

Joanna Kokot
Katedra Filologii Angielskiej UWM w Olsztynie

DUCHY STAREGO ANTYKWARIUSZA. MODEL ŚWIATA W OPOWIADANIACH M. R. JAMESA

Chociaż bardziej ambitne spośród romantycznych kontynuacji powieści gotyckiej szybko zrezygnowały ze straszenia czytelnika prawdziwymi lub tylko udawanymi odwiedzinami z „tamtego świata”, duchy i upiory jako motyw literacki nie zniknęły zupełnie z dziewiętnastowiecznej prozy angielskiej. Przeżyły w tak zwanych *penny dreadfuls* (była to brukowa wersja powieści gotyckiej), pojawiały się w poezji romantycznej, później zaś w opowiadaniach Charlesa Dickensa – albo jako raczej złowrogie zjawy, albo przyjazne duchy z *Opowieści wigilijnej* – by zdomować się na dobre w popularnych magazynach literackich i zbiorach opowiadań z drugiej połowy XIX wieku. Niektóre z owych opowiadań były przeróbkami starych legend folklorystycznych na teksty literackie, inne zaś nawiązywały do XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, choć nawiedzony zamek zastąpiono tam starym domostwem, dawne czasy współczesnością, zaś arystokratycznych bohaterów postaciami rodem z prozy obyczajowej. Tak oto powstała nowa odmiana gatunkowa prozy gotyckiej – *ghost story*, opowiadanie o duchach.

Gdy więc M.R. James zaczął pisać swoje *Ghost Stories of an Antiquary*¹ (opublikowane w roku 1905), konwencje tej odmiany genologicznej były już w mniejszym czy większym stopniu utrwalone i podatne na proces modyfikacji.

¹ Korzystam z następujących wydań: M. R. James, *Collected Short Stories*, Ware 1992, Wordsworth Classics (wydanie to zawiera m.in. opowiadania ze zbiorów: *Ghost Stories of an Antiquary*, *More Ghost Stories*, *A Thin Ghost and other stories*, *A Warning to the Curious*; koncentrować się tu będziemy na utworach z pierwszych dwóch zbiorów); M. R. James, *Opowieści starego antykwariusza*, tł. J. Mroczkowska, Kraków 1976, Wydawnictwo Literackie. W dalszych partiach artykułu po cytacie podajemy w nawiasie tytuł opowiadania i stronę, z której pochodzi cytat. Fragmenty opowiadania *Stracone serca (Lost Hearts)* według niepublikowanego przekładu Krzysztofa Karola; wszystkie pozostałe polskie wersje cytatów, po których nie podano stron – w przekładzie moim.

*

Każdy uważny czytelnik opowiadań grozy Jamesa natychmiast zauważy, iż świat przezeń kreowany jest w dużym stopniu odmienny od rzeczywistości wcześniejszych utworów tego samego gatunku. Oczywiście, znaleźć tam można typowe „gotyckie” akcesoria i miejsca, jak stare księgi poświęcone magii, ponure wnętrza kościołów, podziemia i grobowce, komnaty, gdzie uprawia się dziwne praktyki, czy też stare studnie z ukrytymi skarbami i strzegącymi ich potworami; nawet z pozoru niewinne i znane przedmioty i miejsca, jak sztychy, domki dla lalek, różane ogrody czy ogrodowe labirynty mogą ujawniać niezwykle i złowrogie właściwości. Mimo to wszakże ani rzeczywistość w opowiadaniach Jamesa, ani sposób, w jaki jest ona przedstawiona, nie są typowe dla tradycyjnej opowieści o duchach.

Przede wszystkim uderza precyzja narratora w określaniu tła przestrzenno-czasowego zdarzeń. W tradycyjnej opowieści grozy zazwyczaj unikano szczegółowości opisów – nieokreśloność sprzyjała sugerowaniu nastroju, zapowiadającego przyszłe przerażające zdarzenia, kontakt z nadprzyrodzonym. Inaczej zupełnie jest w utworach Jamesa: tu opis tła nadaje narracji cechy dokładności i rzeczowości, łączy się – jak to ujmuje krytyk – „z rozmiłowaniem w drobiazgowości antykwarycznej”².

Jeżeli wydarzenia miały miejsce w czasach wcześniejszych niż te, w których żyją narrator i adresat narracji, opowiadający dąży do jak najdokładniejszego określenia ich czasu, nawet jeśli tak precyzyjna informacja nic nie dodaje do samej opowieści³. Śmierć opata Tomasza (*Skarb opata Tomasza*) datowana jest na rok 1529. Pan Wraxall ma nieszczęście zbudzić hrabiego Magnusa ze śmiertelnego snu podczas swojej podróży po Szwecji w roku 1863 (*Hrabia Magnus*), podczas gdy sir Richarda Fella prześladowają i wreszcie uśmiercają koszmarnie zwierzątka w roku 1754 (*Jesion*).

Podobna dokładność cechuje narratorskie przedstawienie miejsc. Nie dość, że opowiadający podaje nazwy konkretnych miast czy miejscowości, ale wzbogaca swoją informację o dokładne opisy. Miejsce akcji w *Rękopisie kanonika Alberyka* jest podane z geograficzną precyzją (nawet jeśli – jak autor sam przyznaje we wstępie do wydania zbiorowego – jest miejscem fikcyjnym)⁴. Zanim narrator *Numeru 13* przejdzie do opowieści o dziwnych wydarzeniach w jednym z hoteli w Viborgu, przedstawi pokrótce nie tylko historię

² S. Lem, *Posłowie*, w: M. R. James, *Opowieści starego antykwariusza*, s. 232.

³ „Było to, o ile zdołałem ustalić, we wrześniu roku 1811” (*Stracone serca*; „It was, as far as I can ascertain, in September of the year 1811” – *Lost Hearts*, 11).

⁴ „Walące się w gruzy miasteczko St. Bertrand de Comminges leży na skraju Pirenejów, niedaleko od Tuluzy, a jeszcze bliżej Bagnères-de-Louchon sic” (*Rękopis kanonika Alberyka*, 19; „St. Bertrand de Comminges is a decayed town on the spurs of the Pyrenees, not very far from Toulouse, and still nearer to Bagnères-de-Luchon” – *Canon Alberic's Scrapbook*, 1).

miasta, ale nawet i historię samego hotelu⁵. Często opisy odwołują się do doświadczenia adresata, podkreślając typowe cechy przedstawianych miejsc⁶.

Niemal żaden z tych szczegółów nie odgrywa żadnej roli w przebiegu zdarzeń, są one niefunkcjonalne dla rozwoju „gotyckiej” akcji. Szatański mieszkaniec pokoju numer 13 nie ma nic wspólnego z wielkim pożarem w Viborgu (*Numer 13*). O architektonicznych osobliwościach Castringham Hall (*Jesion*) narrator nie wspomina już, gdy przechodzi do opowieści o śmierci obydwu dziedziców posiadłości – jedyny szczegół istotny dla akcji to wielki jesion ongiś rosnący przed budynkiem. Bliskość Pirenejów i Tuluzy nie ma znaczenia dla zmaterializowania się demona – nie pochodzi on ani z gór, ani z miasta, ale z rysunku w starej księdze (*Rękopis kanonika Alberyka*). Opis katedry w Barchester dotyczy także współczesnego wystroju prezbiterium, różnego od wyglądu tego miejsca z czasu zdarzeń (*Stalle w katedrze w Barchester*), a więc nieistotnego dla przebiegu akcji.

