

Kryminalna intryga w gotyckiej scenerii.

Castle Skull Johna Dicksona Carra

JOANNA KOKOT*

Uwagi wstępne

Nawet jeśli niektórzy historycy literatury angielskiej (OSTROWSKI 1980; ASCARI 2007; COOK 2011) dopatrują się źródeł prozy kryminalnej w powieści gotyckiej, której zakres tematyczny obejmował także zbrodnie – czy to wpisane w akcję właściwą, jak choćby w *Mnichu* (1796) Matthew Gregory’ego Lewisa lub w *Tajemnicach Udolpho* (1794) Ann Radcliffe, czy to popełnione w przeszłości, jak w *Zamczysku w Otranto* (1764) Horace Walpole’a lub w *The Old English Baron* (1777) Clary Reeve – mogłoby się wydawać, że literatura detektywistyczna dość radykalnie odcięła się od tego, co było esencją wcześniejszego gatunku, a więc obecności – rzeczywistej lub urojonej – nadprzyrodzonego. Już przecież w opowiadaniach Edgara Allana Poe’go o kawalerze Dupin, będących inspiracją dla angielskich twórców prozy detektywistycznej, głosi się potęgę rozumu; Conan Doyle’owski Holmes wyznaje prymat sztuki dedukcji; zaś w detektywach stworzonych przez pisarzy takich, jak Agatha Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingham, Richard Austin Freeman, Henry Christopher Bailey, Victor Lorenzo Whitechurch czy Edmund Clerihew Bentley, nawet zagadka zamkniętego pokoju nie wzbudza najmniejszych choćby podejrzeń co do ingerencji sił nie z tego świata.

* Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie | kontakt: marmurka@interia.pl

A jednak rozbrat między prozą detektywistyczną a literaturą grozy nie jest aż tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. Już w literaturze „gotyckiej” drugiej połowy XIX wieku dostrzec można wątki detektywistyczne – swego rodzaju śledczym jest doktor Hesselius z cyklu *In a Glass Darkly* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu, a także profesor Van Helsing z *Draculi* (1897) Brama Stokera, tropiący ślady wampira, a zarazem wprowadzający pierwiastek racjonalności w – wydawałoby się – wymykającą się rozumowi rzeczywistość utworu. Na początku XX wieku William Hope Hodgson stworzył postać Thomasa Carnackiego, tropiciela duchów, którego śledztwa dotyczą zarówno spraw nadprzyrodzonych, jak i zwyczajnych, „ludzkich” przestępstw. Także odwrotnie, powieść sensacyjna drugiej połowy XIX wieku, zapowiadająca pojawienie się angielskiej literatury detektywistycznej, wykorzystuje konwencje literatury grozy, niekiedy tylko jako rodzaj sztafazu, jak na przykład *Kobieta w biele* Wilkie Collinsa (1860), kiedy indziej jednak jako narzędzie podważania mimetycznego porządku świata, jak w *The Notting Hill Mystery* Charlesa Felixa (1862-3) czy *Tajemnica pałacu w Wenecji* Wilkie Collinsa (1859).

Podobne połączenie elementów „gotyckich” i kryminalnych pojawiać się będzie i w niektórych wczesnodwudziestowiecznych utworach detektywistycznych, w których daje się dostrzec:

[...] powracający metatekstualny niepokój ze strony prozy detektywistycznej: obawę, że czystość gatunkowa jest nieosiągalna; że rzekomo racjonalny gatunek, w którym rzekomo racjonalny [detektyw] czuje się, jak w domu, jest wszędzie skażony elementami nadprzyrodzonymi, okultystycznymi czy irracjonalnymi (SMAJIC 2010: 3)¹.

W *Psie Baskerville’ów* (1902) autorstwa Conan Doyle’a punktem wyjścia akcji jest dawna legenda o upiornym psie, który jakoby jeszcze w wieku dziewiętnastym przesładuje członków tytułowego rodu. Bohaterowie opowiadań Gilberta Keitha Chestertona o księdzu Brownie nierzadko dopatrują się nadprzyrodzonych przyczyn w pozornie niezrozumiałych zdarzeniach (na przykład *Pies wyroczni*, *Skrzydlaty sztylet*, *Kłatwa złotego krzyża* czy *Duch Gideona Wise’a* ze zbioru *Niedowiarstwo księdza Browna* z 1926 roku), nawet jeśli zdarzenia owe zyskają w pełni racjonalne wyjaśnienie. Z kolei akcji w *Look to the Lady* (1931) Margery Allingham posmak niesamowitości nadają cygańskie wróżby, wioskowa czarownica, ostatnia ze swego rodu, a także tajemniczy strażnik rodowej pamiętki – z pozoru jedynie znumifikowane zwłoki. Tu pytanie o nadnaturalny aspekt

¹ Przekład własny za: „[...] a persistent metatextual concern in detective fiction: the anxiety that generic purity is unattainable; that the supposedly rational genre in which the supposedly rational [detective] feels at home is everywhere contaminated by the supernatural, occult or irrational”.

niektórych zdarzeń pozostaje otwarte, brak jest ostatecznego przywrócenia mimetycznego porządku świata. By przytoczyć słowa Susan Rowland: „Gotycyzm Allingham stanowi istotny wkład w gatunkowy rozwój literatury detektywistycznej i kryminalnej [*Allingham's gothic makes a profound contribution to the generic development of crime and detective fiction*]” (ROWLAND 2004: 24).

Jednym z pisarzy, kojarzonym z tak zwanym Złotym Wiekiem angielskiej prozy detektywistycznej, był John Dickson Carr, Amerykanin z pochodzenia, który znaczną część życia spędził w Anglii (tam też osadzona jest akcja większości z jego utworów), twórca postaci takich detektywów, jak doktor Gideon Fell, Sir Henry Merrival czy *judge d'instruction*, Henri Bencolin. Mimo że tworzone przezeń zagadki kryminalne ostatecznie zyskują racjonalne wyjaśnienie, w niektórych z jego utworów owa racjonalność porządku rzeczywistości jest początkowo poddana w wątpliwość.

Niekiedy sposobem odwołania się do tradycji prozy gotyckiej jest jedynie dominująca w narracji atmosfera grozy. Wprawdzie mimetyczny model świata nie jest zakwestionowany i nie ma żadnych wątpliwości, że sama zbrodnia ma podłoże „naturalne” (oczywiście chodzi o brak ingerencji sił nie z tego świata), jednak reakcje protagonisty sugerują, że porządek rzeczywistości w jakiś sposób został zakłócony – co nadaje otoczeniu wymiar niesamowitości. Tak reagują na makabryczno-groteskowy aspekt sceny zbrodni młody Rampole w *The Mad Hatter Mystery* (1933), Melson z *Death-Watch* (1935), który „zawsze będzie miał wstręt do świateł i poświaty [*will always have an aversion to skylights and gilt paint*]” (CARR 1980: 10) albo Jeff Marle w *It Walks by Night* (1930) czy w *The Corpse in the Waxworks* (1932).

Kiedy indziej sugestie co do ingerencji sił nadprzyrodzonych pojawiają się już na poziomie świata przedstawionego. *Below Suspicion* (1949) to historia morderstw popełnianych przez czcicieli Szatana; jeden z autorskich przypisów w tej powieści zawiera nawet kilka (autentycznych) pozycji poświęconych historii czarów i magii w Anglii – jest on uzupełnieniem krótkiego wykładu doktora Fella na ten temat. W *Ostrzegam czytelnika* (1939) niejaki Herman Pennik przewiduje śmierć kolejnych osób (przy tym każdy z owych zgonów następuje, jak się początkowo zdaje, na skutek udaru serca, a więc z przyczyn naturalnych), ostatecznie zaś przypisuje sobie „zasługę” zabicia ich za pomocą tajemniczej siły psychicznej, zwanej „teleforce”. Rodzinę Starbethów z *Hag's Nook* (1933) prześladowa odwieczna klątwa; otóż jeden z jej przodków, naczelnik więzienia, został odnaleziony w tajemniczych okolicznościach z przetrąconym karkiem na skraju studni, do której wrzucano zwłoki powieszonych skazańców – od tej pory kolejni męscy potomkowie rodu zagrożeni są podobną śmiercią (wyraźne są tu echa *Psa Baskerville'ów* Conan

Doyle'a, a nawiasem mówiąc także i w powieści Carra morderca wykorzystuje rodzinną legendę do swoich celów). Sam budynek dawnego więzienia, gdzie – zgodnie z wolą testatora – spędzić ma noc dziedzic majątku Starbethów, przypomina gotyką budowlę nie tyle kształtem, ile stopniem rozkładu, w dodatku pełen jest stworzeń typowych dla literatury grozy – szczurów, nietoperzy i pająków. Z kolei profesor Grimaud, ofiara niewiarygodnego morderstwa w *The Hollow Man* (1935), ma dosyć osobliwe hobby – zajmuje się historią czarnoksięstwa i wampiryzmu. Mimo że auktorialny narrator na samym początku powieści zastrzega się, że za morderstwa nie odpowiadają żadne magiczne praktyki, tenże narrator przyznaje zarazem, iż „popołniono dwa morderstwa i to w taki sposób, że zabójca musiał być nie tylko niewidzialny, ale i lżejszy od powietrza [*two murders were committed, in such a fashion that the murderer must have been not only invisible, but lighter than air*]” (CARR 1935: 9). Innymi słowy:

Carr [...] sprawia, że zbrodnia podważa wiarę w racjonalność rzeczywistości. Cytując fragmenty niby-dawnych rękopisów i legend o czarownicach i wampirach, Carr sugeruje, że jedynie ktoś, kto jest w zмовie z Szatanem, mógł popełnić tę zbrodnię (GREENE 2008: 254)².

Do tradycji literatury grozy nawiązuje także *Castle Skull* (1931)³. Mimo że sama intryga nie odbiega daleko od fabuł typowych dla powieści detektywistycznych owego okresu, w tekście tym, podobnie jak i w wielu innych utworach Carra, zaobserwować można układy typowe dla prozy gotyckiej; wspomnijmy choćby o makabrze morderstwa, kiedy to płonący Alison zdaje się tańczyć na zamkowym krużganku, o postaci Malegera, operującego magią w sposób wykraczający poza iluzje tworzone przez zwykłych prestidigitatorów czy o mefistofelicznej aparycji samego Bencolina (o której bezustannie przypomina się czytelnikowi).

Co więcej, już sama podróż, jaką odbywa Jeff Marle, przyjaciel Bencolina, a zarazem narrator opowieści, płynąc po Renie ku Zamkowi Czaszki, nosi znamiona podróży do innego świata. Niebagatelną rolę odgrywają tu kulturowe skojarzenia, jakie niesie ze sobą sama ta rzeka, a więc choćby skała Lorelei, mijana przez stateczek przy akompaniamencie

² Przekład własny za: „Carr [...] had the crime shake one's faith in a rational universe. By quoting from seemingly ancient manuscripts and legends about witches and vampires, Carr implies that only someone in league with Satan could have committed the crime”.

³ Oto jak pokrótce przedstawia się fabuła powieści. Po tajemniczej śmierci magika Malegera, należący doń średniowieczny zamek nad brzegiem Renu przechodzi w ręce jego spadkobiercy, aktora Mycrofta Alisona. Alison, mieszkający w posiadłości po drugiej stronie rzeki, pada ofiarą morderstwa: zabójca strzela do niego, a następnie podpala rannego, zamieniając go w żywą pochodnię. Samo zabójstwo ma miejsce na zamku Malegera, funkcjonującym tu jako odpowiednik „zamkniętego pokoju”, częstego miejsca zbrodni w ówczesnej prozie detektywistycznej.

śpiewanej przez pasażerów pieśni, co – jak stwierdza narrator – czyni tę chwilę niemal magiczną. Sam Jeff spędza czas podróży na lekturze zakupionych specjalnie na tę okazję *Legend Renu*, które mają dlań czar baśni. Jednak atmosfera dominująca na rzece i w jej otoczeniu zapowiada bardziej złowrogie wydarzenia:

W Bingen wojowniczy Ren porzuca swe szerokie łóżysko i od tej chwili nabiera szczególnej atmosfery, owego dawnego i niebezpiecznego uroku zmierzchu. Od tego miejsca wydaje się mroczniejszy. Zieleń zamienia się niemal w czerń, a na zamykających się nad nim wzgórzach szara skała zastępuje winnice. Raz wąska, raz szeroka, oliwkowo-zielona spieniona rzeka podąża ku krainie duchów (CARR 1960: 12)⁴.

I właśnie to owa „kraina duchów” będzie rzeczywistością, w której znajdzie się protagonista – nawet jeśli nie pojawią się tam zjawy typowe dla prozy gotyckiej, a raczej echa przeszłości – zarówno niedawnej zbrodni, jak i tej, która popełniona została przez siedemnastu laty, kiedy to podróżujący w pustym przedziale Maleger poniósł śmierć z ręki nieznanego sprawcy. Co więcej, Ren, który przedstawiony jest w początkowych rozdziałach jako droga prowadząca w inną rzeczywistość, odgrywać będzie istotną rolę także i w dalszych partiach powieści – funkcjonować będzie jako granica między dwoma kręgami przestrzennymi, z których każdy kształtowany jest zgodnie z odmienną dominantą gatunkową, a więc domem Alisona i położonym na drugim brzegu rzeki zamkiem Malegera.

Oswojona groza

Dom Alisona, do którego przybywa Jeff Marle, a wraz z nim i Bencolin, to miejsce, jakie mogłoby pojawić się w dowolnej powieści detektywistycznej, czy wręcz w powieści obyczajowej⁵. Jego „zwyczajność” podkreślona jest już przez pierwszego jej mieszkańca, którego spotyka na progu Jeff – Sally Reine to przedstawicielka artystycznej bohemy, malarza, stylizowana na chłopczycę, bystra i pełna dystansu do otoczenia. Całe towarzystwo zgromadzone w domu Alisona to zbieranina rozmaitych charakterów: poza rezolutną

⁴ Przekład własny za: „There is a flavour, there is an old, dangerous twilight charm, about the warrior Rhine when it leaves its lush wideness at Bingen. Thence it seems to grow darker. The green deepens almost to black, grey rock replaces vineyards on the hill which close in it. Narrow and widening now, a frothy olive-green, it rushes through a world of ghosts”.

⁵ Pamiętajmy, że w okresie, kiedy Carr tworzył swoje powieści, wzbogacanie konwencji literatury detektywistycznej elementami powieści obyczajowej było już niemal powszechne – utwór nie był do końca zdominowany przez zagadkę, niektóre elementy tła istniały same dla siebie jako swego rodzaju „wypełnienie” schematycznego uniwersum czystej zagadki.

Sally Reine mamy rycerskiego Sir Marshalla Dunstana, Isobel d'Aunay, nieszczęśliwą w małżeństwie kobietę-powój, Jerome'a d'Aunaya, nieokrzesanego milionera, przekonanego o nieograniczonej władzy pieniądza, złośliwego i inteligentnego skrzypka, Emile'a Levasseura i wreszcie pełną energii kobietę-dragona, Agathę Alison, zwaną Diuszesą, siostrę zamordowanego, miłośniczkę piwa, cygar i pokera. Nawet jeśli niektóre z postaci mogą wydać się nieco ekscentryczne, ich niezwykłość nie wykracza poza konwencje prozy detektywistycznej, zaś one same będą funkcjonować przede wszystkim jako potencjalni podejrzani bądź świadkowie.

Tak więc posiadłość Alisona to przestrzeń ukształtowana zgodnie z tradycją prozy detektywistycznej⁶, miejsce mieszczące w sobie krąg podejrzanych i świadków, a także miejsce przesłuchań i zapewnienia alibi możliwym sprawcom zbrodni. Co ciekawe, sam budynek i jego okolice nie są skażone zbrodnią – ta bowiem została popełniona na zamku po drugiej stronie Renu, zatem to, co stanowi w powieści detektywistycznej zakłócenie porządku świata (naturalnie porządku etycznego, nie zaś ontologicznego) odbyło się gdzie indziej, zaś sprawca musiał opuścić właściwe miejsce akcji, aby dokonać swego czynu. To, co dzieje się wewnątrz domu, to jedynie drobne dysharmonie – nieszczęśliwa miłość Sally, wzajemne zadurzenie Isobel i Dunstana oraz małżeńska zdrada, wreszcie animozje między Levasseurem a d'Aunajem, prowadzące do obelg czy nawet rękoczynów. Prawdziwe zło należy do świata poza tą przestrzenią.

Takie jest już pierwsze wrażenie, jakie robi sam dom Alisona. Określony jest on jako letnia posiadłość – lato zaś niesie zdecydowanie pozytywne skojarzenia, takie jak słońce, ciepło, przyjazna natura przyrody (szczególnie w kontraście do złowrogiego i mrocznego Zamku Czaszki po drugiej stronie rzeki). Tak też jawi się to wszystko w komentarzach d'Aunaya: „Ale to przyjemny, wielki dom z kamienia z ogromną werandą, wychodzącą na Ren, na której przesiadujemy po wschodzie księżyca [*But it is pleasant, a great stone house with an enormous veranda overlooking the Rhine, where we sit at the rise of the moon*]” (CARR 1980: 10).

Z drugiej wszakże strony, mimo że zbrodnia popełniona została gdzie indziej, nie należy ona do końca do „innego świata” – i to nie tylko dlatego, że jej sprawca wywodzi

⁶ „Typowa opowieść detektywistyczna przedstawia grupę osób zebranych w odizolowanym miejscu – zwykle jest to angielska posiadłość wiejska – które odkrywają, że jedno z nich zostało zamordowane [*The typical detective story presents a group of people assembled at an isolated place – usually an English country-house – who discover that one of their number has been murdered*]” (ROWLAND 2004: 30) – oczywiście willa Alisona nie jest „angielską wiejską posiadłością” (która – nawiasem mówiąc – nie była jedynym miejscem akcji typowym dla klasycznej powieści detektywistycznej), ale nie przeczy to jej konwencjonalności.

się z grona osób zebranych w domu Alisona. Przede wszystkim właśnie z tego miejsca widziana jest scena śmierci aktora, jak gdyby stanowiło ono widownię makabrycznego spektaklu. Tak też przedstawia to, co ujrzała, Diuszessa, w której relacji jej umierający brat zatracza nawet cechy osoby – kobieta mówi o nim używając zaimka bezosobowego „it”, a nie „he”, co przydaje jeszcze opisywanej scenie niesamowitego charakteru:

Nagle coś płonącego wybiegło z miejsca, gdzie powinny być zęby. Z tej odległości wydawało się bardzo małe, ale wyglądało jak człowiek w płomieniach. I wrzeszczało. Jego wrzaski niesły się przez wodę. Zaczęło biegać jak obłąkane wzdłuż krenelażu, tworzącego szczękę czaszki; i, do diabła! nigdy tego nie zapomnę – wydawało się niemal, że tańczy w takt „Amaryllis”, tej melodii (CARR 1980: 20)⁷.

Popelniona zbrodnia i związana z nią tajemnica, nie pozostają też bez wpływu na atmosferę dominującą w domu Alisona – choć jest to atmosfera wyczuwalna głównie przez narratora, Jeffa Marle. Chodzi tu o irracjonalne poczucie grozy, którego nie sposób wyjaśnić jedynie niepokojem czy wzajemnymi podejrzeniami związanymi ze śledztwem w sprawie morderstwa. Świat na chwilę poniekąd zatracza realność, odsłaniając swoją niesamowitą stronę. Jednym z takich refleksów grozy jest reakcja narratora-protagonisty na wiadomość o wypadku Bencolina i d’Annauya, ewidentnie sprowokowanym przez tego ostatniego; detektyw nie ma żadnych wątpliwości, że jego towarzysz i kierowca miał zamiar popełnić samobójstwo, zabijając przy okazji także pasażera. Reakcja Jeffa odpowiada raczej odczuciom, jakie sprowokować mogłyby niesamowite wydarzenia związane ze zbrodnią na zamku: „Znów to poczucie nadciągającego zła, nie tylko pozbawionego kształtów, ale postawionego na głowie i obłąkanego! Powoli osaczało dom, jak upalna burza [*Again that sense of approaching evil, which was not only formless, but topsy-turvy and mad! It was enclosing the house slowly, like the hot storm*]” (CARR 1980: 22).

Należy jednak zauważyć, że nawet w interpretacji Jeffa zło i groza nadciągają z zewnątrz, osaczając dom Alisona, ale nie będąc jego częścią. Ostatecznie mowa jest tu o „nadciągającym złu”, które „otacza” posiadłość, a nie o złu, które już się dokonało (morderstwo), a którego sprawcą mógł być każdy z gości czy domowników aktora. Prawdziwa groza czai się na zewnątrz. Podobne sugestie niesie także chwilowe poddanie się nastrojowi przez Marle’a, gdy mija on kolejne pokoje w drodze do jadalni:

⁷ Przekład własny za: „All of the sudden something all in flames ran out of the place where the teeth should be. It was very tiny at that distance, but it looked like a man on fire, and it was screaming. You could hear the screams over the water. It started to run along the battlements in the jaws of the skull, wildly; and, damn it! I’ll never forget that it almost seemed to be dancing in time to that »Amaryllis«, that tune”.

Odnaleźliśmy jadalnię na tyłach, gdzie Hoffman właśnie kończył podawać zimny posiłek. I wydawało się, że wchodzimy po kolei do pokoi, których atmosfera prowadziła nas wstecz, w rejony, gdzie możliwe są niewidzialne ręce (CARR 1980: 24)⁸.

Zauważyć trzeba, że „rejony, gdzie możliwe są niewidzialne ręce”, to obszar zamku, gdzie niewidoczny i niepochwytany sprawca, niczym mściwy upiór, zamordował w okrutny sposób Alisona, znikając bez śladu tuż po popełnieniu zbrodni. Sama jadalnia – cel przechadzki Marle’a i Bencolina – to, jak się okaże, najzwyczajniejszy pokój, gdzie płoną świece, na przybyszy czeka zastawiony stół, a Bencolin z apetytem zabiera się do pałaszowania kanapek. Tak prozaiczne i przyziemne zamknięcie niesamowitych przeczuć Jeffa releguje grozę poza granice domu.

Podobnie „oswojona” jest iście „gotycka” pogoda – burza i wichura, a więc elementy typowe dla literatury grozy – funkcjonująca jako narzędzie budowania nastroju. Początkowo i ona wydaje się osaczać posiadłość Alisona, grożąc chaosem i destrukcją – groza wzmożona jeszcze delikatną animizacją samego zjawiska, kiedy to mowa jest o wydawanych przez nie sykach i szeptach:

[...] drzwi i okna załśniły białym blaskiem błyskawic. Ryk ulewy pośród drzew utonął w huku piorunu, tak bliskim, że aż serce podeszło mi do gardła; i wtedy znieńacka rozpętała się burza. Uderzała w okna niczym gruby śrut. Syczała i rozbijała się o gonty ganku. Urosła do bębniącego zgiełku, szepcząc z każdego zakątka domu (CARR 1980: 29)⁹.

Ale znów owa nocna burza, która mogłaby być tłem dla niesamowitych zdarzeń na zamku (i która o owych zdarzeniach przypomina), nie wdziera się do wnętrza posiadłości, w dodatku zrównoważona jest kolejną sceną, która ma miejsce w bibliotece. Najwyraźniej zgromadzeni tam goście nie odczuwają grozy, jaką niesie ze sobą szalejący na zewnątrz żywioł, ma tam miejsce zwyczajna sprzeczka o gramofon, a jakiegokolwiek zdenerwowanie, które mogliby odczuwać obecni, jest całkowicie naturalne, zważywszy niewygodną sytuację, w jakiej się znaleźli. Nawet wiszące wszędzie portrety Alisona, przypominające o zmarłym tragicznie aktorze i potencjalnie funkcjonujące jako ekwiwalent ducha zmarłego, skwitowane są przez narratora tymi oto słowami: „Przekraczało to wszelkie granice

⁸ Przekład własny za: „We found the dining room at the back, in which Hoffman had just finished laying out a cold meal. And, progressively, we seemed to walk into rooms whose atmosphere carried us ever backwards into realms where invisible hands were possible”.

⁹ Przekład własny za: „[...] door and windows blazed white with lightning. The frothing roar in the trees was drowned by a crash of thunder so close that it brought one’s heart jumping; and then with a sudden rush the storm tore down. It drove against the windows like buckshot. It hissed and spurted in the tiles of the porch. It rose to a drumming uproar, whispering from every part of the house”.

złego smaku i zamieniało całe miejsce w rodzaj obłąkanej świątyni [*It went beyond bad taste and became a kind of mad shrine*]” (CARR 1980: 29), świadcząc raczej o jak najbardziej prozaicznej megalomanii ich oryginału. Wnętrze domu okazuje się skutecznie chronione przed „gotycką” atmosferą.

Mimo więc wrażenia osaczenia przez grozę, będącą efektem czy to wrażliwości i imaginacji narratora-protagonisty, czy to zjawisk atmosferycznych, typ zdarzeń, jakie rozgrywają się w domu Alisona nie przełamuje konwencji prozy detektywistycznej. Znaczną część akcji, toczącej się w tym miejscu, stanowi przecież śledztwo, przesłuchania i rekapitulacje znanych faktów, typowe dla prozy detektywistycznej, a mające na celu zracjonalizowanie tajemnicy makabrycznego morderstwa. Sama zaś zbrodnia – niesamowita i groteskowa zarazem – należy do zupełnie innej przestrzeni, a więc do terytorium gotyckiego zamku, znajdującego się po drugiej stronie „granicy”, jaką stanowi Ren. Przedmiotem następnych rozważań będzie właśnie ów krąg przestrzenny i sposoby jego ukształtowania.

Świat chaosu i szaleństwa

Już Jurij Łotman sygnalizował związki między określonym kręgiem przestrzennym a przypisaną doń postacią, wskazując na „możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej” (ŁOTMAN 1977: 218). Tak też jest w powieści Carra, gdzie przestrzeń gotyckiego zamku, w dodatku dość osobliwego pod względem architektonicznym, stanowi niejako odpowiednik figury jego właściciela – Malegera, magika, którego pokazy i umiejętności wykraczają poza zwykłe sztuczki. Jeff, przywołując z pamięci jego występ, który oglądał, będąc małym chłopcem, wspomina to zdarzenie nie jako zwykły prestidigitatorski popis, ale raczej jako spektakl grozy, „owej straszliwej i złowrogiej siły, jakby prowadzącej cię poza teatralną iluzję [*the terrible and sinister force which carried you somewhat beyond the illusion of the theatre*]” (CARR 1980: 7), którego opis brzmi niemal jak deskrypcja pokazu czarnej magii, nawet jeśli perspektywa w nim przyjęta to perspektywa dziecka: „Można by uwierzyć, że samym strzeleniem w palce wydobywał czarne kształty z ziemskich szczelin i rozkazywał potęgom ognia i piorunów [*At the snapping of his fingers, you might have believed, he raised black shapes from cracks in the earth, and commanded the powers of fire and thunder*]” (CARR 1980: 7), wspomina Jeff.

Także i osoba Malegera przedstawiona jest jako niesamowita, budząca grozę czy przynajmniej niepokój – i to nie tylko w trakcie występów na scenie. Wspomina się o „niesamowitym i świdrującym spojrzeniu jego ciemnych oczu [*his uncanny and penetrating*

look of dark eyes]” (Carr 1980: 7), o „jego złych palcach [*his evil fingers*]” (CARR 1980: 8), czy o „niesamowitym skrzeczącym śmiechu [*a screech of eldritch laughter*]” (CARR 1980: 8). I to właśnie ów Maleger zostaje właścicielem Schloss Schadel, Zamku Czaszki, „miejsca z koszmaru [*a place of the nightmare*]” (CARR 1980: 8), pełnego sekretów i „urządzeń mogących doprowadzić przeciętnego człowieka do obłądnego strachu [*devices to make the average man fear for his wits*]” (CARR 1980: 8). Przypisany bohaterowi *locus* funkcjonuje tu jako odzwierciedlenie jego natury, tym bardziej, że – jak się okazuje – jest to zamek niejako przez owego bohatera stworzony – znakomita część wspomnianych wyżej niesamowitych urządzeń została wprowadzona przez samego właściciela. „Nie mogło być bardziej właściwego miejsca [*No place could have been more appropriate*]” (CARR 1980: 8), powie d’Aunay.

Zamek jawi się jako złowrogi już w pierwszym opisie, kiedy to opowiada o nim wspomniana postać. Podkreślone są tu jego antropomorficzne cechy, przydające mu niesamowitego wyglądu – co więcej, owa antropomorfizacja wykracza poza poziom samego opisu. Zamek istotnie przypomina trupa czaszkę, tak bowiem został zaprojektowany przez architekta:

Jego centralna część została tak dziwacznie skonstruowana, że cała fasada przypomina ogromną trupa czaszkę, z nosem, oczami i poszarpaną szczęką. Ale po obydwu stronach owej czaszki znajdują się dwie wieżyczki, które przypominają ogromne uszy; tak że owo diabelstwo, uśmiechając się, zdaje się także słuchać (CARR 1980: 10)¹⁰.

