

Joanna Kokot  
Katedra Filologii Angielskiej  
UWM w Olsztynie

## CHESTERTONOWSKI KSIĄDZ BROWN. DETEKTYW W „NIEREALNEJ RZECZYWISTOŚCI”

Już na początku wieku dwudziestego naśladowcy Conan Doyle'a zmienili opowiadanie detektywistyczne w rodzaj *formula fiction*, ustalając kanon norm, rządzących konstrukcją tego typu utworów. To prawda, że najbardziej znane zbiory owych zasad, autorstwa Ronalda A. Knoxa (*A Detective Story Decalogue*) i S. S. Van Dine'a (*Twenty Rules for Writing Detective Stories*)<sup>1</sup>, pojawiły się w druku dopiero w latach dwudziestych, jednak wyraźnie jedynie utwierdzają one reguły (pisane bądź niepisane), obowiązujące od dawna wśród twórców prozy detektywistycznej.

Jedną z owych reguł była jak najszerzej pojmowana ekonomia.<sup>2</sup> Postaci ograniczały się praktycznie do podejrzanych i świadków przestępstwa (i, oczywiście, detektywa); elementy tła przestrzennego i wydarzenia akcji funkcjonowały jako wskazówki, które mogłyby dopomóc w ujawnieniu przestępcy; język narracji nie wykroczał poza reguły języka etnicznego. Niemal brakowało literackich uporządkowań – najważniejsza była „zabawa w śledztwo”, w której miał uczestniczyć także czytelnik, zarówno jako świadek poczynań fikcyjnego detektywa jak i jego konkurent.

Co więcej, mimo że zakończeniem opowiadania detektywistycznego było zazwyczaj zdemaskowanie przestępcy i oddanie go w ręce sprawiedliwości, utworom tym właściwie obca jest problematyka etyczna.<sup>3</sup> Zbrodnia jest tam problemem przede wszystkim intelektualnym, ujawnienie przestępcy zaś to po prostu koniec gry.<sup>4</sup> Stąd rozwiązanie akcji to nie tylko rekonstrukcja

---

<sup>1</sup> Oba eseje zostały przedrukowane w zbiorze Howarda Haycrafta *The Art of the Mystery Story*. New York, Grosset and Dunlap 1946, odp. s. 194–196 (Knox) i 189–193 (Van Dine).

<sup>2</sup> Zasada ta nie dotyczyła powieści, jednakże na przełomie wieków najpopularniejszą odmianą prozy detektywistycznej były opowiadania, dłuższe teksty pojawiły się dopiero później.

<sup>3</sup> Problematyka ta pojawi się później głównie w amerykańskiej odmianie powieści kryminalnej (utwory Hammeta czy Chandlera).

<sup>4</sup> Por. Dorothy Sayers: *Introduction*. W: *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*. Second Series. Ed. Dorothy Sayers. London, Victor Gollancz Ltd. 1931, s. 11–26;

sposobu popełnienia przestępstwa, ale i odtworzenie rozumowania detektywa, a także ujawnienie (czy raczej przypomnienie) wszystkich przesłanek, które pomogły mu w dotarciu do właściwego rozwiązania.

Historycy literatury kryminalnej zgodnie uznają opowiadania Gilberta Keitha Chestertona o księdzu Brownie<sup>5</sup> za prozę detektywistyczną. Jednakże nawet mało uważny obserwator dostrzeże znaczne odstępstwa od uznanej formuły tej prozy. Przede wszystkim nietypowy jest sam język narracji. Kalambusy i paradoksy, aliteracje, nagromadzenie epitetów – wszystko to zatrzymuje uwagę czytelnika na sposobie prowadzenia opowieści, nie dostarczając żadnych wskazówek co do rozwiązania zagadki. Co więcej, protagonistą jest ksiądz, co niemal automatycznie wprowadza wymiar etyczny, potwierdzony też i niekiedy zakończeniem opowiadania: oto nierzadko przestępca nie trafia w ręce władz, sam „detektyw” zaś większą troskę przykłada do pokuty (w sensie religijnym) niż do kary (w sensie prawnym). Sama zagadka przestaje być problemem intelektualnym, ksiądz Brown bowiem – w przeciwieństwie do typowego książkowego detektywa – nie dochodzi do jej wyjaśnienia w drodze rozumowania.

Rodzi się pytanie, czy te i podobne odstępstwa od „formuły” opowiadania detektywistycznego to zaledwie próba wzbogacenia spetryfikowanej poetyki gatunku, czy też może wątek kryminalny nie jest tu dominantą, lecz układem podporządkowanym. Innymi słowy – do jakiego stopnia utwory o księdzu Brownie realizują reguły „ponadtekstowego” modelu świata prozy detektywistycznej, a do jakiego stopnia z modelem tym się rozmiągają.

