</sup>. Ta nowa stylistyka końca powieści zapowiada początek końca Łodzi jako miasta demona i możliwość powrotu do świata, w którym rządzą „prostota i szlachetna dusza” i „pojęcia parafialne Anki”.

---

64 A. Radcliffe, dz. cyt., s. 7.

65 M. Kilgour, dz. cyt., s. 113.

66 J. Milton, *Comus*, w. 1012–1017, tłum. M. Sprusiński, [w:] A. Radcliffe, dz. cyt., tom II, s. 345.

67 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 728.

68 Tamże, s. 726, 727, 730.

69 Tamże, s. 726.

Gotycki koszmar w Udolpho to zaledwie jedna trzecia historii Emilii przedstawionej w powieści Radcliffe. Opisując nowoczesność Łodzi, Reymont stworzył gotycką wizję totalną. Od pierwszej sceny *Ziemi obiecanej* jedyną perspektywą oglądu rzeczywistości jest fantazmatyczna wizja miasta-polipa, miasta-potwora, uchwyconego w procesie stawania się i przepoczwarzania. Jednakże zakończenie powieści jest zapowiedzią nieuchronności zmian. Z nadejściem nowego pokolenia fabrykantów, nowych technologii produkcji, nowych dostawców i rynków zbytu, przemian w przepływie kapitału i zmian, które z pewnością dotkną nie tylko Borowieckiego, Łódź stanie się zupełnie innym miastem. Chociaż na razie jest brzydką, brutalną ziemią obiecaną dla nielicznych wybrańców, zakończenie powieści pozwala wierzyć, że to miasto jest w nieustannym procesie przeobrażeń, gdyż podobnie jak symbol w jego herbie, ciągle płynie.

---

## Bibliografia

- „Budzi się Łódź...” *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, P. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020.
- Anon, *The Terrorist System of Novel Writing*, „Monthly Magazine” 1797, t. IV. Hathi Trust Digital Library.
- Botting Fred, *Gothic*, Routledge, London 1996.
- Botting Fred, *In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Blackwell, Chichester 2012, s. 13–24.
- Botting Fred, *The Gothic Production of the Unconscious*, [w:] *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, red. G. Byron, D. Punter, Macmillan, London 1999, s. 11–36.
- Carlyle Thomas, *Signs of the Times*, [w:] *The Works of Thomas Carlyle*, t. 27: *Critical and Miscellaneous Essays II*, Chapman and Hall, London 1899, s. 56–82.
- Cieślak Tomasz, *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2023.
- Cieślak Tomasz, *Miasto-moloch. Trwałe składowe kreacji przestrzeni Łodzi w literaturze do 1939 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 18, s. 7–32.
- Engels Fryderyk, *Położenie klasy robotniczej w Anglii*, tłum. A. Długosz, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Hogle Jerrold E., *The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection*, [w:] *A New Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Blackwell, Chichester 2012, s. 496–509.

- Jameson Fredric, *Culture and finance capital*, [w:] *The Jameson Reader*, red. M. Hardt, K. Weeks, Blackwell, Oxford 2000, s. 255–274.
- Janion Maria, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1980.
- Janion Maria, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
- Keats, John. *The Letters of John Keats*, red. H.E. Rollins, Cambridge, Harvard University Press 1958.
- Kilgour Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London 1995.
- Koc Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000.
- Litwinowicz-Droździel Małgorzata, *Zmiana, której nie było*, Neriton, Warszawa 2019.
- Marshall Bridget M., *Industrial Gothic. Workers, Exploitation and Urbanization in Transatlantic Nineteenth-Century Literature*, Wales University Press, Cardiff 2021.
- Mighall Robert, *Dickens and the Gothic*, [w:] *A Companion to Charles Dickens*, red. D. Paroissien, Blackwell Publishing, Oxford 2008, s. 81–97.
- Mighall Robert, *Gothic cities*, [w:] *The Routledge Companion to Gothic*, red. C. Spooner, E. McEvoy, Routledge, London 2007, s. 54–62.
- Popiel Magdalena, *Wstęp*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia Obiecana*, Ossolineum, Wrocław 2014, s. V–CII.
- Radcliffe Ann, *Tajemnice zamku Udolpho: romans strofami poezji przetykany*, tłum. W. Niepokólczycki, PIW, Warszawa 1977.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, red. T. Jodelka-Burzecki, B. Kocówna, PIW, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, Bellona, Warszawa 2019.
- Sade Marquis de, *Les Crimes de l'amour*, [w:] *The Gothick Novel. A Casebook*, red. V. Sage, Macmillan, London 1990.
- Warwick Alexandra, *Gothic, 1820–1880*, [w:] *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*, red. D. Townshend, The British Library, London 2014, s. 68–93.
- Wasson Sara, *Gothic cities and suburbs, 1880–present*, [w:] *The Gothic World*, red. G. Byron, D. Townshend, Routledge, London 2014, s. 132–142.
- Willis Martin, *Victorian Realism and the Gothic: Object of Terror Transformed*, [w:] *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, red. A. Smith, W. Hughes, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 15–28.
- Wright Angela, *Britain, France and the Gothic, 1764–1820. The Import of Terror*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- Wyka Kazimierz, *Potęga żywiolowa prawie*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4(66), s. 71–96.

**Agnieszka Łowczanin**, pracuje w Instytucie Filologii Angielskiej, w Katedrze Literatury i Kultury Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką monografii dotyczącej początków gotycyzmu na ziemiach polskich *A Dark Transfusion: the Polish Literary Response to Early English Gothic. Anna Mostowska reads Ann Radcliffe* (2018) oraz współredaktorką dwóch tomów esejów: *All that Gothic* (2014) i *Gothic Peregrinations: the Unexplored and Re-explored Territories* (2019). Jest członkinią International Gothic Association oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym.