

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Zbrodnicze umysły i muzyczne harmonie. *Tajemnica Edwina Drooda* Charlesa Dickensa jako utwór protodetektywistyczny

Słowa kluczowe: Charles Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, powieść detektywistyczna, muzyka w literaturze

Keywords: Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, detective novel, music in literature

Tajemnica Edwina Drooda (1870)¹ Charlesa Dickensa w istocie zawiera więcej niż jedną tajemnicę. Po pierwsze, czytelnik staje tu przed zagadką zaginięcia tytułowej postaci — nie wiadomo, co dokładnie stało się z Edwinem i kto jest odpowiedzialny za jego zniknięcie. Kolejną zagadką jest tożsamość pana Datchery, który pojawia się w Cloisterham po zniknięciu Edwina i ewidentnie prowadzi amatorskie śledztwo w tej sprawie. Wreszcie, odpowiedzi na obydwie pytania nigdy nie zostały ujawnione, jako że przedwczesna i nagła śmierć nie pozwoliła pisarzowi na ukończenie utworu. Dickens nie pozostawił żadnych zapisków, które choćby w zarysie przedstawiałyby dalszy rozwój fabuły, tak więc ciekawi czytelnicy mogą polegać jedynie na słowach Johna Forstera, wydawcy utworów Dickensa, tak oto opisującego swoją rozmowę z pisarzem na temat planowanej powieści:

Opowieść ta, jak się wkrótce dowiedziałem, miałaby dotyczyć zabójstwa siostrzeńca dokonanego przez jego własnego wuja. Jej oryginalność polegałaby na tym, że droga mordercy zostałaby opisana przez niego samego, jednakże w taki sposób, jakby dręczące go pokusy dotyczyły zupełnie innej osoby. Ostatnie rozdziały spisane byłyby już w celi śmierci, do której przywiodła złoczyńcę jego niegodziwość, jednak wyznanie to przedstawiałoby zdarzenia w taki sposób, jak gdyby opowiadał je ktoś inny, nie on. Zaraz po popełnieniu zbrodni za-

¹ Przedmiotem analizy jest wydanie: Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, London 1870. Cytaty polskie za: Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, przeł. J.S. Zaus, Zakrzewo 2015.

bójca miałby się dowiedzieć, że była ona zupełnie niepotrzebna, ale jego nazwisko zostało odkryte dopiero na końcu powieści, kiedy to — dzięki złotemu pierścionkowi, który oparł się żrącemu działaniu wapna, do którego zostały wrzucone zwłoki — wyszłaby na jaw tożsamość zarówno ofiary, jak i mordercy, wiadome też stałoby się miejsce, gdzie popełniono zbrodnię².