\*

Jak już wspomnieliśmy, Chestertonowskie opisy tła przestrzennego stanowią pogwałcenie zasady ekonomii. Już w pierwszym opowiadaniu tego cyklu<sup>6</sup> (*Błękitny krzyż*) uderza ozdobność przedstawionej przestrzeni, dostrzegana także przez postaci, i to w najmniej oczekiwanych sytuacjach. Oto uwagę dwóch detektywów, śledzących księdza Browna i Flambeau, (a także uwagę czytelnika) niespodziewanie pochłania nie widok obu mężczyzn siedzących na parkowej ławce, ale piękno wieczornego krajobrazu:

---

też: *The Omnibus of Crime*. W: *Detective Fiction. Crime and Compromise*. Ed. Dick Allen i David Chacko. New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1974, s. 351–383; a także moje uwagi w książce *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Arthura Conana Doyle’a o Sherlocku Holmesie*. Olsztyn, Wydawnictwo UWM 1999.

<sup>5</sup> Pierwszy zbiór tych opowiadań (*The Innocence of Father Brown*) ukazał się w druku w roku 1911.

<sup>6</sup> Wszystkie angielskie cytaty pochodzą z następujących wydań: Gilbert Keith Chesterton: *The Innocence of Father Brown*. Harmondsworth, Penguin Books 1950 (I) oraz *Father Brown. Selected Stories*. Ware, Wordsworth Classics 1992 (FB). Przekład polski wg Gilbert Keith Chesterton: *Przygody księdza Browna*, tł. Tadeusz Jan Denhel. Warszawa, PAX 1969. Fragmenty *Tajemniczego ogrodu* wg niepublikowanego przekładu Barbary Orzołek. Cytaty bez podanych stron – w moim tłumaczeniu.

Doskonała pawiozielona kopuła tonęła w złocie pośród czerniejących drzew i rozległych fioletowych dali. Jaśniejąca zielona barwa była zaledwie na tyle głęboka, by wydobyć, niczym kryształowe okruchy, jedną czy dwie gwiazdy. Wszystko, co pozostało z dnia, spoczywało w zielonym poblasku na skraju Hampstead i owej znanej kotlinki, którą nazywają Dolina Zdrowia.<sup>7</sup>

O nieprzypadkowości powyższego opisu świadczy fakt, że kontynuowany jest on parę stron dalej. Także i tym razem przerywa on opowiadanie, opóźniając moment konfrontacji:

Na ławce tej siedziało dwóch księży, wciąż zatopionych w poważnej rozmowie. Wspaniała zieleń i złoto wciąż przylegały do ciemniejącego horyzontu, ale kopuła ponad nimi powoli zmieniała kolor z pawiozielonego na pawio błękitny, a gwiazdy coraz bardziej odrywały się od tła, niczym prawdziwe klejnoty.<sup>8</sup>

Nie tylko redundantność owych opisów sprawia, iż są one nie na miejscu w opowiadaniu detektywistycznym. Orgia kolorów, żywość wizji, a nade wszystko porównania użyte w opisie pozbawiają przestrzeń jej „naturalnych” jakości. Wieczorne niebo jawi się niczym dzieło sztuki, dekoracja, nie zaś jako fragment krajobrazu. Dekoracja – dodajmy – właściwa dla dopełnianego właśnie przestępstwa. Gwiazdy, przypominające klejnoty i kolor nieba odpowiada ją przedmiotowi kradzieży – jest to krzyż z szafirów osadzonych w złocie.

Podobna analogia między tłem przedstawionym w opisie a łupem złodzieja pojawia się i w innych opowiadaniach. Motyw tytułowy *Latających gwiazd* zostaje odwrócony: diamenty zwane są „Latającymi gwiazdami”, podczas gdy narrator przedstawia nocne niebo jak gdyby było wysadzone klejnotami:

W głębi rozległego ogrodu były cieniste zakątki i gęste kępy, gdzie na tle szafirowego nieba i opalowej pełni laury i inne wieczne zielone krzewy grały ciepłymi barwami południa nawet wśród chłodu zimy. Soczysta zieleń liści, różowawe mroki nocy, księżyc zawieszony na niebie niby olbrzymi kryształ, wszystko to tworzyło obraz aż niedorzecznie romantyczny (*Latające gwiazdy*, 18).<sup>9</sup>

Morderstwo popełnione na pisarzu opiumiście, tworzącym „szalone orientalne wiersze i romanse” (*Zły kształt*)<sup>10</sup> ma miejsce w domu przeladowanym

<sup>7</sup> „A perfect dome of peacock-green sank into gold amid the blackening trees and the vast violet distances. The glowing green tint was just deep enough to pick out in the points of crystals one or two stars. All that was left of the daylight lay in the golden glitter across the edge of Hampstead and that popular hollow which is called the Vale of Health” (*The Blue Cross*, I, 23).