Osobliwości opisywanych miejsc wyraźnie mają być interesujące same w sobie, nawet narrator określa je niekiedy jako niepotrzebne dla przebiegu opowieści. „Ale to jedynie dygresja”⁷ przyznaje w *Jesione*, kiedy już opisał z detalami budownictwo typowe dla wschodniej Anglii, podczas gdy w *Numerze 13* opis miasta kończy się słowami: „Nie mam jednak zamiaru pisać przewodnika” (165)⁸. Istotnie, informacje dostarczane przez narratora przystoją raczej autorowi przewodnika turystycznego, nie zaś nadawcy historii o duchach. W większości przypadków oczekiwania, jakie mogłyby one prowokować u czytelnika, dotyczą raczej „antykwarycznej” części tytułu całego zbioru: tak szczegółowy i precyzyjny opis tła kazałby spodziewać się przytoczenia jakiejś lokalnej opowieści czy legendy, nie zaś „prawdziwego” (z punktu widzenia narratora) i przerażającego kontaktu z „tamtym światem”.

Owe szczegółowe opisy tła przestrzennego i dokładne określanie czasu zdarzeń wskazują na swego rodzaju „zawodowe skrzywienie” narratora – jest on antykwariuszem, zgodnie z tytułem pierwszego ze zbiorów – i poświadczają

⁵ „Gospoda »Pod Złotym Lwem« jest jednym z nielicznych budynków w mieście, ocalałych z ogromnego pożaru w roku 1726. Ogień zniszczył, praktycznie rzecz biorąc, całą katedrę, kościół Sognekirke, ratusz i wiele innych starych i ciekawych zabudowań” (*Numer 13*, 165; „The Golden Lion is one of the very few houses in the town that were not destroyed in the great fire of 1726, which practically demolished the cathedral, the Sognekirke, the Raadhuus, and so much else that was old and interesting” – *Number 13*, 41).

⁶ „Każdy, kto podróżował po wschodniej Anglii zna te niewielkie wiejskie dworki, których tak tam pełno – owe raczej wilgotne budynki, zazwyczaj w stylu włoskim, otoczone przez osiemdziesięcio- czy stuakrowe parki. Zawsze pociągały mnie w nich szare ogrodzenia z dębu, szlachetne drzewa, jeziorka z kępami trzciny i zarys odległych lasów” (*Jesion*; „Everyone who has travelled over Eastern England knows the smaller country-houses with which it is studded – the rather dank little buildings, usually in the Italian style, surrounded with parks of some eighty to a hundred acres. For me they have always a very strong attraction: with the grey paling of split oak, the noble trees, the meres with their reed beds, and the line of distant woods” – *The Ash Tree*, 30).

⁷ „But this is a digression” (*The Ash Tree*, 30).

⁸ „But I am not writing a guide book” (*Number 13*, 41).

raczej jego zafascynowanie obiektem badań niż podatność na mroczne aspekty poszczególnych miejsc czy wydarzeń. Najwyraźniej więcej uwagi poświęca on dokładnemu zakotwiczeniu wydarzeń w określonym czasie i przestrzeni, poszerzeniu kontekstu o pozornie nieistotne szczegóły, nadaniu opowieści „akademickiej” atmosfery niż podkreśleniu sensacyjnego aspektu wydarzeń, przestraszeniu adresata jakąś złowrogą opowieścią o przybyszach z zaświatów.

Akademicki aspekt opowieści narratora jest chyba jeszcze lepiej widoczny w dążeniu do dokumentowania opowiadanych wydarzeń. Oczywiście, w utworach literackich przełomu wieków wiarygodność osiągana za pomocą odwołań do dokumentów (nieistniejących w świecie czytelnika) była już łatwo rozpoznawalną konwencją. W opowiadaniach Jamesa nie chodzi wszakże wyłącznie o pozory prawdziwości – ale o badania związane z powołaniem narratora.

Jeżeli przedstawiona historia rekonstruowana jest na podstawie jakichś dokumentów czy relacji świadków, wyszukanych przez narratora, to rola tego ostatniego nie ogranicza się wyłącznie do opowiadania – jest on także protagonistą innego wątku, nadbudowanego nad właściwą opowieścią. Na wydarzenia tego wątku składają się poszukiwania dalszych danych, które pozwoliłyby ukończyć opowieść.

Niektóre opowiadania zawierają informacje dotyczące materiałów cytowanych czy też omawianych przez narratora, informacje równie nieistotne, co dokładny opis miejsca i czasu zdarzeń. *Zagroda Martina* rozpoczyna się historią pobytu narratora w „pewnej parafii na zachodzie kraju” (181)⁹ i przedstawia stopniowe poznawanie przezeń historii miejsca zwanego zagrodą Martina – najpierw od jednego z okolicznych mieszkańców, potem ze sprawozdania sądowego. Poszukiwania narratora przedstawione są bardzo szczegółowo, choć gdzie i w jakich okolicznościach natknął się na raport sądowy, nie ma znaczenia dla głównej opowieści. Początkowe akapity utworu poświadczają tylko ciekawość narratora, jego scholarskie nastawienie; nie tylko rekonstruuje on wydarzenia z przeszłości, ale wyraźnie sprawia mu przyjemność opowieść o samych poszukiwaniach i docieraniu do kolejnych źródeł.

Cała historia nieszczęść pana Wraxalla (*Hrabia Magnus*) oparta jest na jego pamiętniku. Narrator cytuje fragmenty zapisków podróżnika, przeplatając swoją własną opowieść słowami Wraxalla. Odwołuje się także do pamiętnika jako źródła swojej opowieści i nigdy nie pozwala adresatowi zapomnieć o tym, że jest tylko pośrednikiem¹⁰. W *Stallach w katedrze w Barchester* narrator cytuje cały zestaw dokumentów: listy, fragmenty dziennika, nekrolog

⁹ „[...] a parish in the West” (*Martin's Close*, 160).

¹⁰ „Następnego ranka Wraxall odbył rozmowę z gospodarzem zajazdu. Zdziwił mnie długi opis tej rozmowy” (*Hrabia Magnus*, 115); „I find that early on the following day Mr Wraxall had some conversation with his landlord. His setting it down at such length as he does surprised me at first” – *Count Magnus*, 57).

„Rozmowa [jak pisze] miała na celu wysondowanie, czy w kręgu tamtejszych ludzi przetrwała jakaś tradycja i pamięć związana z postacią hrabiego Magnusa” (*Hrabia Magnus*, 113); „His object, he says, was to find out whether any traditions of Count Magnus de la Gardie lingered on in the scenes of that gentleman's activity” – *Count Magnus*, 57).

w gazecie, wiersz odnaleziony w drewnianej figurce. Narrator nie tylko informuje adresata o wydarzeniach, ale także o tym, jak dotarł do poszczególnych dokumentów, odkrywających kolejne etapy historii – i poświęca drugiej z tych opowieści sporo miejsca.

Spotkanie z nadprzyrodzonym i niesamowitym okazuje się więc swego rodzaju „efektem ubocznym” studiów antykwarycznych i naukowej ciekawości. Nawiedzane rejony w opowiadaniach Jamesa to te, które związane są z pracą naukową czy przynajmniej z amatorskimi studiami, a zatem ze sferą działalności, którą można by określić jako racjonalną i nie mającą nie wspólnego z tym, co nadprzyrodzone.