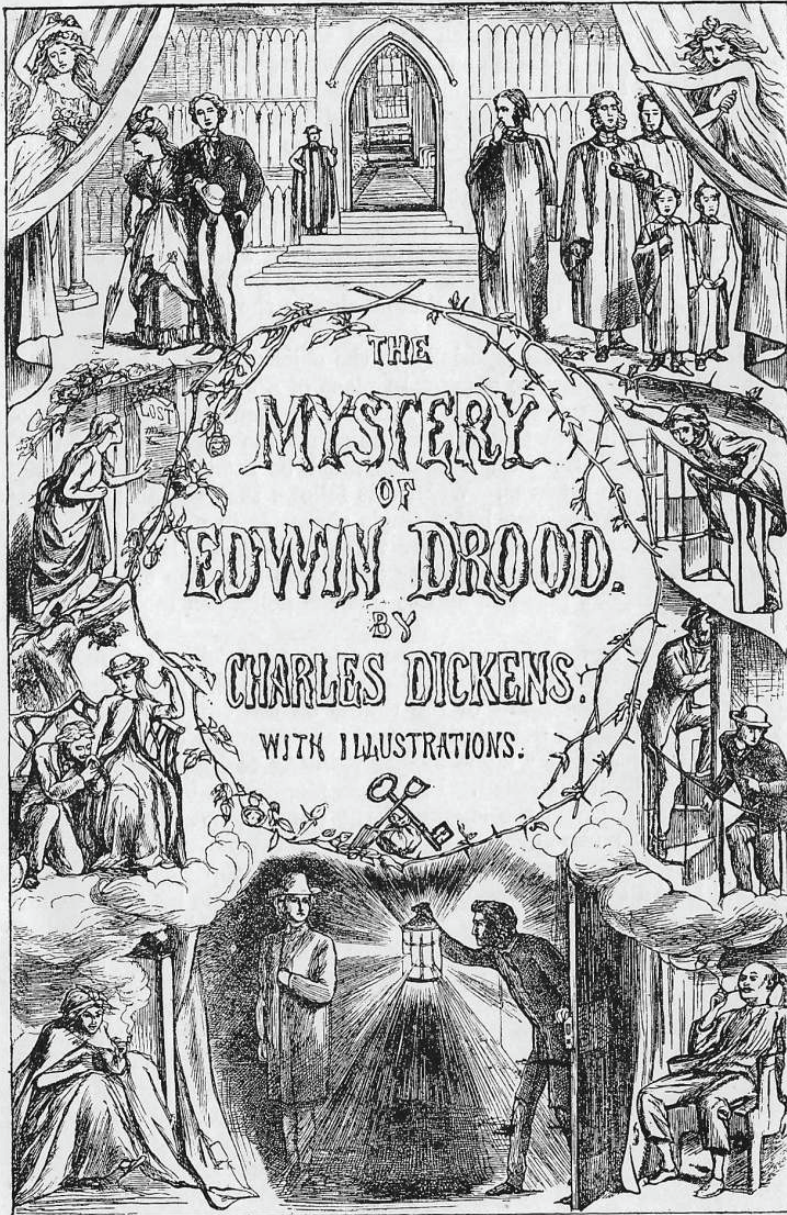
Z jednej strony — nawet jeśli zaufać wersji Forstera — nie wiadomo, czy zarys fabuły, przedstawiony mu jakoby przez Dickensa, był istotnie ostateczny; przytaczana rozmowa miała miejsce jakiś czas przed rozpoczęciem pisania powieści. Z drugiej wszakże strony, wersję tę potwierdza dotychczasowy przebieg akcji. Wuj Edwina, John Jasper, ma znakomity powód do pozbycia się siostrzeńca, jako że zakochany jest do szaleństwa w jego narzeczonej Róży. Co więcej, w scenie, gdy Jasper zwiedza katedralną kryptę, dużo uwagi poświęca przechowywanemu tam niegaszonemu wapnu, które według wydawcy miało by posłużyć do pozbycia się zwłok. W noc swojego zaginięcia Edwin ma przy sobie zaręczynowy pierścionek, Jasper zaś nie wie nic o zerwanych zaręczynach, a zatem istotnie zabójstwo — gdyby rzeczywiście miało miejsce — byłoby zupełnie niepotrzebne.

Także inne epizody mogłyby wskazywać przynajmniej na zamiar morderstwa. Oto wuj Edwina, jeszcze przed jego zaginięciem, wyraźnie kieruje podejrzenia na Neville'a Landlessa, innego młodzieńca zadurzonego w Róży, przypisując mu własne nieczne intencje („jakby dręczące go pokusy dotyczyły zupełnie innej osoby”, powiada Forster). Podsyca on wrogość między Edwinem a Neville'em i wyolbrzymia groźby tego ostatniego, w ten sposób przygotowując grunt pod oskarżenie tego drugiego o zbrodnię. Znaczący jest też niepokój Księżniczki Pykawki (właścicielki palarni opium) o niejakiego „Neda”. Tej wersji imienia Edwina używa bowiem jedynie Jasper, stały klient kobiety, która ewidentnie podsłuchiwała, co mamrotał on w narkotycznym transie. Wreszcie, nerwowy atak Jaspera na spóźnioną wieść o zerwanych zaręczynach Róży i Edwina (co pozbawiałoby zbrodnię jakiegokolwiek sensu) raczej poświadcza jego winę.