<sup>8</sup> „On this seat sat two priests still in serious speech together. The gorgeous green and gold still clung to the darkening horizon, but the dome above was turning slowly from peacock-green to peacock-blue, and the stars detached themselves more and more like solid jewels” (*The Blue Cross*, I, 23).

<sup>9</sup> „There were hollows and bowers at the extreme end of that leafy garden, in which the laurels and other immortal shrubs showed against sapphire sky and silver moon, even in that midwinter, warm colours as of the south. The green gaiety of the waving laurels, the rich purple images of the night, the moon like a monstrous crystal make an almost impossibly romantic picture” (*The Flying Stars*, I, 89).

<sup>10</sup> „[...] wild Oriental poems and romances” (*The Wrong Shape*, I, 131).

dziwacznymi orientalnymi ozdobami. Diamenty skradzione przez Flambeau, ukryte pośród świecidełek ozdabiających kostium złodzieja, odpowiadają scenerii – postać mężczyzny wygląda „jak gdyby odziana w milion księżyców, gdyż promienie prawdziwego księżyca chwytają każdy jej ruch i zapalają błyski cal po calu” (*Latające gwiazdy*, 18).<sup>11</sup> Gra pozorów zaaranżowana przez księcia Saradine’a rozgrywa się w pałacu pełnym luster, zwielokrotniających odbicia obserwatora; podobne „odbicia” dostrzec można i pośród postaci – księżę i jego brat, gospodyni i jej syn – i są one ściśle związane z przebiegłą i bezkarną zbrodnią popełnioną w tym domu (*Grzechy księcia Saradine’a*). W *Niewidzialnym człowieku* współczesny budynek zmienia się w opis w fortecę, zamek bez fosy – i do tej właśnie fortecy wtargnie „niewidzialny” morderca. Flambeau traktuje otoczenie jako scenę dla swoich kradzieży – otoczenie powinno odpowiadać rodzajowi popełnianego przezeń przestępstwa, stanowić właściwą dlań scenerię.<sup>12</sup>

Istotne jest tu właśnie porównanie tła przestępstwa do sceny i scenicznych dekoracji.<sup>13</sup> Podtrzymane jest ono przez fakt, iż niekiedy teatr właśnie jest miejscem zbrodni: w *Alibi aktorki* próba teatralna dostarcza alibi morderczynie, w *Latających gwiazdach* Flambeau wykorzystuje rekwizyty z pantomimy, by ukryć swoją kradzież, sam zaś ogród funkcjonuje jako tło przedstawienia<sup>14</sup>, morderstwo z *Człowieka w pasażu* zostało popełnione w garderobie teatralnej i niepoślednią rolę odgrywają w nim lustra aktorki.

Także wiele postaci z innych opowiadań o księdzu Brownie zachowuje się niczym aktorzy czy nawet reżyserzy teatralni, dostosowujący otoczenie do swojego przestępstwa (albo odwrotnie). Złoczyńcy starannie aranżują scenę zbrodni, odgrywają swoje role, narzucają określoną interpretację na składniad przypadkowe elementy, czynią innych nic nie podejrzewającymi aktorami swojego „przedstawienia”. Kreowana jest fikcyjna rzeczywistość, aby ukryć prawdę o zdarzeniach.<sup>15</sup> I tak w *Pieśni o latających rybkach* złodziej gra dwie różne „postaci” – rzeczowego, nudnego sekretarza i orientalnego maga, który jakoby za pomocą czarów przywołuje złote rybki. Tygrys Tyrone inscenizuje zbrodnię niemożliwą do popełnienia (a więc i do rozwiązania), by

<sup>11</sup> „[...] as if clad in ten million moons; a real moon catches him at every movement and sets every inch of him on fire” (*The Flying Stars*, I, 89).

<sup>12</sup> Por. *Latające gwiazdy*, 5; *The Flying Stars*, I, 76.

<sup>13</sup> Por. William J. Scheik, *The Twilight Harlequinade of Chesterton's Father Brown Stories*, *The Chesterton Review*, 4(1977–8)1: 107.

<sup>14</sup> „Za dekorację wystarczą drzwi frontowe: zamknięte – wewnątrz angielskiego domu; otwarte – oświetlony księżycem ogród. Zmiana jak za dotknięciem różdżki czarnoksiężskiej” (*Latające gwiazdy*, 13; „These front doors can be the back scene, either open or shut. Shut, you see an English interior. Open, a moonlight garden. It all goes by magic” – *The Flying Stars*, I, 83). Także wcześniej ogród jawi się zebrany w hallu „niczym teatralna dekoracja” (*Latające gwiazdy*, 10; „a back scene in a play” – *Flying Stars*, I, 81).