*

Zainteresowania narratora znajdują swój odpowiednik w rodzaju protagonisty w opowiadaniach Jamesa. Większość z jego postaci przejawia podobne antykwaryczne pasje, co i narrator – niezależnie od tego, czy są to akademicy czy amatorzy. Williamson (*Mezzotinta*) i Dennistoun (*Rękopis kanonika Alberyka*) pracują dla galerii sztuki przy swoich uniwersytetach, Parkins (*Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze*) to profesor ontografii, podczas gdy o Somertonie (*Skarb opata Tomasza*) początkowo mówi się jedynie jako o „antykwariuszu”. Garrett to pomocnik bibliotekarza „jednej ze sławnych bibliotek” (*Traktat Middoth*, 51)¹¹, zaś Dunning (*Magiczne runy*) jest ekspertem od literatury okultystycznej. Wraxall (*Hrabia Magnus*) to podróżnik piszący przewodniki, a zatem zainteresowany jest wszelkimi godnymi uwagi zabytkami czy lokalnymi legendami z krajów, które przemierza, nadto określa się go jako absolwenta Oksfordu, zaś Humphreys (*Pan Humphreys i jego spadek*) jest wyraźnie zafascynowany i oczarowany biblioteką w swoim nowym domu. Wszystkie te postaci zostaną uwikłane w nadprzyrodzone zdarzenia po prostu wykonując swoją pracę czy też oddając się swojemu hobby. I – co istotne – zaciekawienie uczestników zdarzeń (ofiary własnej ciekawości) zazwyczaj nie dotyczy dawnych praktyk magicznych, ale z pozoru niewinnych przedmiotów, miejsc czy wydarzeń. Przedmiot ich badań zatem rzadko prowokuje oczekiwania co do objawionych przezeń nadprzyrodzonych właściwości.

Zarówno rodzaj narratora i typ protagonisty wpływają na sposób przedstawiania zdarzeń. Jeżeli mamy do czynienia z jakimś starym zaszyfrowanym manuskryptem, niezwykłym rysunkiem, mrocznym kościołem czy pradawną kryptą – a więc konwencjonalnym sztafażem opowiadania o duchach – sztafaż ten usprawiedliwiony jest przez antykwaryczne zainteresowania bohatera.

„Wraxall pisze, że zanim dostał odpowiedź, gospodarz przynajmniej całą minutę patrzył na niego bez słowa” (*Hrabia Magnus*, 118; „I am not sure; but Mr Wraxall notes that the landlord spent at least one minute looking at him before he said anything at all” – *Count Magnus*, 59).

„Następnego dnia Wraxall notuje, że kościelny przyszedł do niego zaraz po śniadaniu” (*Hrabia Magnus*, 119; „The next day Mr Wraxall records that the deacon called for him soon after breakfast” – *Count Magnus*, 61).

¹¹ „[...] a certain famous library” (*The Tractate Middoth*, 114).

A zatem tło przestrzenne zdarzeń nie tylko poszerzone jest o pozornie zbędne elementy (a przynajmniej zbędne w opowieści o duchach – o czym wspominaliśmy wcześniej) – także te aspekty przedstawionego świata, które w opowiadaniu o duchach od początku objawiałyby się jako mroczne i złowrogie, tu przedstawione są jako obiekt studiów protagonisty, zaś wszelkie niepokojące sygnały natychmiast zyskują racjonalne (z pozoru prawdziwe) wyjaśnienie. Istotnie, opowiadania – gdyby nie tytuły zbiorów¹² – często sprawiają początkowo wrażenie opowieści o interesujących antykwarycznych badaniach podejmowanych przez protagonistę.

Naukowej dociekliwości i – często – sceptycyzmowi postaci odpowiada sposób przedstawiania zdarzeń przez narratora. Kiedy pan Williams odkrywa tajemniczą właściwość sztychu (*Mezzotinta*) i coraz bardziej oczywiste stają się zmiany przedstawionego na nim krajobrazu, zachowuje się, jak przystało na badacza. Fotografuje rycinę, wzywa świadka, sporządza opis przedstawionego widoku, a następnego dnia robi kilka kolejnych fotografii. Relacja narratora odpowiada trzeźwemu postępowaniu protagonisty – więcej, jest niemal zabawnym przedstawieniem poczynań uczonego:

„Nie wiem, jaki byłby najwłaściwszy sposób postępowania w sytuacji, w jakiej znalazł się Williams, powiem tylko, jak postąpił. Wziął ostrożnie grawiurę trzymając za róg ramki, przeniósł ją do jeszcze innego pokoju i zamknął na klucz w szufladzie. Sprawdził drzwi od wszystkich pokoi, czy są dobrze zamknięte i poszedł spać. Zanim zasnął, opisał nadzwyczajne zmiany, jakie zaszły na grawiurze od czasu, kiedy ją otrzymał, i podpisał to oświadczenie swoim nazwiskiem” (*Mezzotinta*, 10)¹³.

Nawet opisom typowo „gotyckich” miejsc brak atmosfery grozy, która mogłaby zapowiadać nadchodzące nieszczęścia. Często narrator przejmuje punkt widzenia postaci, tak że złowrogie sygnały zlekceważone przez obserwatora nie podejrzewającego nic złego są potraktowane z podobną nonszalancją przez narratora¹⁴. Tak więc narratorska opowieść jest bardziej rzeczowa niż przerażająca

¹² Oryginalne tytuły to: *Ghost Stories of an Antiquary* i *More Ghost Stories*, w obu pojawia się nazwa gatunku, każąca oczekiwać nadprzyrodzonych wydarzeń. Polski tytuł wyboru opowiadań Jamesa brzmi *Opowieści starego antykwariusza* – nie sugeruje więc nic co do przynależności gatunkowej utworów.

¹³ „I do not know what is the ideal course to pursue in a situation of this kind. I can only tell you what Mr Williams did. He took the picture by one corner and carried it across the passage to a second set of rooms which he possessed. There he locked it up in a drawer, sported the doors of both sets of rooms and retired to bed; but first he wrote out and signed an account of the extraordinary change which the picture had undergone since it had come into his possession” (*The Mezzotint*, 24).

¹⁴ To prawda, iż rysunek w księdze kanonika Alberyka opisany jest bardzo szczegółowo, demon na nim określony jest jako przerażający, a przytoczony komentarz osób, które widziały ilustrację brzmi: „rysowano go chyba z natury” (*Rękopis kanonika Alberyka*, 26; „It was drawn from the life” – *Canon Alberic's Scrapbook*, 7). Jednak jest to tylko opis ilustracji, która, choć może wydawać się przerażająca, liczy sobie kilka wieków i nie ma związku ze współczesnością obserwatora. Narrator wspomina o raczej nerwowej reakcji jednego ze swoich znajomych, ale reakcja ta może być złożona na karb żywości rysunku. Nic się nie dzieje, nie materializuje się żaden potwór. Ponieważ cały ten epizod przedstawiony jest

– opowiadający po prostu przedstawia reakcje protagonisty, podpowiada racjonalne przyczyny jego niepokoju, rozwiewa raczej niż kreuje atmosferę grozy – szczególnie, gdy w opowieści przyjmuje punkt widzenia bohatera.

Dennistoun (*Rękopis kanonika Alberyka*) jest zbyt pochłonięty podziwianiem architektury kościoła, a później zbyt zafascynowany cennym rękopisem, aby zwracać uwagę na jakiegokolwiek sygnały czyjejs złowrogiej obecności. Prawda, zauważa nerwowość zakrystiana, ale składa ją na karb całkowicie racjonalnych przyczyn:

„Anglik nie wiedział, czemu to przypisać: urojeniu manii prześladowczej, wyrzutom sumienia czy nieznośnemu zahukaniu przez żonę megierę?” (*Rękopis kanonika Alberyka*, 20)¹⁵.