Można by także odnaleźć kilka wskazówek na ilustrowanej stronie tytułowej odcinkowego wydania utworu (autorstwa zięcia Dickensa, Charlesa Allstona Collinsa), wykonanej według wskazówek samego pisarza. Winiетка na dole przedstawia Jaspera powracającego na miejsce zbrodni i czekającego nań tam Datchery'ego (?). Pierwszy z mężczyzn wspinających się na stopnie wieży (wyraźnie w pogoni za mordercą), na środkowej winietce po prawej, wskazuje na Jaspera, przedstawionego na obrazku powyżej, w niego też (a przynajmniej w grupę, której jest częścią) wymierzony jest zakrwawiony sztylet trzymany przez personifikację Morderstwa w prawym górnym rogu. Trzeba jednakże przyznać, że wskazówki te nie są jednoznaczne i bez sprawozdania Forstera byłyby prawdopodobnie nieczytelne.

Jak rozsądnie zauważa Gilbert Keith Chesterton: „Jaka, z punktu widzenia Dickensa, była tajemnica Edwina Drooda, nie dowiemy się nigdy; chyba że od sa-

² J. Forster, *The Life of Charles Dickens. Volume the Third 1852–1870*, London 1874, s. 425–426; jeśli nie podano inaczej, przeł. J.K.



The Cover as published

Ilustracja z okładki zeszytowego wydania *The Mystery of Edwin Drood* Charlesa Dickensa (Chapman & Hall, London 1870) autorstwa Charlesa Allstona Collinsa; skan: Philip V. Allingham

Źródło: www.victorianweb.org/art/illustration/collins/2.html (dostęp: 15.03.2019).

mego Dickensa w niebie, tyle że wtedy zapewne nie będzie już tego pamiętał”³. Jednakże nawet jeśli brakuje autorskich sugestii co do dalszych zdarzeń, to właśnie Jasper wydaje się głównym (a właściwie jedynym) podejrzanym. Nie chodzi tu wyłącznie o sugestię na poziomie fabuły — nawiasem mówiąc: oczywiste z perspektywy czytelnika obeznanego z konwencjami literatury detektywistycznej, choć być może nie aż tak czytelne dla odbiorcy z połowy XIX wieku — ale też liczne sygnały tekstowe, które nie tyle jednoznacznie orzekają o winie Jaspera, ile definiują go jako powieściowy czarny charakter.

Grażyna Bystydzieńska analizuje postać Jaspera w relacji do katedry w Cloisterham, w której pełni on funkcję dyrygenta i solisty chóru, śpiewającego podczas nabożeństw. Badaczka podkreśla „nieprzyjemne i przerażające aspekty”⁴ budowli i panujący w niej mrok, funkcjonujące jako eksternalizacja prawdziwej natury protagonisty, zwraca także uwagę na odwołania do konwencji powieści gotyckiej — Jasper jest zatem nowszą wersją gotyckiego łotra prześladowającego niewinną heroinę i jej ukochanego (choć w powieści Dickensa miłość między młodymi okazuje się pomyłką). Jednakże tłem postaci Jaspera jest nie tylko ponure i mroczne wnętrze katedry, ale i muzyka, która nie niesie już tak jednoznacznie negatywnych asocjacji. Przede wszystkim jest to muzyka kościelna, kojarzona ze wzniosłością i funkcjonująca jako modlitwa (albo przynajmniej jako tło modlitwy), a zatem niebudząca skojarzeń ze złem i zbrodnią. Co więcej, Jasper obdarzony jest — co narrator podkreśla wielokrotnie — pięknym głosem, piękno zaś łączone bywa raczej z harmonią i porządkiem niż z niegodziwością i destrukcją. Mogłoby się zatem zdawać, że muzyka stanowiłaby przeciwagę dla ciemności panujących we wnętrzu katedry, nie tylko odwołując się do Bożego porządku rzeczywistości, ale i być może rzucając odmienne światło na samego protagonistę. Czy jednak istotnie postać Jaspera podlega tu reinterpretacji?