<sup>15</sup> Można powiedzieć, że podobna „fikcjonalizacja” świata typowa jest dla opowiadania detektywistycznego jako gatunku: przestępca ukrywa swój udział w zbrodni, a więc jego wersja zdarzeń jest nieprawdziwa. Jednak Chesterton tematyzuje tę konwencję gatunkową – jego postaci raczej „grają” role niż po prostu kłamią.

odwrócić uwagę od prawdziwego przestępstwa, które ma się stać jego udziałem (*Problem nie do rozwiązania*). Uczestnik pojedynku w *Arcyżałobniku Marne* udaje śmierć (przećwiczony uprzednio przez zawodowego aktora), by bez ryzyka zastrzelić swojego przeciwnika. Zapewne najbardziej ponure „przedstawienie” ma miejsce w *Złamanej szabli* – dowódca prowokuje absurdalną bitwę, w której ginie większość jego żołnierzy, po to, aby ukryć wśród ich ciał zwłoki zamordowanego przez siebie oficera.

W rezultacie świat Chestertonowskich opowiadań zatracza swoje naturalne cechy – opisy nadają przestrzeni przedstawionej cechy teatralnej dekoracji, podobnie funkcjonuje i gra pozorów, kiedy to przestępca odgrywa albo aranżuje „przedstawienie”. Pamiętajmy wszakże, iż owo teatralne tło staje się miejscem zbrodni. Fakt ten znajduje swój odpowiednik w innych opisach tła przestrzennego, sugerujących już nie tylko piękno, ale i mroczne aspekty świata.

Otoczenie zamku Glengyle – czy raczej sposób jego przedstawienia – jawi się czytelnikowi niemal jak świat rodem z powieści gotyckiej:

Zamek Glengyle zagradzał jeden koniec jaru czy doliny, niczym zaułek – przypominał koniec świata. Strome dachy i wieżyczki w stylu starych francusko-szkockich chateaux, kryte łupkiem koloru morskiej zieleni, mogły przywieść na myśl Anglikowi złowrogie stożkowate kapelusze czarownic z baśni. Wokół zielonych wieżyczek falowały sosnowe lasy, tak czarne, że przypominały niezliczone stada kruków. Ów nastrój drzemiącego, niemal uspionego diabelstwa nie był po prostu kaprysem krajobrazu (*Honor Izraela Gow*).<sup>16</sup>

Zwroty użyte w opisie („koniec świata”, „kapelusze czarownic”, „stada kruków”, „nastrój diabelstwa”) nadają zamkowi niesamowity wygląd. Pocucie niesamowitości nie ogranicza się wszakże jedynie do atmosfery i do złowrogich sugestii niesionych przez same opisy. Zamek istotnie okazuje się „końcem świata”, pojmowanym nie tyle przestrzennie czy czasowo, ile jako koniec pewnego porządku. Odnalezione w komnatach zamkowych niedorzeczne stosy przedmiotów – tabaka bez tabakierek, werki bez kopert zegarków, świece bez kandelabrow, diamenty bez oprawy – sugerują, że świat oszalał, i takie też wrażenie odnoszą postaci.

Wydawałoby się, że w Chestertonowskich opowiadaniach kwestionuje się porządek świata typowy dla prozy detektywistycznej. W tej ostatniej nigdy nie podważano mimetycznych praw rzeczywistości, zbrodnia musiała być wykryta pod warunkiem zastosowania odpowiednich metod rozumowania, nie było mowy o ingerencji sił nadprzyrodzonych. Inaczej jest w większości opowiadań Chestertona. Nie przypadkiem w cytowanym tu opisie z *Honoru*

<sup>16</sup> „[The castle of Glengyle] stopped one end of the glen or hollow lika a blind alley; and it looked like the end of the world. Rising in steep roofs and spires of seagreen slate in the manner of the old French-Scottish chateaux, it reminded an Englishman of the sinister steeple hats of witches in fairy tales, and the pine woods that rocked round the green turrets looked, by comparison, as black as numberless flocks of ravens. This note of dreamy, almost a sleepy devilry, was no mere fancy from the landscape” (*The Honour of Israel Gow*, I, 112).

*Izraela Gow* przywołano motywy kojarzące się z okultystycznymi czy satanistycznymi praktykami, odwołujące się do praw rzeczywistości wykraczających poza racjonalne poznanie. Podobne sugestie pojawiają się i w innych utworach – niesamowita atmosfera kreowana w opisach tła przestrzennego wprowadza posmak tajemnicy. Problemem nie jest już jedynie sposób popełnienia zbrodni – pod znakiem zapytania staje empiryczny porządek świata.