Jeszcze bardziej niesamowitego wyglądu nabierze zamek podczas przygotowań do kolacji, która ma odbyć się w jednej z komnat, a podczas której zaprezentowane zostanie rozwiązanie zagadki, jaką była śmierć Alisona, i wyjawienie sprawcy. Budowla jest rzęście oświetlona, pełna ludzi, a jednak nie traci nic ze swej diaboliczności:

Ogromna trupa czaszka uniosła się, by spoglądać przed siebie świetliście. Oczy były ogromnymi oknami z fioletowego szkła! Nos był trójkątny i żółty, podobnie jak łuki galerii tworzącej zęby; a wszystko to świeciło diabelskim i sardonicznym blaskiem. Gdy światło przemieszczało się, czy za ledwie migotało, twarz czaszki przybierała inny wyraz. Raz chytrze mrugała okiem, raz uśmiechała

¹⁰ Przekład własny za: „Its central position is so weirdly constructed that the entire façade resembles a great death’s head, with eyes, nose and ragged jaw. But there are two towers, one on each side of the skull, which are rather like huge ears; so the devilish thing, while it smiles, seems also to be listening”.

się szerzej, kiedy indziej w jej martwym wzroku raptownie zamierało przebiegłe i okrutne spojrzenie (CARR 1980: 105-106)¹¹.

Złowrogiej antropomorfizacji dopełnia zdanie „Patrzyła i czekała [*It watched and it waited*]” (CARR 1980: 106) – choć to przecież uczestnicy wyprawy na zamek oczekują wyjawienia osoby mordercy. Sama przeprawa na drugą stronę rzeki zaś przedstawiona jest w sposób, który jak gdyby odrealnia otaczający bohaterów świat. Narracja Jeffa pełna jest zwrotów takich, jak: „cała niesamowitość tego wszystkiego [*the full weirdness of the thing*]”, „Szaleństwo! [*Madness!*]”, „mnóstwo krzyków i śmiechów, i przyspieszonych oddechów, i grozy [*a great deal of shouting and laughing and panting and terror*]” (CARR 1980: III).

Także wnętrze zamku przypomina wnętrze podobnych budowli z powieści gotyckich. Pełno tu skomplikowanych korytarzy, schodów, zakamarków, a także tajemnych przejść. Niewiele różni się on od chociażby Udolpho z powieści Ann Radcliffe, gdzie bohaterka co i rusz gubi się w labiryntach zamkowych pasaży, a zamknięte drzwi i ukryte przejścia sugerują mroczne tajemnice. Jak zauważy Jeff, komentując swoje wędrówki po zawilosciach Zamku Czaszki: „Miałem wrażenie, że wszystko to nic innego, jak jeden koszmar schodów [*I had a feeling that this whole case was nothing but a nightmare of the stairs*]” (CARR 1980: 64). Istotnie pierwsza wizyta na zamku polega na przemierzaniu mrocznych i poplątanych korytarzy nie tylko w poziomie, ale i górę, i w dół schodami, co tym bardziej komplikuje samą trasę. Co więcej, oględziny miejsca zbrodni mają miejsce w nocy, zaś wnętrza oświetlone są jedynie wątłym światłem świec i lampy naftowej – pośród instalacji założonych ongiś przez Malegera zabrakło elektryczności – dominuje więc mrok, który jest czymś więcej niż jedynie utrudnieniem dla śledczych. Cienie rzucone przez idących przybierają dziwaczne kształty: „Zniekształcony cień Konrada wzniósł się jak ogromna mglista plama i załamywał się na dachu [*Konrad's distorted shadow rose in a vast blur and bent across the roof*]” (CARR 1980: 57). Szalejąca na zewnątrz burza wytrąca z równowagi przynajmniej jednego z uczestników oględzin – Jeffa Marlego, który tak oto opisuje swoją reakcję: „Słyszałem z daleka dzikie pohukiwanie wiatru i zacisnąłem zęby, starając się bez drżenia trzymać lampę, aby nie zdradzić okropnego kołatania, jakie rozbrzmiewało w mojej piersi [*I heard, distantly, the wild booming of the wind,*

¹¹ Przekład własny za: „The vast death's head lifted itself to stare with light. The eyes were enormous oval windows of violet-coloured glass! The nose was triangular and yellow, as were also the arches of the gallery forming the teeth; and all of them shone with a devilish and sardonic blaze. As the light moved on or fluttered in the least, different expressions played over the face of the skull. Now it would wink an eye slyly; now its grin would expand; now suddenly a look of cunning and ferocity would freeze its dead glance motionless”.

and I gritted my teeth to hold the flashlight steady, so that I should not betray the knocking that pounded horribly in my chest]” (CARR 1980: 61).

Zauważyć należy, iż wnętrze zamku, gdzie podwójne mury, kryjące tajemny korytarz, skutecznie wygłuszają niemal wszystkie odgłosy szalejącego żywiołu, z pozoru jest równie skutecznie chronione przed burzą, co posiadłość Alisona. Tu jednak cisza staje się jednym z akcesoriów „gotyckiego” zamku, zostaje określona przez Jeffa-narratora jako „dziwna i złowroga [*queer and sinister*]” (CARR 1980: 63), a więc budzi raczej grozę niż poczucie bezpieczeństwa. Brak odgłosów burzy zatem jedynie podkreśla to, co stanowi immanentną cechę tego miejsca.

Grozę wzmagają jeszcze znaleziska – ślady krwi Alisona na ścianach, wskazujące na rozpaczliwą walkę umierającego człowieka z dźwigającym go prześladowcą, a także rozkładający się trup dozorczy, odnaleziony na wieży, w pomieszczeniu, które ongiś służyć musiało jako więzienna cela. Same zwłoki zakute są w kajdany zwisające ze ściany, co czyni odkrycie jeszcze bardziej makabrycznym. I znów Jeff, pozostawiony na zewnątrz celi, podczas gdy Bencolin i von Arnheim dokonują oględzin trupa, reaguje emocjonalnie na otaczającą go grozę – tym większą, że jedynie słyszy dźwięki dochodzące z pomieszczenia, uzupełniając je własną wyobraźnią:

Jedno z moich najżywszych wspomnień z całej tej sprawy to owo oczekiwanie w wilgotnej wieży, gdy nie widziałem zupełnie nic. Pobudzona wyobraźnia pozwalała odmalować każdy szczegół tamtej sceny (CARR 1980: 61)¹².