* * *

Gdy potężne tony rozbrzmiały po kościele, Tomowi wydało się, że odpowiada im echem każdy starodawny grobowiec, tak jak je wita oddźwiękami najtajniejsza głęb jego własnego serca. Wspaniała muzyka, kołysząca się w powietrzu, obudziła w nim nawałę wielkich myśli i nadziei. Wśród tego zalewu pojawiły się wszystkie obrazy tego dnia, aż po najbardziej mgliste wspomnienia z dzieciństwa. Spowiadał je uroczysty nastrój powagi, ale pozostawały te same. Uczucie, które rodziło się w Tomie pod wpływem dźwięków, zdawało się obejmować całe jego życie i całe jestestwo, a w miarę jak otaczająca rzeczywistość z kamienia, drzewa

³ G.K. Chesterton, *Wstęp*, [w:] Ch. Dickens, *Edwin Drood and Master Humphrey's Clock*, London-New York 1909, s. ix.

⁴ G. Bystydzieńska, *In the Shadow of the Cathedral. Dickens and the Gothic in "The Mystery of Edwin Drood"*, [w:] *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th Century British Literature and Culture*, t. 5, red. G. Bystydzieńska, E. Harris, Warszawa 2010, s. 89.

i szkła zatracala kontury w mroku, wizje występowały coraz wyraźniej. Toteż Tom [...] siedziałby tak do północy, dając upust wdzięcznemu sercu⁵.

Przytoczony tu fragment z *Martina Chuzzlewita* (1843–1834) Dickensa jest doskonałą ilustracją harmonii i porządku, będących samą istotą przedstawionej w nim muzyki⁶. Na plan pierwszy wysuwa się tu świetlistość wizji doświadczanych przez Toma Pincha, a pozostających w kontraście do fizycznego mroku panującego we wnętrzu kościoła. Co więcej, ów mrok ostatecznie podporządkowany zostaje pięknu niesionemu przez dźwięki muzyki — rzeczywistość rozmywa się w cieniu, robiąc miejsce dla „wielkich myśli i nadziei”. Scena ta ujawnia również cechy charakteru wykonawcy: także on, doświadczając rzeczywistości wykreowanej przez muzykę i zanurzając się w „potężnych tonach” organów, staje się częścią uosabianych przez nie harmonii i piękna. *Musica sacra* to odpowiednik natury Toma, sugestie zaś niesione przez cytowany fragment znajdują potwierdzenie w dalszych partiach powieści.

W *Tajemnicy Edwina Drooda* można odnaleźć analogiczną scenę — co znaczące, jest to jedyny tak szczegółowy opis muzyki wykonywanej w katedrze. Wydźwięk owego passusu jest jednakże diametralnie odmienny od znaczeń, jakie niesie opis gry Toma w *Martynie Chuzzlewicie*. Muzyka okazuje się tu nie nośnikiem piękna i światłości, ale niszczącym żywiołem, który pochłania dźwięk modlitwy, ów „jeden słaby głos [który] wznosi się i opada w załamującym się monotonnym mamrotaniu”⁷:

W katedrze poszarzało, zapadł zmrok i wszystko stało się grobowe, a łamiące się monotonne mamrotanie snuło się jak odgłos zamierania, aż na koniec grzmiące organy i chór zatopiły go w morzu dźwięków muzyki. Potem to morze cofnęło się, zamierający głos uczynił jeszcze jeden słaby wysiłek, a wówczas morze uniosło się wysoko, topiąc w swych czeluściach resztki życia; uderzyło w sklepienie, wzbilo się pod łuki i dotarło aż do szczytu wielkiej wieży. Następnie morze opadło, wyschło i wszędzie zapanował spokój⁸.

Muzyka jest tu zatem ukazana nie jako czynnik uwznioślający i podtrzymujący modlitwy, ale jako element destrukcyjny, pochłaniający wszystko wokół⁹. W podobny sposób zostaje ona przedstawiona w scenie kończącej pierwszy rozdział powieści, gdy po raz pierwszy mowa jest o chórze prowadzonym

⁵ Ch. Dickens, *Marcin Chuzzlewit*, t. 1, przeł. K. Czerwijowska, Warszawa 1951, s. 84–85.

⁶ Ta sama scena posłużyła jako punkt wyjścia artykułu Martina Dubois poświęconego muzyce w *Tajemnicy Edwina Drooda* (zob. *idem*, „Diverse Strains: Music and Religion in Dickens’ *Edwin Drood*”, „Journal of Victorian Culture” 2011, nr 33, s. 47), jednak głównym przedmiotem rozważań są tam ówczesne poglądy na muzykę religijną i kościelną.