Później Dennistoun (a za nim narrator) w podobny sposób tłumaczy sobie własny podświadomy lęk, gdy pozostaje sam ze swoim znaleziskiem:

„Od chwili powrotu Dennistoun czuł wzrastający niepokój; złe samopoczucie zwiększało się z każdą chwilą; może to była reakcja nerwów po radości z powodu odkrycia rękopisu? Cokolwiek było jego powodem – niepokój przeszedł w uczucie, że ktoś stoi za nim, toteż było mu lepiej, gdy opierał się plecami o ścianę. Jednak to wszystko drobiazg w porównaniu z wartością nabytku do kolekcji. Znajdował się teraz – jak już mówiłem – sam w pokoju, obejmując w posiadanie i badając dokładnie skarb kanonika Alberyka, przy czym z każdą minutą odkrywał nowe wspaniałości” (*Rękopis kanonika Alberyka*, 28)¹⁶.

W rezultacie zjawiska nadprzyrodzone często są zaskoczeniem zarówno dla postaci, jak i dla adresata; niemal cała groza skupiona jest w punkcie kulminacyjnym opowieści¹⁷. Nawet opisując przerażające zjawisko narrator może okazać się bardziej badaczem niż nadawcą opowieści grozy. W samym środku opisu nagle troszczy się o jego precyzję i dokładność:

„Dolna szczęka wąska i – jak by to określić – »płytką« jak u zwierzęcia” (*Rękopis kanonika Alberyka*, 30)¹⁸.

przed kulminacyjnym punktem opowiadania, adresat pozostaje przez czas jakiś w przekonaniu, iż rysunek może być przerażający, ale nie niebezpieczny. Jest jeden tylko sygnał, że może być inaczej – znajomy narrator widzi fotografię rysunku, sam więc rysunek może (choć nie musi) przejawiać dziwne właściwości nie charakteryzujące jego zdjęcia.

¹⁵ „The Englishman hardly knew whether to put him down as a man haunted by a fixed delusion, or as one oppressed by a guilty conscience, or as an unbearably henpecked husband” (*Canon Alberic's Scrapbook*, 1).

¹⁶ „All this time a growing feeling of discomfort had been creeping over him – nervous reaction, perhaps, after the delight of his discovery. Whatever it was, it resulted in a conviction that there was someone behind him, and that he was far more comfortable with his back to the wall. All this, of course weighed light to the balance as against the obvious value of the collection he had acquired. And now, as I said, he was alone in his bedroom, taking stock of Canon Alberic's treasures, in which every moment revealed something more charming” (*Canon Alberic's Scrapbook*, 8).

¹⁷ Wyjątkiem jest *Traktat Middoth*. I tu wszakże niezwykle użytkownik biblioteki początkowo przedstawiony jest jedynie w wypowiedzi jednego z bohaterów, który składa koszmarny wygląd tamtego na karb złudzenia, spowodowanego przemęczeniem.

¹⁸ „The lower jaw was thin – what can I call it? – shallow, like a beast's” (*Canon Alberic's Scrapbook*, 9).

Co więcej, opowiadając przerażające wydarzenie narrator wyraźnie polega na istniejących dokumentach i przekazach – wygląd potwora w labiryncie, upiernej twarzy w różanym ogrodzie, czy też demona z ilustracji narrator opiera na zeznaniach naocznych świadków, do których bezpośrednio czy pośrednio udaje mu się dotrzeć.

Gdy brak przekazu świadka, brak też opowieści. Często zdarza się nawet, że wydarzenie, które mogłoby stanowić punkt kulminacyjny któregoś z wątków nie jest częścią opowieści narratora, czy raczej „zdarza się” poza właściwą akcją opowiadania – na przykład moment śmierci archidiakona Pultneya (*Stalle w katedrze w Barchester*), Abneya (*Stracone serca*), Sir Matthew Fella (*Jesion*) czy Wraxalla (*Hrabia Magnus*)¹⁹. Opowiadający nie budowuje następnych mu danych opowieścią grozy, ale – można powiedzieć – fabularyzuje te dane. Tak więc naukowy dystans nie tylko wpływa na sposób przedstawienia tła, ale i na dobór opowiadanych wydarzeń – nawet jeśli trzeba zrezygnować z tych elementów historii, które byłyby najbardziej typowe dla gatunku.

Ostatecznym rezultatem jest dystans narratora (a co za tym idzie także adresata narracji) do skądinąd przerażających zdarzeń – dystans podtrzymany sceptycyzmem postaci, precyzją opowiadającego, pozornie redundantnymi informacjami jak też i konwencją „opowieści zasłyszanej” obecną w wielu opowiadaniach, szczególnie kiedy narrator bardziej koncentruje się na własnych poszukiwaniach i studiach nad poszczególnymi dokumentami niż na samym przebiegu zdarzeń przez te dokumenty ujawnianych. Można by powiedzieć, że narrator przygląda się zjawiskom nadprzyrodzonym w podobny sposób jak historycznym miejscom czy dokumentom z przeszłości – i traktuje je jak osobliwość wartą bliższego zbadania, nawet jeśli osobliwość ta jest przerażająca.

Wydaje się więc, że nadprzyrodzone wdziera się w mimetyczny model świata opowiadań inaczej niż w tradycyjnej opowieści o duchach. W utworach zgodnych z konwencją tło i intuicyjne reakcje postaci sugerują obecność czegoś niesamowitego, nadprzyrodzone „odbija się” w otaczającej przestrzeni i w sposobie jej postrzegania. W opowiadaniach Jamesa dziwne zjawiska są raczej skontrastowane ze sposobem interpretowania wyglądu tła i reakcjami obserwatora, podobnie jak to, co irracjonalne i nieznanne, skontrastowane

¹⁹ „Jeszcze zeszłego roku, kiedy tam byłem, ludzie z Belchamp St. Paul wspominali, jak przed laty przyjechał w lecie, w sierpniu wieczorem, jakiś dziwny podróżny, a w dzień później znaleziono go martwego i wszczęto dochodzenia. Sędziowie, którzy oglądali zmarłego, zasłabli (było ich siedmiu).

Zaden nie chciał opowiedzieć tego, co widział, orzekli tylko, że to dopust boski. Właściciele domu tego samego tygodnia opuścili miasteczko i przenieśli się w inne strony” (*Hrabia Magnus*, 124; „People still remembered last year at Belchamp St. Paul how a strange gentleman came one evening in August years back; and how the next morning but one he was found dead, and there was an inquest; and the jury that viewed the body fainted, seven of ‘em did, and none of ‘em wouldn’t speak to that they see, and the verdict was visitation of God; and how the people as kep’ the ‘ouse moved out that same week, and went away from that part” – *Count Magnus*, 64).

jest z naukowymi zainteresowaniami narratora i postaci. Nadprzyrodzone nie przynależy do jakiejś enklawy w przedstawionej rzeczywistości, do miejsca zdominowanego przez niepokojącą i przerażającą atmosferę – „wyrasta” z pozornie racjonalnego i uporządkowanego świata, który nieoczekiwanie ujawnia złowrogi aspekt.

*

Element nadprzyrodzony w opowiadaniach Jamesa nie jest więc – jak wynika z powyższych rozważań – wprowadzany przez jakąkolwiek szczególną atmosferę. Nie znaczy to wszakże, że element napięcia, *suspense'u* jest w tych utworach zupełnie nieobecny – jednak napięcie to tworzone jest przez inne zabiegi niż tradycyjny sztafaż typowy dla opowiadania grozy. Zaangażowanie czytelnika w przedstawioną rzeczywistość, sugestia niesamowitych aspektów owej rzeczywistości nie wynika z zabiegów narratora czy z użytych technik opisu tła, lecz raczej z manipulowania opowieścią na implikowanym poziomie komunikacji.