Jednak to nie tylko same architektoniczne szczegóły, czy traumatyczne doświadczenia Jeffa i odczuwana przezeń atmosfera grozy i makabry zbliżają Zamek Czaszki do jego gotyckich odpowiedników. Budowla skrywa mroczną tajemnicę – to tutaj przez siedemnaście lat więziony był Maleger, w tej samej celi, gdzie Bencolin i jego towarzysze odnajdą zwłoki dozorczy. Istotny jest sam motyw owego uwięzienia. Jest to zraniona duma Alisona, którego aktorskie umiejętności uparcie poddawane były w wątpliwość przez Malegera. Zauważyć trzeba, że już w posiadłości po przeciwnej stronie Renu widać przejawy megalomanii Alisona, a więc obecność jego rozlicznych portretów w teatralnych kostiumach, mających podkreślać talent artysty i jakże ambitne *emploi*, a zarazem pochlebiać próżności starzejącego się aktora, przedstawionego na każdej z podobizn jako szczupły, czarnowłosy mężczyzna o młodzieńczym wyglądzie, mimo swoich lat. Jednak to, co

¹² Przekład własny za: „One of my most vivid recollections in the whole case is that when I saw nothing at all; when I waited in the dank tower before a closed door. My heightened fancy could colour each detail”.

w tamtym kręgu przestrzennym jest zaledwie przejawem złego smaku (jak to komentuje Jeff-narrator), w lokacji gotyckiej zyskuje swój złowrogi odpowiednik. Dom jest miejscem przechwałek, a zamek – okrucieństwa i irracjonalnej nienawiści, gdzie to, co małosłowne, zyskuje swoją znacznie bardziej przerażającą realizację, zaś jego mieszkańcy dotknięci są obłędem – Alison, którego „natrętna, szalona idea zatopila wszelką logikę [*the mad idea's buzzing drowns out logic*]” (CARR 1980: 123), „na wpół-obłąkany stróż i strażnik więzienny [*the half-crazy watchman and jailer*]” (CARR 1980: 123), a wreszcie sam Maleger, szalony mag, który ostatecznie traci rozum po dokonaniu pomsty. Zamek Czaszki stanowi miejsce, gdzie porządek ustępuje miejsca chaosowi – także w wymiarze psychologicznym.

Echa przeszłości

Jednak zamek to nie tylko krąg grozy, czy miejsce ujawnienia szalejących namiętności, wykraczających poza normalność. To także miejsce, gdzie obecne są upiory przeszłości – zaś przeszłość ta obecna jest w owej przestrzeni na rozmaite sposoby, choć zawsze kojarzona jest ze śmiercią, rozkładem, obcością.

Jak sugeruje Roger Mighall, „»Gotyckość« z definicji dotyczy historii i geografii [*The „Gothic” by definition is about history and geography*]” (MIGHALL 1999: XIV), i dalej: „Gotyckość dotyczy historycznej przeszłości, albo odnajduje przeszłość w teraźniejszości, aby wzmocnić dystans między oświeconym »teraz«, a represyjnym i błędnym »kiedyś« [*The Gothic dwells on historical past, or identifies »pastness« in the presence, to reinforce a distance between the enlightened now and the repressive nad misguided then*]” (MIGHALL 1999: XIV). Uwagi badacza (głównie na temat preromantycznej powieści gotyckiej) dotyczą naturalnie przede wszystkim odbioru czytelniczego, sterowanego kształtem kreowanego świata i osadzeniem akcji utworów w przeszłości. W powieści Carra także mamy do czynienia z konfrontacją przeszłości z teraźniejszością, jednak dokonuje się ona na poziomie świata przedstawionego i oglądu postaci, ponieważ obie wspomniane tu lokacje – posiadłość Alisona i Schloss Schadel – należą do dwóch różnych czasów.

Zamek to nie tylko budowla z zamierzchłych epok, odsyłająca do nich swoim wystrojem, to także miejsce, które do owej przeszłości należy, gdzie – przynajmniej w narratorskiej interpretacji – przybysze z teraźniejszości okazują się intruzami. Podczas gdy we wczesnych powieściach gotyckich jakiegokolwiek zakłócenie porządku świata miało miejsce na skutek wtargnięcia – rzeczywistego, czy jedynie urojonego – zjaw ze świata umarłych w rzeczywistość żywych, w powieści Carra to żywi wdzierają się w domenę umarłych:

Pozostawiliśmy Zamek Czaszki sówom i burzy [...]. Pozostawiliśmy za sobą pobrzmiewające echem korytarze, migotanie świec na gnijących ozdobach, otwory strzelnicze i wszystkie te przemysłne urządzenia skrzypiące od rdzy i zaschniętej krwi, które stworzyli ongiś rzemieślnicy w kolczugach po to, by Zamek Czaszki wypełnił się odrażającymi wrzaskami wrogów. Bowiem owo poczucie minionych czasów nie dawało się łatwo przepędzić, nawet za pomocą rewolwerowych strzałów. [...] Kiedy tak staliśmy z latarniami w kamiennym pasażu, byliśmy anachronizmem, i nie podobaliśmy się zamkowym komnatom. [...] Byliśmy intruzami (CARR 1960: 68)¹³.

Podobnie jak Jonathan z *Draculi* Stokera, tak też i bohaterowie Carra wkraczają do miejsca, gdzie echa przeszłości są wciąż żywe, już nie jako postać wampira, pamiętającego czasy sprzed wielu wieków, ale jako same mury, w których ongiś toczyło się inne życie niż we współczesnych salonach i kawiarniach. Więcej – to, co podkreślone jest w opisach Jeffa czy uwagach jego towarzyszy, powiązane jest ze śmiercią, wojną i zniszczeniem; ostatecznie sam zamek funkcjonował jako budowla obronna, miejsce walk oraz zabijania i tego też dotyczą pierwsze obserwacje Bencolina i von Arnheima, podziwiających „oryginalne wynalazki naszych przodków [*a quaint conceit of our ancestors*]” (CARR 1960: 56), jakimi są urządzenia do lania wrzącego ołowiu na głowy napastników, czy strzelnice pozwalające zasypać nadciągających wrogów gradem strzał. Zamek to miejsce nie tylko pełne echa przeszłości¹⁴, ale też i przesycone śmiercią.

Tak też jawi się ono także podczas drugiej wyprawy na zamek, kiedy to – zgodnie z obietnicą van Arnheima – ma zostać wyjawiona zagadka śmierci Alisona. Któryś z uczestników przeprawy żartem porównuje przemierzaną rzekę do Styksu, granicy między światem żywych a światem umarłych (CARR 1960: III). Owo porównanie zyskuje swoje rozszerzenie w samej scenerii, w której ma mieć miejsce uroczysta kolacja – sala spowita jest w czarne draperie, w jej czterech rogach stoją kadzielniczki wydzielające zapach drzewa sandałowego – wszystko to przywodzi na myśl nie tyle salę bankietową, ile pogrzebową kaplicę. Obrazu dopełnia bukiet kwiatów stojący na stole, „zawierający –

¹³ Przekład własny za: „We left Castle Skull to the owls and the storm [...] We left behind the reverberating corridors, the candle-flicker on decaying finery, the archers' slits, and all those cunning devices, creaky with rust and old blood, which craftsmen in chain-mail had once fashioned to make Castle Skull hideous with the screams of the enemies. For these senses of the past were not easily dispelled, even by revolver shots. [...] When we stood with our lights in the stone passage, we were anachronisms, and the halls did not like us. [...] We were intruders”.