Tak więc złote rybki (*Pieśń o latających rybkach*) zostały jakoby skradzione za pomocą magicznych praktyk; morderstwo pułkownika Druce (*Pies wyrocznia*) zostało oznajmione wyciem psa, który przewiduje zgon swojego pana i wskazuje mordercę; hinduscy mistagodzy (*Czerwony księżyc Meru* i *Zły kształt*) oskarżeni o popełnienie przestępstwa nie zaprzeczają, chociaż mogli je popełnić jedynie aktem woli; bracia Aymler (*Skrzydlaty sztylet*) zostali ponoć zamordowani za pomocą czarnej magii, którą rzekoma następna ofiara zamierza pokonać także magią.

W powyższych opowiadaniach okultystyczne wyjaśnienie przestępstwa to mistyfikacja postaci. Niekiedy wszakże niesamowitość okoliczności towarzyszących zbrodni, jej dziwaczność i pozorna niemożliwość sprawiają, iż same postaci doświadczają poczucia nierealności – zbrodnia przenosi je jak gdyby w „inny świat”, równie nierealny co „sztuczne piękno” quasi-sceniczej przestrzeni. Tak więc wyjaśnienia zbrodni okultystycznymi praktykami stają się jedynie aspektem tego, co można by określić jako utratę poczucia realności świata otaczającego.

Gdy Flambeau dowiaduje się o wyczynach księcia Saradine'a (*Grzechy księcia Saradine'a*), pyta swojego towarzysza: „Proszę księdza [...] czy ksiądz myśli, że to wszystko było snem?”<sup>17</sup>, a wcześniej jeszcze porównanie do snu czyni sam ksiądz Brown („Przeklęty kryształowy pałac [...] to zupełnie jak sen”<sup>18</sup>). Angus na wieść o morderstwie popełnionym przez „niewidzialnego człowieka” odnosi wrażenie, że wszystkie osoby zamieszane w tę historię to „postaci z opowieści”<sup>19</sup> (*Niewidzialny człowiek*), Laura zaś określa swoje problemy jako „koszmar”, a siebie samą jako szaloną. O'Brien tak oto reaguje na rewelacje księdza Browna, iż nieobecny Brayne wy dostał się z zamkniętego ogrodu, choć „niezupełnie”:

Pogranicza umysłu, gdzie rodzą się potwory, zaczęły pracować straszliwie w celtyskiej głowie O'Briena. Poczul chaotyczną obecność tych wszystkich półmężczyzn-półkoni, półkobiet-półryb, które stworzyła ludzka chora fantazja. Głos starszy niż jego praojcowie zdawał się mówić mu do ucha: Trzymaj się z daleka od tego potwornego ogrodu, gdzie rośnie drzewo wydające podwójny owoc. Unikaj tego nieszczęsnego ogrodu, w którym zginął człowiek o dwóch głowach (*Tajemniczy ogród*).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> „Father [...] do you think it was all a dream?” (*The Sins of Prince Saradine*, I, 172).

<sup>18</sup> „Confound this cristal palace [...] It's like a dream” (*The Sins of Pronce Saradine*, I, 162).

<sup>19</sup> „figures in a story” (*The Invisible Man*, I, 102).

<sup>20</sup> „The borderland of the brain, where all monsters are made, moved terribly in the Gaelic O'Brien. He felt the chaotic presence of all the horse-men and fish-women that

W tym samym opowiadaniu Lord Galloway czuje się jak ktoś pochwycony w świat dzieła sztuki, sam stając się częścią „nierealnego” tła:

Błękitno-srebrny ogród, jak teatralna scena, zdawał się urągać mu całą swoją gwałtowną łagodnością, z którą kłóciła się ziemską powagą lorda Gallowaya [...] światło księżycy doprowadzało go do szału. Jakby w magiczny sposób został złapany w pułapkę ogrodu trubadurów z baśniowej krainy Watteau.<sup>21</sup>

Piękno zmienia się w koszmar, rzeczywistość postrzegana jest jako sen czy fikcja. Wydaje się, że „cały zdrowy rozsądek prysnął, a wszechświat przemienił się w jakąś obłąkańczą arlekinadę” (*Trzy narzędzia śmierci*).<sup>22</sup> „Ogród trubadurów” okazuje się miejscem wydarzeń przyprawiających o obłęd, a teatralne analogie obecne w opisach znajdują swój odpowiednik w pozbawieniu świata znamion realności.