Wspomnieliśmy naukowy sceptycyzm i rzeczowość charakteryzujące nie tylko opowieść narratora, ale i stosunek postaci do postrzeganych zjawisk. Otóż to właśnie racjonalne podejście postaci, wyjaśnianie tego, co dziwne, przyczynami naturalnymi, niedostrzeganie wręcz niezwykłych zdarzeń staje się w utworach Jamesa źródłem napięcia. Pojawia się w nich bowiem informacja o faktach, które mogłyby sugerować, iż coś niesamowitego dzieje się w otaczającym świecie. Jest to informacja podana jakby *en passant*, niekiedy niezwykłość jakiegoś zjawiska stonowana jest przez przyjęcie przez narratora punktu widzenia postaci – to, co opisywane może być efektem pomyłki, złudzenia optycznego, nieuwagi. Jednak owo nagromadzenie dziwnych wydarzeń może sugerować nadprzyrodzone przyczyny – podstawowym źródłem napięcia jest więc lekceważenie owych faktów-wskazówek przez postać.

Przyjrzyjmy się bliżej opowiadaniu *Numer 13*. Z jednej strony czytelnika informuje się o wrażeniach pana Andersona, sugerujących zmieniający się kształt pokoju hotelowego. Początkowo pokój zdaje się po prostu mniejszy, gdy jego mieszkaniec powraca do hotelu wieczorem. W nocy walizka pozostawiona na stołku przy ścianie znika, następnego ranka zaś jest z powrotem na swoim miejscu. Niedopałek papierosa, pozostawiony w nocy na prawym oknie, rankiem leży na parapecie okna środkowego. Drzwi z numerem 13, widziane poprzedniego wieczoru, rankiem noszą numer 14²⁰.

²⁰ Pan Anderson tłumaczy te dziwne wydarzenia rozmaicie, jednego tylko nie bierze pod uwagę – sił nadprzyrodzonych. Zmieniający się kształt pokoju i dziwne przemieszczenie się niedopałka to według niego rezultat tego, iż był „szczególnie dziwnie roztargniony” (*Numer 13*, 171; „Strangely unobservant he must have been” – *Number 13*, 46) uprzednio wieczora. Brak numeru 13, widzianego poprzedniej nocy, skłania go zaledwie do starannego rozważenia „co jadł i pił przez ostatnie dwadzieścia cztery godziny” (*Numer 13*, 171; „[...] a careful consideration of everything he had had to eat and drink during the last twenty-four hours” – *Number 13*, 46). Przedziwne wyczyny sąsiada z pokoju obok nie budzą w nim niepokoju, ale prowokują do zabawiania się układaniem wierszy o poważnym prawniku, tańczącym wesoło, gdy zostanie sam.

W *Hrabim Magnusie* na konszachty hrabiego z mrocznymi siłami i zagrożenie, jakie siły te mogłyby stanowić dla innych, wskazuje wzmianka o Czarnej Pielgrzymce, opowieść o straszliwej śmierci Andersa Bjornsen, somnambuliczne wyprawy protagonisty do krypty, a także zniknięcie kolejnych kłódek zamykających sarkofag hrabiego²¹. W *Magicznych runach* zarówno przeżycia Dunninga jak i dziwna śmierć Harringtona, oznajmiona przez niezwykle nekrolog na oknie tramwaju, utwierdzają czytelnika co do okultystycznych mocy Karswella. W *Rękopisie kanonika Alberyka* zachowanie zakrystiana w kościele, dziwny śmiech za zamkniętymi drzwiami, gotowość odstąpienia cennego rękopisu za śmiesznie niską cenę, a wreszcie mały krzyżyk ofiarowany przez córkę zakrystiana Dennistounowi zapowiadają pojawienie się demona.

Czytelnik nie tylko prowokowany jest do zgadywania, ale otrzymuje doświadczenia, aby domyśleć się natury niezwyklej zjawisk, która początkowo całkowicie umyka protagonistie. Jest zatem świadkiem tego, jak protagonista, przez swój sceptycyzm i racjonalne podejście do sprawy, naraża się na konfrontację z nadprzyrodzonym. Paradoksalnie więc to nie atmosfera grozy, kreowana narratorskimi środkami, ale jej brak, połączony ze sceptycyzmem postaci, wzmacnia kulminacyjne wydarzenie opowiadania. Napięcie polega na tym, iż postać nieświadomie wystawia się na działanie sił, których istnienia ani przez chwilę nie podejrzewa – aż do momentu, gdy musi stawić im czoła. Można powiedzieć, iż podczas gdy dla implikowanego czytelnika, świadomego gatunku, do jakiego należą opowiadania Jamesa (tytuły zbiorów), dziwne fakty sugerują ingerencję elementu nadprzyrodzonego, dla postaci, przeświadczonych o trwałości praw empirii, nie niosą one żadnych sugestii.

Niekiedy to nie liczba wskazówek, ale raczej zawieszenie opowieści sugeruje czytelnikowi złowrogi przyczyny pozornie niewinnych wydarzeń. Kompozycja opowiadania może łamać chronologiczny porządek wypadków – poakcja poprzedza akcję właściwą. Oczekiwanie co do natury wcześniejszych wydarzeń prowokowane jest tak przez gatunek opowiadania²² jak i przez niedopowiedziane do końca sugestie pojawiające się zanim odkryta zostanie cała prawda.

²¹ Pan Wraxall, który nieświadomie przywołuje zmarłego Magnusa (i jego złowrogię famulusa) do świata żywych, nie zwraca uwagi na sugestie niesione przez opowieści, a gdy słyszy kłódkę, odpadającą od sarkofagu, przypisuje hałas poczynaniom sprzątaczkę myjącej kościelną podłogę.

²² Jak widać, M.R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, Wydawnictwo Literackie, s. 67-112; Andrzej Zgorzelski, *Funkcja ekwiwalentu jako czynnika genologicznego*, w: tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999, Wydawnictwo Gdańskie, s. 109-134).

W *Skarbie opata Tomasza* opowiadanie rozpada się na trzy części, z których pierwsza zawiera zdarzenie funkcjonujące jako zawiązanie akcji. Antykwariusz natyka się na dokument sugerujący istnienie ukrytego skarbu i zawierający zaszyfrowany klucz do jego odnalezienia. Logiczną kontynuacją tego zdarzenia byłaby opowieść o odczytaniu wiadomości i odnalezieniu skarbu. Ale druga część opowiadania to już poakcja – i to poakcja wskazująca na złowrogi aspekt poszukiwań. Czytelnik dowiaduje się jedynie, że – jak to ujmuje służący antykwariusza, Brown –

„Pan mój dostał Ciężki atak i lerzy w łuzku. [...] Myślę że m wszystko jasno napisał choć miesza mi się wszystko w głowie od niepokoju i Słabości w nocy”²³ (*Skarb opata Tomasza*, 95).