¹⁴ Podkreślić należy, że upiory z dawnych, ponurych czasów, kiedy to zamek służył jako warownia, ożywają jedynie w wyobraźni Jeffa i to jego nadwrażliwość (przejawiająca się głównie w sposobie przedstawiania tła przestrzennego) kreuje miejsce rodem z gotyckich koszmarów. Warto zauważyć, że zarówno Bencolin, jak i von Arnheim – prowadzący śledztwo, a więc wprowadzający ład w chaotyczną rzeczywistość – nie są podatni na atmosferę panującą w zamkowych wnętrzach. Jednakże ich śledztwo związane jest z innym upiorem z przeszłości – nie tak odległej, jak średniowieczne początki Schloss Schadel – z uznanym za umarłego Malegerem.

spośród wszystkich dziwacznych kwiatów – maki [*contained – of all outlandish flowers – poppies*]” (CARR 1960: 117) – pamiętać przy tym trzeba, że maki także kojarzone są w kulturze ze śmiercią – wreszcie ktoś obdarzony wyjątkowo czarnym poczuciem humoru ozdobił tort lukrową szubieniczką. Co więcej, skojarzenie z domem pogrzebowym jest tu jak najbardziej uzasadnione – nie dość, że na zamku odnaleziono wcześniej zwłoki Alisona i dozorcę, to jeszcze w pokoju obok spoczywa martwy d’Aunay, a gdzieś we wnętrzu zamku przebywa umierający Maleger (o czym, jak na razie, uczestnicy bankietu nic nie wiedzą).

Jednak to nie tylko ludzie z teraźniejszości wdzierają się w świat śmierci i upiorów z zamierzchłej przeszłości. Na zamku znajduje się bowiem Maleger, odpowiednik duchów z powieści gotyckiej, który, tak jak i one, jest – w pewnym sensie – przybyszem ze świata zmarłych (bo przecież za takiego został uznany siedemnaście lat wcześniej), a także, tak jak i one, powraca, aby domagać się pomsty za wyrządzone mu ongiś niegodziwości. Nie jest on wprawdzie niematerialnym bytem rodem z literatury grozy, jednak początkowo jawi się obserwatorom jako zjawą, bezpośrednio powiązana ze śmiercią Alisona. Po raz pierwszy sugestia ta pojawia się w opowieści Hoffmanna, służącego Alisona, kiedy ten relacjonuje to, co ujrzał ze stóp schodów prowadzących do zamku, spiesząc na pomoc umierającemu aktorowi:

Ale jeszcze coś! Oprócz tego widzę przez jedną chwilę jeszcze coś. Wielki stwór, całkiem jak cień. Jak cień na tle białego nieba. Kształt mężczyzny z płonąca pochodnią w ręku, który spogląda w dół z murów obronnych. A potem, kiedy na niego patrzę, znika (CARR 1960: 27)¹⁵.

Użyte przez Hoffmanna słowo „cień” (*shadow*) odwołuje bezpośrednio do tradycji opowieści o duchach, sugerując nie-ludzką naturę istoty spoglądającej w dół spoza krenelażu. Podobnie jak w przytaczanym tu wcześniej zeznaniu Diuszessy zaimek „it”, odrealnia ono postrzeganą postać – jest ona zjawą, a nie żywym człowiekiem. Zarazem jednak – już na poziomie tekstowym – zapowiada przynajmniej część rozwiązania zagadki. Maleger, którego sylwetkę widzi służący, jest już przecież cieniem samego siebie, upiorem z przeszłości, który „umarł” siedemnaście lat wcześniej (jakoby wypadając z przedziału pociągu), który „umarł” także po dokonaniu pomsty tracąc rozum, a który istotnie jest umierający, jako że jego organizm toczy nieuleczalna choroba.

¹⁵ Przekład własny za: „But something else! Beside that I see something else, for just one moment. A huge thing, like a shadow. Like a shadow on the white sky. The shape of a man, with a burning torch in his hand, looks down from the battlements. And then, while I watch, it is gone”.

W podobny sposób jawi się postać Malegera w pozornie niewinnych żartach z Alisona, uparcie odmawiającego urządzenia pikniku na terenie zamku i przerażonego na samą myśl o podobnym zdarzeniu. Zarówno słowa Sally („Myszę, że My bał się duchów [*I think My was afraid of ghosts*]”, komentującej ową odmowę już po śmierci aktora, jak i pytanie Dunstana („Ejże, chyba nie boi się pan umarłych, co? [*I say, sir, you're are not afraid of dead people, are you?*]”; CARR 1960: 32) okazują się dwuznaczne – choć nie w intencji mówiących – zyskując pod koniec utworu nową, bardziej złowrogą interpretację. Istotnie, Alison obawia się „ducha”, którym jest uznany za zmarłego Maleger, więziony na zamkowej wieży, zaś ostatnie spotkanie wolnego już magika z jego prześladowcą to konfrontacja z żądną pomsty „zjawą”, która – podobnie jak duchy z powieści gotyckiej – odchodzi w niebyt, gdy pomsta już się dokona.

Zauważyć warto, że wszystkie cechy, jakie i protagonista-narrator, i inne postaci przypisują Malegerowi, umieszczają go w owym świecie przeszłości i zjaw, jak Jeffowi jawi się krąg przestrzenny zamku. Maleger to człowiek nie tylko bez narodowości i bez nazwiska (a zatem pozbawiony dość istotnych aspektów tożsamości), ale także bez wieku – d'Aunay wspomina o jego pobycie w Kimberley w 1891, a więc ponad czterdzieści lat przed właściwą akcją powieści, „a nie był już wcale młody [*and he was not a young man*]” (CARR 1960: 8). Co więcej, jego pseudonim artystyczny to imię złowrogiego wojownika z *Faerie Queene* Edmunda Spensera¹⁶, postaci-widma, co także plasuje go jak gdyby poza światem żywych i poza czasem.

Tak więc zamek jest nie tylko miejscem grozy, pełnym zawitych korytarzy, tajnych przejść, gdzie dominują ciemność i złowroga cisza, miejscem, w którym odbywały się ongiś pokazy Malegera, a później miała miejsce makabryczna zbrodnia, ale także miejscem niejako z innego wymiaru czasowego, zanurzonym w przeszłości. Podkreślić należy, że nawet Alison, więząc Malegera, czyni to na dawną modłę, przykuwając go do ściany kajdanami niczym średniowiecznego więźnia; także obie rekonstrukcje okoliczności zabójstwa Alisona – które zakorzenione jest w odległej przeszłości – odbywają się na zamku, jakby ta przestrzeń właśnie była odpowiednim tłem dla tego typu historii.

¹⁶ Przypomni o tym także jedna z postaci, dziennikarz Gallivan: „Czytał pan *Faerie Queene* Spensera? Maleger to imię upiora, który nosi ludzką czaszkę zamiast hełmu i którego koń zmienia się w tygrysa, gdy wyrusza na śmiertelne łowy [*Have you read Spenser's Faerie Queene? Maleger is the name of a ghostly presence who wears a human skull for his helmet, and whose horse turns into a tiger when he hunts to kill*]” (CARR 1960: 81).

Przywrócenie porządku

Można powiedzieć, że odmienność kręgów przestrzennych, z perspektywy których oglądana jest rzeczywistość, pociąga za sobą odmienną kwalifikację zdarzeń. To, co w posiadłości Alisona jest przestępstwem, na zamku jawi się jako tragedia – pojmowana jako nieuchronny ciąg fatalnych zdarzeń, których konsekwencją jest chaos i destrukcja. Zauważmy, że śmierć Alisona (a raczej przewidywana śmierć Malegera) zamyka ciąg krzywd, nienawiści, szaleństw, który był udziałem osób zamieszanych bezpośrednio w sprawę. Paradoksalnie zabójstwo Alisona – to, którego dopuścił się właściwy sprawca, a nie szalony Maleger – przywraca porządek w świecie. Paradoksalnie – gdyż w powieści detektywistycznej owego okresu fabułę konwencjonalnie zamykało ujawnienie tożsamości przestępcy i końcowe wyjaśnienia. Tu nazwisko sprawcy pozostanie znane jedynie Ben-colinowi i Jeffowi Marlemu, samo zaś zabójstwo potraktowane zostanie jako wymierzenie sprawiedliwości, a nie złamanie prawa. Ową dwuznaczność czynu sugeruje także miejsce, gdzie Alison otrzyma śmiertelną ranę – jest to tunel łączący zamek z posiadłością aktora, nie tylko łącznik między dwoma światami, ale i swego rodzaju ziemia niczyja, gdzie zabójstwo nie jest ani przestępstwem, ani szaleństwem.