⁷ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 94.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Motyw zniszczenia dominuje także w piosenkach, które Jasper śpiewa od czasu do czasu panu Sapsea. Są to „wypichcone w domowych pieleszach, prawdziwe dzieła z czasów Jerzego Trzeciego, nawołujące (na przykład: »Moi dzielni chłopcy!«) do zmięcenia z powierzchni ziemi wszystkich wysp, prócz tej jednej, jak również wszystkich kontynentów, przesmyków, przylądków i innych geograficznych formacji lądowych, a poza tym — do rozpędzenia mórz na wszyst-

przez Jaspera. Kiedy śpiewak intonuje pieśń otwierającą nabożeństwo, jej melodia rozbrzmiewa, „unosząc się pod załamania łuków i belek stropu, przetaczając się wśród nich, niczym pomruk grzmotu”¹⁰. Ów „pomruk grzmotu” natychmiast budzi skojarzenia z biblijnym gniewem Boga, tym bardziej że pierwsze słowa pieśni — przytoczone przez narratora — brzmią: „A jeśli bezbożny...”. Z jednej strony jest to inicjalna modlitwa pierwszego porannego nabożeństwa w kościele anglikańskim¹¹, jej wykonanie jest więc całkowicie naturalne w tej sytuacji. Z drugiej jednak — fakt, że zacytowano jej incipitową frazę, nabiera dodatkowych znaczeń. Przytoczony fragment nie tylko wprowadza złowrogą atmosferę, wysuwając na plan pierwszy grzech i niegodziwość, ale także odsyła do otwierającego powieść epizodu: halucynacji Jaspera w palarni opium. To, że ów bohater w tym rozdziale pozostaje bezimienny, tym bardziej łączy jego postać z bezbożnikiem z pieśni. Co więcej, „pomruk grzmotu”, o którym mowa w opisie wykonania, znajdzie swój odpowiednik w niszczyielskiej burzy, jaka rozpętuje się w noc zaginięcia Edwina. Już na początku utworu muzyka kojarzona jest zatem z grzechem, przemocą i zniszczeniem.

Powróćmy jednak do Jaspera i jego otoczenia. Jak stwierdza Jurij Łotman:

W związku z tym, że przestrzeń artystyczna staje się formalnym systemem budowania rozmaitych modeli, w tym również etycznych, powstaje możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej¹².

Gdy narrator poświęca nieco uwagi wyglądowi Jaspera, buduje paralełę między nim a jego mieszkaniem. W obydwu przypadkach użyty jest przymiotnik *sombre* („ponury”, „posepny”), budzący skojarzenia z mrokiem:

Pan Jasper to brunet około [dwudziestu] sześciu lat, z bujnymi, połyskującymi, dobrze ułożonymi czarnymi włosami i bokobrodami. Wygląda na starszego, niż jest, jak to często bywa u brunetów. Ma głęboki, miły głos, ładną twarz i zgrabną figurę, ale w zachowaniu jest [nieco posepny]. Jego pokój również [jest nieco posepny] i ma to może wpływ na sposób jego zachowania. Większa część tego pokoju pogrążona jest w mroku. Nawet gdy słońce jasno świeci, jego promienie rzadko padają na [fortepian], na nuty na podstawce lub półki z książkami czy też na wiszący nad kominkiem niedokończony portret dziewczyny w kwiecie wieku¹³.

kie strony świata” (*ibidem*, s. 16–17) i zniszczenia wszystkich nieangielskich nacji „podobnych do nędznych robaków” (*ibidem*, s. 127).

¹⁰ *Ibidem*, s. 10.

¹¹ Anonim, *Forms of Prayer for Public Worship Selected with Alterations from the Services of the Church of England and Various Other Sources*, Exeter 1836, s. 1.

¹² J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 218.

¹³ Za: Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 14. W przekładzie słowo *sombre* oddano jako „poważny”, zabrakło też odpowiednika istotnego w oryginalnym opisie zwrotu *a little* („nieco”, „trochę”). Nadto *grand piano* („fortepian”) przetłumaczono jako „pianino”, Jasperowi zaś dodano dwadzieścia lat. Zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 6.