Problem w tym, że Brown bynajmniej nie wyraża się jasno, i że ani natura, ani przyczyna słabości jego pana nie wynika z listu, czy nawet z fragmentu opowiadania, w którym Gregory (adresat listu) w końcu spotyka się z Somertonem, niedomagającym antykwariuszem. Przeciwnie, tajemniczość wzmacnia się, kiedy Somerton prosi Gregory’ego o spełnienie dziwnego i niezrozumiałego zadania, nie podając żadnych wyjaśnień:

„– Jest tylko jedna rzecz – mówił Somerton do pastora – z powracającym nerwowym strachem, który tak niepokoił Gregory’ego – i proszę, byś ją dla mnie zrobił, mój drogi, tylko... – i tu położył rękę na rękę pastora, by mu nie przerywał – nie pytaj, co chcę czynić i dlaczego. Nie mogę jeszcze o tym mówić ani nic tłumaczyć, wtrąciłoby to mnie z powrotem w chorobę, przekreśliło dobroczynne działanie twej obecności” (*Skarb opata Tomasza*, 97).²⁴

Wydarzenia akcji właściwej opowiedziane są w finalnej części opowiadania, w retrospektywnej narracji Somertona. A zatem czytelnik najpierw zapoznaje się z rezultatami, a potem z przyczynami, jedynie z tych pierwszych wnioskując o nienaturalnym i mrocznym aspekcie drugich. Podobne zatrzymanie informacji ma miejsce w *Stallach w katedrze w Barchester*, gdzie układ etapów akcji jest jeszcze bardziej złożony niż w *Skarbie opata Tomasza*.

Opowieść zaczyna się od przytoczenia nekrologu archidiakona Haynesa, późniejszego protagonisty całego utworu. Jednak cytat urywa się w połowie, w najbardziej interesującym momencie (z punktu widzenia czytelnika prozy sensacyjnej). Ogólnego sensu dalszych partii nekrologu można wszakże się domyślić z tego, co dotąd zacytowano:

„Spokojny odpoczynek w odosobnieniu, w którym upływał wieczór życia dra Haynesa, miał z wyroku losu zostać zakłócony, więcej! wstrząśnięty

²³ „Master Has add a Nastey Shock and keeps His Bedd. [...] Hopeing I Have maid all Plain, but am much Confused in Myself what with Anxiatey and Weakfulness at Night” (*The Treasure of Abbot Thomas*, 85).

²⁴ „But there is one thing,« he said, with a return of agitation which Mr Gregory did not like to see, »which I must beg you to do for me, my dear Gregory. Don't,« he went on, laying his hand on Gregory's to forestall any interruption – »don't ask me what it is, or why I want it done. I'm not up to explaining it yet; it would throw me back – undo all the good you have done me by coming« (*The Treasure of Abbot Thomas*, 87).

tragedią równie przerażającą, jak nieoczekiwaną. Rankiem dwudziestego szóstego lutego – ..." (*Stalle w katedrze w Barchester*, 34-35)²⁵.

I tu cytat urywa się. Następuje opowieść o śmierci poprzednika Haynesa, a także o poczynaniach nowego archidiakona – zrekonstruowana na podstawie jego pamiętnika i listów. Opowieść narratora głównego przetykana jest niby to nieistotnymi fragmentami: dywagacjami dotyczącymi wyglądu katedry w Barchester, historią Dębu Wisielców, listem od niejakiej Jane Lee. Fragmenty te przerywają narrację dotyczącą głównego toku zdarzeń i z pozoru opóźniają wyjaśnienie zagadki związanej ze śmiercią archidiakona Haynesa. Przełamanie porządku chronologicznego (a nade wszystko rozpoczęcie opowiadania informacją o śmierci Haynesa) podkreśla wszystkie sygnały nadchodzącej katastrofy (skoro już wiadomo, że nadejdzie), co tylko wzmacnia napięcie wynikające z niedokończonego nekrologu²⁶.

To i podobne opóźnienia koncentrują uwagę czytelnika na faktach jeszcze nie opowiedzianych czy nie wyświetlonych, prowokują go zarówno do samodzielnych prób dopowiedzenia historii, jak i do oczekiwania jej ostatecznego wyjaśnienia. Można powiedzieć, że z perspektywy narratora podobne opóźnienie poświadcza jego dokładność jako opowiadającego daną historię – wydarzenia są przedstawiane w takiej kolejności, w jakiej objawiły się one czy to narratorowi, czy to postaci, z którą ten się identyfikuje. Z perspektywy implikowanego nadawcy natomiast stanowi ona ekwiwalent atmosfery grozy, w tradycyjnej opowieści o duchach osiąganey przez odpowiednie opisy tła.

Co więcej, opowiadania Jamesa pełne są nieudomówień. Czytelnik otrzymuje jedynie sugestie co do natury zjawisk, ale relacje pomiędzy poszczególnymi faktami musi dopowiedzieć sam.

Hrabia Magnus i jego famulus towarzyszący panu Wraxallowi w jego powrotnej podróży opisani są jedynie jako pasażerowie, „jeden – w długim czarnym płaszczu i kapeluszu z dużym rondem, oraz drugi – mały w czarnym płaszczu z kapturem” (*Hrabia Magnus*, 123)²⁷. Kot, którego obecność tak niepokoi archidiakona Haynesa ani razu nie jest określony jako kot z figurki wyrzeźbionej w stallach (*Stalle w katedrze w Barchester*). Orzeczeniu koronera

²⁵ „The peaceful and retired seclusion amid which the honoured evening of Dr Haynes' life was mellowing to its close was destined to be disturbed, nay, shattered, by a tragedy as appalling as it was unexpected. The morning of the 26th of February –” (*The Stalls of Barchester Cathedral*, 147).

²⁶ Niekiedy opóźnienie w ujawnianiu pewnych szczegółów wynika z przebiegu zdarzeń. Protagonista domaga się bądź oczekuje pewnych informacji (zazwyczaj z czystej ciekawości) o faktach, które z jego punktu widzenia są całkowicie niewinne, ale z perspektywy czytelnika niosą złowrogie konotacje. Tak jest w przypadku pokoju numer 13 – dopiero po paru dniach pobytu w hotelu Anderson ma okazję zadać pozornie błahe pytanie o ów pokój, choć jego brak na liście zainteresował go już w dniu przyjazdu (*Numer 13*). Natomiast informator pana Wraxalla nie kończy opowieści o Czarnej Pielgrzymce, gdyż odwołany zostaje do innych zajęć (*Hrabia Magnus*).

²⁷ „[...] a man in a long black cloak and broad hat, and [...] a »a short figure in dark cloak and hood«” (*Count Magnus*, 63).

co do przyczyn śmierci pana Abnera przeczą jedynie słowa: „Lecz po przestudiowaniu papierów, które cytowałem, Stephen Elliott doszedł do zupełnie innych wniosków” (*Stracone serca*)²⁸, ale same wnioski pozostawia się do myślności czytelnika. Szkielet pod jesionem nigdy nie zostanie jednoznacznie zidentyfikowany jako szczątki czarownicy ongiś skazanej na stos przez sir Matthew Fella, ani też nigdzie nie jest wyraźnie powiedziane, że to ona nasłała wielonogie, mordercze stwory na swojego prześladowcę i jego potomka (*Jesion*).

Niejasne sugestie nadciągającej katastrofy nieznannej natury, zawieszenie fabuły i odwrócenie porządku opowiadanych wydarzeń, niedopowiedzenia i przemilczenia – wszystko to pozostaje w kontraście do rzeczowego i naukowego stosunku do faktów ujawnianego przez narratora i (początkowo) przez protagonistę. W efekcie zakończenie praktycznie nie rozwiewa grozy, pozostawia ją w zawieszeniu.

*

Twierdzenie o „zawieszony” grozie to nie zwykłe wrażenie osobowego czytelnika. Przeciwnie, sposób opowiadania wydarzeń i konstrukcja samych utworów sugerują, iż niesamowite wydarzenia nie są jedynie przemijającym zakłóceniem porządku kreowanej rzeczywistości.