Dziwnie w tym „obłąkańczym” świecie funkcjonują wyjaśnienia księdza Browna. Z pozorów bowiem podtrzymują one zamęt wprowadzony w Chesteronowskie uniwersum – inaczej zupełnie niż uwagi konwencjonalnych detektywów. Wielokrotnie operuje on paradoksami, a jego komentarze są równie zagadkowe, co i sam problem. Zanim opowie, co naprawdę zdarzyło się pod „Zielonym Smokiem”, zaskakuje Flambeau, mówiąc: „ona kocha męża! To upiorne!” (*Problem nie do rozwiązania*, 329).<sup>23</sup> W *Raju złoczyńców* każe Muscariemu bronić jego ukochanej „przed [...] odsieczą” (73).<sup>24</sup> Natomiast w *Niewidzialnym człowieku* twierdzi, iż morderca Smythe’a otwarcie wszedł do jego mieszkania, zabił swoją ofiarę, wyniósł zwłoki, w dodatku będąc „wspaniale ubranym w czerwień, błękit i złoto”.<sup>25</sup> Nic dziwnego, że jeden ze słuchaczy reaguje na te rewelacje słowami: „Wielebny księżę, to ksiądz zwariował, czy ja?”<sup>26</sup>

Jednakże jakkolwiek obłąkane mogłyby się wydawać wyjaśnienia księdza Browna, w istocie nie utwierdzają one chaosu w przedstawionej rzeczywistości. Przeciwnie – przeczą mu, pod warunkiem wszakże, że nie będą traktowane jako zagadki mistagoga, ale pojmowane dosłownie. Istotnie, kiedy ksiądz Brown oznajmia, iż Brayne (*Tajemniczy ogród*) opuścił ogród Valentine’a, acz „nie do końca”, dokładnie to ma na myśli: poza murami ogrodu znalazła się odcięta głowa Brayne’a, jego zwłoki zaś pozostały w środku

man's unnatural fancy has begotten. A voice older than his fathers seemed saying in his ear: »Keep out of the monstrous garden where grows the tree with double fruit. Avoid the evil garden where died the man with two heads.« (*The Secret Garden*, I, 50–51).

<sup>21</sup> „The blue-and-silver garden, like a scene in a theatre seemed to taunt him with all that tyrannic tenderness against which his worldly authority was at war [...]; the moonlight maddened him. He was trapped as if by magic into a garden of troubadours, a Watteau fairyland” (*The Secret Garden*, I, 34).

<sup>22</sup> „as if all reason had broken up and the universe were turning into a brainless harlequinade” (*The Three Tools of Death*, I, 242).

<sup>23</sup> „[she] is in love with her husband. It is ghastly” (*The Insoluble Problem*, FB, 356).

<sup>24</sup> „be ready to rescue her from the rescue” (*The Paradise of Thieves*, FB, 154).

<sup>25</sup> „dressed very handsomely in red, blue and gold” (*The Invisible Man*, I, 111).

<sup>26</sup> „Reverend sir [...] are you raving mad, or am I?” (*The Invisible Man*, I, 111).

„uzupełnione” głową innego mężczyzny. Gdy zaś rozprawia o jaskrawym ubiorze mordercy (*Niewidzialny człowiek*), opisuje po prostu mundur listonosza. Upiorny aspekt miłości małżeńskiej w *Problemie nie do rozwiązania* polega po prostu na tym, że miłość ta skłania kobietę do zostania współniczką swojego męża – przestępcy i świętokradcy.

Tak więc uwagi księdza Browna ostatecznie przywracają porządek świata. Czynią to jednak, jak już wspominaliśmy na wstępie, inaczej niż w klasycznym opowiadaniu detektywistycznym. W zakończeniu opowiadań Chestertona brak odtworzenia rozumowania detektywa. Powód tego jest bardzo prosty – otóż ksiądz Brown nie wykorzystuje holmesowskiej metody dedukcji, nie analizuje przesłanek, by wyciągnąć z nich jedyną możliwą konkluzję. Prawda, że rozwiązania księdza Browna są także jedynymi możliwymi, ale inna jest droga dotarcia do nich.

Wszystko pochwycone jest naraz, jak gdyby w jednym objawieniu. Niekiedy rozwiązanie przychodzi jako rezultat jakichś niejasnych intuicji czy skojarzeń, niekiedy podsuwają je z pozoru nieistotne fakty czy słowa. Na przykład w *Oku Apollina* na skrywaną ślepotę ofiary morderstwa naprowadzają księdza Browna słowa mordercy: „W oczach Pauliny” (173).<sup>27</sup> Wydarzenia poprzedzające zamordowanie Vaudreya i motywy zabójcy (*Zniknięcie Vaudreya*) ujawniają się za pośrednictwem nagłej wizji: twarz zamordowanego widziana do góry nogami ujawnia jego niegodziwość. Rozwiązanie problemu w *Ostrzu szpilki* przychodzi do księdza Browna we śnie.