Jak gdyby na przekór określeniu „nieco” narrator podkreśla mrok panujący w pokoju. Znaczące jest to, że przedmioty pogrążone w cieniu kojarzone są z muzyką — są to fortepian, nuty, a także portret Różyczki, uczennicy Jaspera. Atrybutem muzyki zatem — inaczej niż w cytowanym wcześniej fragmencie *Martina Chuzzlewita* — nie jest tu światło, nie rozprasza ona, nawet symbolicznie, cieni spowijających pokój. To samo można powiedzieć o scenach, w których Jasper śpiewa sam dla siebie: ma to miejsce w nocy, w ciemności — po raz pierwszy przed planowaną wyprawą do krypty katedralnej, po raz drugi zaś w noc wigilijną. W pierwszej z tych scen narrator nie pozostawia większych wątpliwości, że mrok jest wręcz pożądanym:

Tam, nie zapalając światła, jedynie przy ogniu kominka, siedzi przez dwie, trzy godziny, śpiewając pięknym, niskim głosem pieśni chóralne; jednym słowem śpiewa tak długo, aż robi się zupełnie ciemno i wschodzi księżyc¹⁴.

Zauważmy, że w obydwu przypadkach śpiew Jaspera ma związek z muzyką kościelną i nabożeństwem w katedrze: w pierwszej ze scen wykonuje on pieśni chóralne, w drugiej zaś — powraca do domu po wieczornym nabożeństwie. Zrazem też obydwie te sytuacje są powiązane z planowanym morderstwem. Wizyta w krypcie to wyraźnie rekonesans mający na celu sprawdzenie możliwości ukrycia zwłok (nadto Jasper odkrywa tam zapas niegaszonego wapna, wyjątkowo żrącej substancji, o której wspomina także Forster), natomiast w burzliwą noc wigilijną znika Edwin. Muzyka nie niesie więc tu żadnych pozytywnych konotacji, przeciwnie — spowijające ją ciemności funkcjonują jako eksternalizacja mrocznych myśli i niegodziwych intencji¹⁵.

Jak wspominaliśmy, Jasper to dyrygent chóru katedralnego. Szaty noszone przez chórzystów są białe — kolor ten jest zaś kojarzony w zachodnim kodzie kulturowym z czystością, niewinnością i dobrem. Mogłoby się zatem wydawać, że będą one przeciw wagą zarówno dla mrocznego wnętrza katedry, jak i dla ciemności, jakie towarzyszą „prywatnym” występom Jaspera. Jest jednak inaczej. W opisach chóru — którego Jasper jest jedynym nazwanym członkiem — biel szat chórzystów nie jest skonstrastowana z ciemnym wnętrzem, okazuje się ledwo widoczna:

Przez okratowane wrota prezbiterium, na szczycie schodów, które prowadziły do szybko pochłanianych przez ciemności organów, słabo przezierały białe szaty chóru¹⁶.

¹⁴ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 130.

¹⁵ Z pozorów można by dopatrzeć się analogii między ciemnością dominującą w mieszkaniu Jaspera a pokojami pana Datchery, które także były „ciemne ze względu na niedostatek naturalnego światła” (*ibidem*, s. 203), jednakże w tym drugim przypadku światła dostarczają otwarte drzwi na ulicę (przy okazji pojawia się sugestia, że pan Datchery nie ma żadnych mrocznych sekretów, skoro nie zamyka drzwi do swego mieszkania).

¹⁶ *Ibidem*, s. 94.

Jak widać, odziani w jasne szaty chórzyci niemal zlewają się z mrocznym wnętrzem katedry, stając się raczej częścią panujących w niej ciemności, niż wyróżniając się na ich tle¹⁷. Co więcej, w pierwszym rozdziale, przewrotnie zatytułowanym *Świt* (choć niewiele w nim światła, jako że traktuje on o narkotycznych majakach Jaspera), szaty chóru nie są śnieżnobiałe — wręcz przeciwnie:

Chórzyci szybko narzucają na siebie przybrudzone, białe szaty, a kiedy mężczyzna [czyli Jasper] dołącza do nich, zakłada podobną i idzie z nimi na nabożeństwo¹⁸.