Wspomnieliśmy o dwupoziomowej fabule w części opowiadań Jamesa: wydarzenia akcji właściwej umieszczone są w ramie, na którą zazwyczaj składają się działania narratora mające na celu odtworzenie zdarzeń z przeszłości, albo też przedstawiona sytuacja komunikacyjna, gdy jedna z postaci opowiada drugiej o swoich przeżyciach. Wydawać by się mogło, że kompozycja ramowa wprowadza dystans do wydarzeń i do „gotyckiej” fabuły. Coś się stało, a teraz jest jedynie opisywane czy to przez niezaangażowanego emocjonalnie głównego narratora, czy to przez wciąż jeszcze wstrząśniętego eksucznika, ale same zdarzenia należą już do przeszłości. Jednakże w opowiadaniach Jamesa nie są one oddzielone od sytuacji ramowej – przeciwnie, utwory zawierają dosyć sygnałów sugerujących, że nadprzyrodzone wydarzenie nie było po prostu przemijającą anomalią w świecie postaci.

Przypatrzmy się bliżej *Skarbowi opata Tomasza*. Gregory, przyjaciel ciekawskiego Somertona, wystraszonego przez upiornego strażnika skarbu, nie jest jedynie słuchaczem opowieści antykwariusza. Jest on także uczestnikiem zdarzeń stanowiących przedłużenie przygody Somertona. Sama opowieść Somertona, która wydaje się zakończona (także z literackiego punktu widzenia, zawiera bowiem punkt kulminacyjny²⁹), otrzymuje kontynuację

²⁸ „But Stephen Elliott's study of the papers I have quoted led him to a very different conclusion” (*Lost Hearts*, 19).

²⁹ Ścisłej, punkt kulminacyjny pojawia się już w opowieści służącego, Browna, który towarzyszył swemu panu podczas nocnej eskapady. Opowieść Browna dotyczy tej samej sekwencji zdarzeń, co opowieść Somertona – Brown przejmuje narrację tam, gdzie przerażał ją jego pan.

w postaci wydarzeń towarzyszących późniejszej eskapadzie Gregory'ego do zakazanej studni:

„Zauważyłem jednak jedną rzecz na rzeźbach na obudowie studni, której może nie widziałeś. Była tam wyrzeźbiona jakaś paskudna, o groteskowych kształtach istota – może przypominająca wyglądem raczej ropuchę niż coś innego – i obok dwa słowa napisu: »*Depositum custodi*«³⁰ (*Skarb opata Tomasza*, 110).

Jeśli moment kulminacyjny opowieści Somertona jest najbardziej przerażającym wydarzeniem z punktu widzenia protagonisty (spotkanie ze strażnikiem skarbu), to znajduje on swój odpowiednik w historii Gregory'ego – w potwierdzeniu opowieści poprzednika, czy raczej w bezpośrednim doświadczeniu jej prawdziwości. Stwór ze studni nie pojawia się jedynie w relacji ciekawego antykwariusza – pozostaje na straży skarbu także w świecie opowieści ramowej. Dystans czasowy nie pomaga pozbyć się koszmaru.

Materialne skutki czy świadectwa potwornych wydarzeń można zatem odnaleźć w świecie ramy – czy też, jak to jest w przypadku innych opowiadań, w świecie sytuacji narracyjnej. Fotografia przerażającej ilustracji, miejsca zamieszkania demona prześladowanego zakrystiana i Dennistouna, jest, jak się okazuje, w posiadaniu narratora (*Rękopis kanonika Alberyka*). Punktem kulminacyjnym poszukiwań narratora dotyczących historii archidiakona Haynesa jest odkrycie kawałka papieru z wnętrza figurki z wypisanym na nim zaklęciem, które prawdopodobnie uśmierciło archidiakona (*Stalle w katedrze w Barchester*). Tekst na owej karteczce wyjaśnia śmierć Haynesa, lecz samo wyjaśnienie, równie złowrogie, co płaskorzeźba na studni opata Tomasza, umieszczone jest w świecie ramy. To samo można powiedzieć o dokumentach dotyczących magicznych praktyk pana Abneya (które to dokumenty przetrwały aż do czasów narratora) w *Straconych sercach*, czy o pakcie z diabłem zawartym przez Daniela Saltheniusa, o którym mowa pod koniec *Numeru 13*, raptem ujawniającym bardziej złowieszczy aspekt – przeżycia pana Andersona bowiem poświadczają realność diabła, a więc domagają się poważnego potraktowania samego paktu. To, co zdarzyło się raz, może zdarzyć się po raz drugi i trzeci...

Inaczej niż w tradycyjnej *ghost story*, gdzie nadnaturalne zjawisko jest jedynie czasowym zakłóceniem mimetycznego modelu świata, opowiadania Jamesa proponują czytelnikowi rzeczywistość, w której dziwne wydarzenia nie należą wyłącznie do przeszłości. Rezultaty (albo przyczyny) nadnaturalnych zjawisk trwają dłużej niż same te zjawiska, zachwianie porządku świata nie przemija, zakończenie nie przywraca poczucia bezpieczeństwa.

Poczucie bezpieczeństwa jest też zachwiane przez brak jakichkolwiek reguł, jakimi rządzą się zjawiska nadprzyrodzone. Prawda, w *Skarbie opata*

³⁰ „One thing I did notice in the carving on the well-head, which I think must have escaped you. It was a horrid, grotesque shape – perhaps more like a toad than anything else, and there was a label by it inscribed with the two words, »*Depositum custodi*«” (*The Treasure of Abbot Thomas*, 97).

Tomasza pojawia się strażnik skarbu, w *Szkolnym opowiadaniu* natomiast duch-mściciel, niekiedy praktyki okultystyczne wywołują stwory, które w końcu zwracają się przeciw wzywającemu (*Stracone serca*, *Magiczne runy*). W większości przypadków jednakże brak i przyczyn nadprzyrodzonych zjawisk, i zasad, jakimi się one rządzą – a przynajmniej nic o takowych nie wiadomo. Zazwyczaj pojawienie się sił „z innego świata” sprowokowane jest przez jakieś niewinne działania protagonisty, czy też nie jest niczym sprowokowane. Nawet jeżeli jest ono rezultatem jakiegoś mrocznego czynu, związek między złem z przeszłości a upiornym zjawiskiem jest jedynie zasugerowany, nigdy zaś jego natura nie jest wyjaśniona do końca.

Nie wiadomo dokładnie, dlaczego mezzotinta będąca w posiadaniu Williama „odbija” zbrodnię z przeszłości (*Mezzotinta*). Potwór z ilustracji (*Rękopis kanonika Alberyka*) mógł być demonem, któremu chciwy kanonik zaprzedał swoją duszę (choć wcale nie musiało tak być, brak bowiem jakichkolwiek wyraźnych informacji na ten temat). Ale dlaczego miałby prześladować każdego posiadacza owej ilustracji – a nade wszystko, skąd pochodził koszmarny rysunek? Czym lub kim jest dziwny stwór wezwany dźwiękiem gwizdka i jaki jest jego związek z ciemną postacią widzianą na plaży przez Parkera (*Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze*), dlaczego słowa Wraxalla działają jak magiczne zaklęcie (*Hrabia Magnus*), czym jest monstrum czyhające w środku labiryntu, które przyprawia Humphreysa niemal o śmierć z przerażenia (*Pan Humphreys i jego spadek*), o czym procesie i egzekucji śnią dziwne sny ludzie odpoczywający w altance i dlaczego bezlitosny sędzia materializuje się przez oczami pani Anstruther (*Ogród róży*)? I dlaczego diabeł tańczy (*Numer 13*)? Wszystkie te pytania, a raczej przemilczenia, które je prowokują, „przenoszą” problem w rzeczywistość odbiorcy opowieści.