Ale też i końcowe wyjaśnienia ostatecznie przywracają spokój w samym zamku, odbierając mu upiorny aspekt. Jak powie Jeff-narrator:

Pogrążyłem się w widmowym świecie pośród cieni pod dryfującymi gwiazdami; widziałem Malegera, jak wędruje z ciałem dozorczy na plecach. [...] Do komnaty wkradł się spokój, delikatnie, jak po wyczerpującym płaczu. W dół opadła kotwica, cicho bulgocąc pośród tajemniczych fal, a hebanowe filary były niczym maszty niesamowitego statku, który wreszcie wpłynął na spokojne wody (CARR 1960: 140-141)¹⁷.

A więc widmowe obrazy z przeszłości zastępuje poczucie bezpieczeństwa. Statek z narratorskiej metafory wciąż jest „niesamowity”, lecz panuje na nim spokój.

Zaś ostatecznym potwierdzeniem przywrócenia porządku świata jest pojawienie się Sally Reine w zamkowej komnacie, gdzie miało miejsce wyznanie sprawcy morderstwa. Namiętności, które targały uczestnikami dramatu, ostatecznie zamkniętego czterema

¹⁷ Przekład własny za: „I was sunk in a phantom world in the shadows under drifting stars; I was seeing Maleger prowling about with the watchman's body on his back. [...] Peace crept into the room, subtly, as after an exhaustion of tears. Down tumbled an anchor, soft-gurgling through mysterious waters, and the ebony pillars were as spars of the weird ship riding calm at last”.

zgonami, zyskują swój „oswojony” odpowiednik – rozczarowanie zakochanej i porzuconej dziewczyny, która po prostu pragnie „się urządzić [*to get stewed*]” (CARR 1960: 141). Tragedia zmienia się w melodramat, fabuła rodem niczym z powieści gotyckiej czy z „cholery powieści brukowej [*a damn shilling shocker*]” (CARR 1960: 130) ustępuje miejsca konwencjonalnemu trójkątowi miłosnemu.

Przywrócenie porządku świata widać również w reakcji na muzykę, będącą także wcześniej tłem wydarzeń i w niemal groteskowy sposób podkreślającą ich makabrę na zasadzie kontrastu, kiedy melodie grane przez Levasseura, a nawet dźwięki orkiestry w paryskiej restauracji, gdzie d'Aunay opowiada historię zabójstwa Bencolinowi, wzbudzają niepokój, stwarzając dodatkowy element chaosu. Teraz w oglądzie Jeffa-narratora melodia grana przez Levasseura przynosi smutek, ale i ukojenie:

Z dołu przywędrowała do nas zabłąkana melodia; dziwna, zagubiona, smutna pieśń, która sprawiła, że nagle zapiekły mnie oczy. Te namiętności, brutalnie tłumione, które płonęły w tym miejscu! Melodia muskała je delikatnie ze spokojnym i nieustępliwym [*haunting*] uporem (CARR 1960: 142)¹⁸.

Nie przypadkiem też zamknięciem akcji jest gra w karty – gra, której jasne reguły także sugerują powrót porządku i poczucia bezpieczeństwa (zauważmy, że choć grą jest poker, stawką są jedynie żetony dostarczone przez Diuszesa, a nie pieniądze – zatem to hazard na niby, rozrywka, która nie wiąże się z jakimkolwiek ryzykiem).

Powracając do propozycji Mighalla, aby wiązać ściśle gotyckość z historią, można powiedzieć, że powieść Carra ostatecznie umieszcza gotycki chaos w przeszłości – i to na dobre. W dodatku dzieje się tak na rozmaitych poziomach tekstu. Z jednej strony zakończenie powieści to zarazem zamknięcie pewnego rozdziału w życiu postaci, nawet jeśli jest to zamknięcie tragiczne, jako że jest nim śmierć niemal wszystkich uwikłanych w sprawę Malegera: paradoksalnie to właśnie sprawca zabójstwa odzyskuje spokój. Z perspektywy genologicznej natomiast zakończenie to zamknięcie śledztwa, a więc dopełnienie konwencji literackiej: rozwiązaniem akcji jest ujawnienie zabójcy (nawet jeśli nie zostanie on wydany w ręce sprawiedliwości). Warto jednak wspomnieć o kolejnym poziomie utworu – wszak „gotyckość” tła przestrzennego oraz poczucie grozy i chaosu to przede wszystkim cechy narratorskiego przekazu – to bowiem odniesienia gatunkowe i dobór słownictwa budują model świata typowy dla literatury gotyckiej. Także i ten sposób postrze-

¹⁸ Przekład własny za: „A wandering melody had begun to flat up from below; a queer, lost, sad song which suddenly sent a sting behind my eyes. The forces, fiercely repressed, which burnt in this room! That melody touched them lightly, with a cool and haunting insistence”.

gania rzeczywistości odchodzi w niepamięć – jedynym słowem, które odsyła do minionej grozy, jest słowo *haunting*, które jednak w przytaczanym wyżej fragmencie zyskuje inny zupełnie sens. Tak więc przywrócenie porządku w świecie przedstawionym ma swój odpowiednik na poziomie samego dyskursu, rysując w ten sposób paralełę między światem a opowieścią, która świat ten opowiada czy kreuje.

Źródła cytowań

- ASCARI, MAURIZIO (2007), *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CARR, JOHN DICKSON (1980), *Death-Watch*, New York: Collier.
- CARR, JOHN DICKSON (1935), *The Hollow Man*, London: Hamilton.
- CARR, JOHN DICKSON (1960), *Castle Skull*, New York: A Berkeley Medallion Book.
- COOK, MICHAEL (2011), *Narratives of Enclosure in Detective Fiction, The Locked Room Mystery*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- GREENE, DOUGLAS G. (2008), 'John Dickson Carr', w: Carl Rollyson, Frank N. Magill (red.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, t. I, Pasadena, Hackensack: Salem Press, Inc., ss. 251-257.
- ŁOTMAN, JURIJ (1977), 'Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola', przekł. Jerzy Faryno, w: Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 213-265.
- MIGHALL, ROBERT (1999), *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*, New York: Oxford University Press.
- OSTROWSKI, WITOLD (1980), 'Początki powieści kryminalnej w Anglii', *Acta Universitas Lodziensis*: 99, ss. 85-98.
- ROWLAND, SUSAN (2004), 'Margery Allingham's Gothic: Genre as Cultural Criticism', *Clues: A Journal of Detection*: 1 (23), ss. 28-39.
- SMAJIĆ, SRDJAN (2010), *Ghost-seers, Detectives, and Spiritualist: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge: Cambridge University Press.