Podobny sposób docierania do właściwego rozwiązania nie tylko przywraca etyczny porządek świata, zakłócony przez samą zbrodnię, nie tylko dostarcza wyjaśnienia zagadki. Funkcjonuje też jako przeciwwaga sugestii, iż rozbiciu uległ ontologiczny porządek rzeczywistości. Ciągłe kwestionowanie normalności i realności uniwersum, powtarzające się w tak wielu opowiadaniach Chestertona, odwołuje bowiem odbiorcę do układu szerszego niż tylko zagadnienie „Kto jest sprawcą?”. Pada pytanie o naturę przedstawionego świata, o istnienie (bądź nieistnienie) ładu i porządku u samych podstaw uniwersum.

Wyjaśnienie problemu kryminalnego okazuje się aspektem innego rodzaju iluminacji. Jak powiada ksiądz Brown w jednym z opowiadań (*Grzechy księcia Saradine’a*), „żyjemy jakby na lewej stronie tkaniny [...] rzeczy, które tutaj się dzieją, dla nas mogą nic nie znaczyć, ale mają sens gdzie indziej”.<sup>28</sup> Zdanie to sugeruje istnienie wzorów, kształtów, układów, które mogłyby stanowić „prawą stronę” tkaniny. Można powiedzieć, iż to właśnie istnienie owych kształtów różni opowiadania Chestertona od utworów detektywistycznych – w tych ostatnich bowiem chodziło nie o konkretne układy, ale o abstrakcyjny system, zbiór prawideł rządzących postępowaniem detektywa. Nic

<sup>27</sup> „In Pauline's eyes –” (*The Eye of Apollo*, I, 207).

<sup>28</sup> „we here are on the wrong side of the tapestry [...]. The things that happen here do not seem to mean anything; they mean something somewhere else” (*The Sins of Prince Saradine*, I, 161).



dziwnego więc, że rozwiązanie zagadki stanowi rodzaj objawienia dla księdza Browna: jest jakby dostrzeżonym „wzorem na tkaninie”, a nie rezultatem przyczynowo-skutkowego wynikania.

I istotnie, „prawa strona tkaniny” jest często komentowana przez księdza Browna, czy raczej pochwytywana na podstawie dostrzegalnych aspektów świata. Innymi słowy, pozorny chaos objawia znajdujący się u podłoża uniwersum porządek, wzór, podobnie jak płatanina nici odwołuje do wzoru po drugiej stronie gobelinu. Sposób doświadczenia owego porządku świata analogiczny jest do rozwiązania zagadki kryminalnej – przychodzi niemal jak wizja. Piękny czy tylko pełen błyskotek, pozornie nierealny świat Chestertonowskich opowiadań może ujawnić sensowne desenie na „prawej stronie tkaniny”, zupełnie jak „obląkańcza astronomia” w *Błękitnym krzyżu* odsłania trwałę zasady etyczne:

Drzewa stały podobne do srebrnych kandelabrow podczas jakiejś niewiarygodnie zimnej oczyszczającej mszy. [...] Bładozielone zmierzchające niebo, na którym lśniła jedna tylko gwiazda niczym gwiazda Betlejemaska, przez jakieś dziwne zaprzeczenie zdawało się otchłanią jasności. [...] Kiedy ksiądz Brown, brnąc przez śnieg, podążał w kierunku domu, szepnął do siebie: A jednak miał rację, istnieje biała magia – gdyby tylko wiedział, gdzie jej szukać (*Skrzydlaty sztylet*).<sup>29</sup>

Świat tu-i-teraz ujawnia układy i porządek niedostępny bezpośrednio poznaniu, stworzenie ujawnia Stwórcę, „niewłaściwa strona tkaniny” zakłada istnienie strony „właściwej”. Można powiedzieć, iż ksiądz Brown jest właściwą osobą do rozwiązywania problemów kryminalnych z pozoru nie do rozwiązania – on jeden bowiem w opowiadaniach Chestertona „przenika wzrokiem” rzeczywistość daną w bezpośrednim poznaniu. Czy raczej postrzega ją w kategoriach układów, które ujawniają powszechny wzór u podłoża całego uniwersum<sup>30</sup>.

\*

Można więc powiedzieć, że „nierealność” i „sztuczność” świata w opowiadaniu o księdzu Brownie pełnią podwójną funkcję. Z jednej strony wiążą się one z poczuciem chaosu, wprowadzonym przez zbrodnię, sugerując antymimetyczny porządek świata. Z drugiej strony wszakże zakładają ostateczne odkrycie sensu poza bezpośrednio postrzeganą rzeczywistością. Rzeczywistość zmienia się w „dekorację”, ujawniając rzeczywisty porządek świata. Zagadka detektywistyczna wpisana jest w wymiar etyczny – i ontologiczny – zdarzeń.