Cykliczność opowiadań wzmaga poczucie wszechobecności nadprzyrodzonego. Pamiętajmy o tożsamości opowiadającego we wszystkich utworach, potwierdzonej tytułem obu zbiorów – niezależnie od tego, czy fakty przedstawione są na podstawie cudzych świadectw, czy zrekonstruowane są przez narratora na podstawie odnalezionych przezeń dokumentów, czy wreszcie narrator sam był uczestnikiem opowiadanych wydarzeń. A więc świat danego opowiadania rozciąga się na opowiadania następne. Być może nadnaturalne zjawiska nie podlegają żadnym regułom, ale regułą wydaje się samo ich pojawianie się.

Istnieje wyraźne napięcie między dokładnym określeniem miejsca i czasu zdarzeń podanych przez narratora a sugestią związków opowiadanych faktów z czasem sytuacji narracyjnej. Pierwsze z nich informuje o tym, że coś zdarzyło się raz, podkreśla unikatowy aspekt zdarzenia. Drugie natomiast sugeruje, że to samo może zdarzyć się ponownie, jeśli tylko zostaną spełnione pewne (choć nieznanne) warunki.

Kontrast między pozornie „normalnym” tłem tak starannie przedstawionym przez narratora-antykwariusza a upiornym zjawiskiem wzmocnia jeszcze poczucie grozy. To, co nadprzyrodzone pojawia się niespodziewanie,

w pozornie niewinnych miejscach, w otoczeniu znanym, powszednim i niby to nieszkodliwym.

Wydaje się więc, że taki sposób konstruowania opowieści nie tylko wzmacnia „gotyckość” opowieści, ale także stawia odbiorcę przed pytaniem o naturę rzeczywistości, o implikacje tego, co opowiedziane. Nic nie jest dopowiedziane do końca – część informacji jest zatajona, opowieść zostaje przerwana w połowie, jakaś aluzja pozostaje niewyjaśniona. Prawda, że fakt objawienia się nadprzyrodzonego nie pozostawia żadnych wątpliwości na końcu utworu, ale podczas gdy narrator tak precyzyjnie przedstawia tło przestrzenno-czasowe, precyzyjność ta gubi się, kiedy przychodzi do opisywania nadprzyrodzonych zjawisk.

Wizja świata adresata (i – jak zobaczymy – nie tylko adresata) podlega zatem modyfikacji. Modyfikacja ta znajduje paralełę na poziomie świata przedstawionego. W większości opowiadań, jak już wspomnieliśmy, protagonista to trzeźwo myślący racjonalista odrzucający możliwość istnienia nadprzyrodzonego. Próby naturalnego wyjaśnienia dziwnych wydarzeń i jednocześnie sugestie, iż nie dają się one wyjaśnić prawami empirii, tworzą napięcie dotyczące nie tylko samego przebiegu zdarzeń, ale i samego modelu rzeczywistości. Brak wyjaśnień dotyczących nadprzyrodzonych zjawisk, brak ich powrotu do „tamtego świata” i zamknięcia „przejścia” sugeruje, że mamy do czynienia nie tyle z przełamaniem praw mimetycznego modelu rzeczywistości, ile z poszerzeniem go o inne prawa. Protagonista – podobnie jak adresat – znajduje się w świecie podobnym do rzeczywistości, w której rządzą prawa magii, gdzie jakikolwiek niewinny gest czy słowo może okazać się zaklęciem i sprowadzić nieszczęście. Inaczej niż w tradycyjnej *ghost story*, która przedstawia mimetyczny model świata tylko okresowo „zakłócony” przez element fantastyczny, opowiadania Jamesa proponują raczej antymimetyczny model rzeczywistości³¹, gdzie to, co nadprzyrodzone, tylko ujawnia nieznaną aspekt uniwersum.

*

A ta modyfikacja dotychczasowej wizji świata dotyczy nie tylko adresata. Narrator nigdy nie ukrywa faktu, że spisuje swoje historie dla publikacji. Przerabia istniejące dokumenty, zwraca się do potencjalnych czytelników, na niego wskazuje tytuł zbioru. Czemuż więc nie utożsamiać go z samym autorem, a adresata narracji z czytelnikiem, wciągniętym w grę, w której rzeczowa informacja o szczegółach tła przestrzenego, dokładne określenie czasu zdarzeń, aluzje do rzeczywistych miejsc (na przykład Viborg w *Numerze 13*), jawna zmiana nazwiska protagonisty³², sugestie, że nazwy niektórych miej-

³¹ Na temat rozmaitych typów modeli świata w prozie narracyjnej por. Andrzej Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. Ryszard Handke, Lech Jęczynek, Barbara Okólska, Poznań 1989, Wydawnictwo Poznańskie, s. 142-148.

³² „[...] nasz Anglik (będziemy go nazywać Dennistounem)” (*Rękopis kanonika Alberika*, 20; „[...] the Englishman (let us call him Dennistoun)” – *Canon Alberic's Scrapbook*, 1).

scowości mogą być także zmienione, by ukryć faktyczną lokację zdarzeń, a wreszcie odniesienia do dokumentów (raport sądowy z Zagrody Martina przypisywany jest Thomasowi Gurneyowi³³) łączą świat powieści z pozatekstowym uniwersum³⁴.

Jak pisze wydawca jednej z nowszych edycji opowiadań Jamesa: „Zbiór ten po raz pierwszy opublikowano w roku 1931 i wciąż pojawiają się jego wznowienia”³⁵. Wydaje się, że jednym ze źródeł popularności opowiadań są właśnie owe napięcia nieobecne w tradycyjnej opowieści o duchach: między unikatowym zdarzeniem a regułą, między fantastycznym a antymimetycznym modelem świata, między skończeniem opowiadania a otwarciem fabuły, między fikcyjną rzeczywistością tekstu literackiego a „rzeczywistym” światem sytuacji komunikacyjnej – czy innymi słowy między konwencjami *ghost story* a poetyką opowieści okultystycznej.

³³ „Na końcu dodano inicjały: »W.G.«, dowiedziałem się jednak, że pierwszym autorem notatki mógł być T. Gurney, który pełnił takie obowiązki w niejednym procesie państwowym” (*Zagroda Martina*, 184; „The initials W.G. are appended; I am advised that the original reporter may have been T. Gurney, who appears in that capacity in more than one State trial” – *Martin’s Close*, 162).

Warto tu przypomnieć, że niejaki Thomas Gurney istotnie w osiemnastym wieku pełnił funkcję pisarza w sądzie Old Bailey.

³⁴ Sugestię tę potwierdzają uwagi samego Jamesa we wstępie do zbiorowego wydania. Komentując rzeczywisty odbiór swoich opowiadań czuje się zobowiązany odpowiedzieć na następujące pytania:

„Po pierwsze, czy opowiadania te oparte są na moim własnym doświadczeniu? Odpowiadam: nie [...] Albo, czy są one zapisem czyichś doświadczeń? Nie” („First, whether the stories are based on my own experience? To this the answer is No [...]. Or again, whether they are versions of other people’s experiences? No” – M. R. James, *Preface*, w: tegoż, *Collected Ghost Stories*, bez strony).

Odpowiedzi są przeczące – istnieją granice gry, fikcja pozostaje fikcją. Ale sam fakt, że pytania takie padły (albo też mamy wierzyć, że padły) sugeruje możliwość zatarcia się granicy między światem opowiadania a rzeczywistością pozatekstową.

³⁵ „This collection of stories was first published in 1931, and has never been out of print since then” (*Introduction*, w: M. R. James, *Collected Ghost Stories*, bez strony).