<sup>29</sup> „The trees stood up like silver candelabra of some incredible cold candlemass of purification. [...] The pale green sky of twilight, with one star like the star of Betlehem, seemed by some strange contradiction to be a cavern of clarity. [...] As he shuffled homewards through the snow, he muttered to himself: And yet he is right enough about there being a white magic, if he only knows where to look for it” (*The Dagger With Wings*, FB, 258–9).

<sup>30</sup> Warto tu podkreślić, iż w cytowanym wyżej fragmencie mamy obfitość środków poetyckich – metafor, porównań, oksymoronów – z wyjątkiem paradoksów, jak gdyby ostateczna harmonia sugerowana była także przez układy językowe.

Jednak ten aspekt Chestertonowskich opowiadań nie dotyczy jedynie świata przedstawionego. Wspomnieliśmy na wstępie, iż narracja opowiadań nie jest „przezroczysta” w stosunku do zdarzeń. Język narracji zatrzymuje uwagę czytelnika, prowokuje go do skoncentrowania się na pozornie niefunkcjonalnych układach słów. Brzmienie wyrazu czy zwrotu okazuje się nie mniej ważne od znaczenia.

Uporządkowania te, jak już rzekliśmy, nie wnoszą nic do detektywistycznej fabuły. Wnoszą coś wszakże do wizji świata proponowanej przez pisarza. Można określić je jako „poetyckie” nie w Jakobsonowskim sensie tego słowa<sup>31</sup>, ale bardziej literalnym – są typowe bardziej dla poezji niż dla prozy, jako układy na poziomie najmniejszych jednostek językowych, mniejszych nawet od słów. I tak jak w poezji mają swój udział w kreowaniu rzeczywistości „zabarwiając” ją stosunkiem doń nadawcy, „ozdabiając” ją układami, które w końcu okazują się jej częścią, a nie zwykłym ornamentem.

Zaskakujące układy słów objawiają podobnie zaskakującą naturę rzeczywistości.<sup>32</sup> Czy – by ująć to inaczej – dezautomatyzują wizję świata, komunikując oczywistości, ale w taki sposób, by oczywistości te zostały dostrzeżone. Podobnie jak w przypadku Dickensowskiego „mooreeffoc” (czyli „ainraiwak”), tak entuzjastycznie przypomnianego przez Chestertona, zniekształcenie ujawnia niedostrzegane przedtem aspekty pozornie doskonale znanego świata. Można powiedzieć, iż Chestertonowska narracja pełni podobną funkcję, co lustra w świecie jego opowiadań<sup>33</sup>: zniekształca i demaskuje, lecz rzadko po prostu „odzwierciedla”.

Czytelnik zaproszony jest to przeniknięcia wzrokiem owych układów, do odkrycia i przyjęcia prawd, ujawnianych mu w tych „sztucznie skonstruowanych” opowieściach – podobnie jak ksiądz Brown dostrzega w pozornie bezładnej płataninie faktów właściwy wzór „po prawej stronie tkaniny”. Zaproszony jest też do „przełożenia” ogólnych prawd komunikowanych przez opowiadania na swoją własną rzeczywistość. Jawne uporządkowania opowiadań zmieniają je w egzemplia odsłaniające porządek u podłoża świata, czytelnika – choć kreowany w nich świat nie zatracą indywidualności i niepowtarzalności. To, co jest doświadczane przez postać, ma być także doświadczone – a nie po prostu pochwycone intelektualnie – przez czytelników jako tekst artystyczny i za jego pośrednictwem.

<sup>31</sup> Por. pojęcie funkcji poetyckiej w: Roman Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. Henryk Markiewicz, tom 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1976, s. 32 et passim.

<sup>32</sup> Tak właśnie funkcjonuje Chestertonowski paradoks. Jak pisze Christopher Houswitchka (*Paradoxy and Orthodoxy in Father Brown's Conduct of Investigation*, Inklings. Jahrbuch für Literatur und Ästhetik, 14(1996):131) „paradoks wyzwala rzeczy z ich zwykłego kontekstu, tak że stają się znaczące i oczywiste” („paradox divorces things from their habitual context so that they become significant and obvious”).

<sup>33</sup> Chestertonowskie lustra zazwyczaj ukazują raczej nieoczekiwane widoki. Na przykład w *Lustrze pana sędziego* morderca bierze swoje odbicie za ofiarę i strzela jak gdyby do siebie samego. Seymour i Cutter z *Człowieka w pasażu* nie rozpoznają swoich lustrzanych odpowiedników, postrzegając je jako karykaturalnie zniekształcone stwory. Za każdym razem błąd w interpretacji ujawnia prawdę o obserwatorem.