W oryginale użyto słowa *sullied* („zbrukane”)¹⁹, odnoszącego się nie tyle do fizycznego brudu, ile do moralnego skalania — nie jest to zatem prosta informacja, że szaty chórzystów potrzebują przepierki. Chodzi tu o skazę duchową, szczególnie że — jak wspomnieliśmy — pieśń na otwarcie to „A jeśli bezbożny...”. Mrok przenikający katedrę podczas nabożeństwa znajduje więc swój odpowiednik w zbrukanej — a nie po prostu przyćmionej czy przybrudzonej — bieli: „zbrukane szaty”, jak sugeruje także Marin Dubois, wskazują na „zbrukaną» naturę Jaspera i jego obsesyjne zachowania, podsycane przez palenie opium”²⁰.

Złowrogie skojarzenia podpowiadają także uwagi samego Jaspera na temat jego kościelnej posługi. Edwin, pytany o wrażenia, określa nabożeństwo, w którym właśnie uczestniczył, jako brzmiące „wprost niebiańsko”²¹, podkreślając wzniosły charakter modlitw i pieśni. Jasper tak oto odpowiada swojemu siostrzeńcowi:

Według mnie często brzmi wprost szatańsko. Jestem już tym znużony. Echo mojego własnego głosu pod łukami sklepień zdaje się szydzić z mojej codziennej harówki. Żaden nieszczęsny mnich, który przede mną stawiał życie w tym ponurym miejscu, nie był nim bardziej znużony niż ja. On mógł tu znaleźć wytchnienie, co czynił często, rzeźbiąc jakieś demony w stallach, na ławkach i pulpitych. A co ja mam robić? Czy mam rzeźbić demony we własnym sercu?²²

Słowa Jaspera dotyczą nudy i stagnacji, które charakteryzują życie Cloisterham w ogóle (codzienne nabożeństwa to tylko jeden z jego aspektów) i które okazują się nie do zniesienia. Jednakże jego wyznanie ujawnia to, co sugerowane jest nie wprost przez układy tekstowe: muzyka, domena Jaspera, pogrążona jest w (duchowych) ciemnościach. To, co potencjalnie uwznioślające („niebiańskie”

¹⁷ Warto tu przypomnieć, jak Durdles opisuje niedyspozycję Jaspera na początku powieści: „Jego umysł uległ zamroczeniu [...]. A ten rodzaj zamroczenia i zawrót głowy były tak straszne, że w życiu jeszcze czegoś takiego nie widziałem” (*ibidem*, s. 12). Naturalnie stan Jaspera wynika z przedawkowania opium, ale słowo „zamroczenie” (w oryginale odpowiednio: *dazed*, *dimness*; zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 4) wiąże go z mrocznym wnętrzem katedry, które jest tłem śpiewu podczas nabożeństwa (co więcej, sugeruje ono brak jasności umysłu i ma swoje echo w frazie powtarzanej niczym refren, gdy Jasper wyznaje miłość Różyczce: „kochałem cię do szaleństwa” — Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 212).

¹⁸ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 10.

¹⁹ Zob. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 3.

²⁰ M. Dubois, *op. cit.*, s. 348.

²¹ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 19.

²² *Ibidem*, s. 20.

nabożeństwo), zostało zbrukane przez zło przypisane tej postaci i skalane przez demony rzeźbione w jej „własnym sercu”.

Tak więc mrok i brud, z którymi kojarzona jest muzyka w *Tajemnicy Edwina Drooda*, funkcjonują jako eksternalizacja „demonów” dręczących Jaspera. Zauważmy, że w powieści praktycznie nie ma analizy psychologicznej protagonisty; narrator koncentruje się wyłącznie na jego wyglądzie i zachowaniach, nie zawsze nawet podając ich przyczyny. Jednakże nawet jeśli czytelnik nie ma bezpośrednio dostępu do myśli i zamiarów Jaspera, to ów ponury kontekst, w jakim umieszczona została muzyka będąca jego domeną, funkcjonuje jako ekwiwalent wglądu w jego życie wewnętrzne.

* * *

Określenie nabożeństwa przez Edwina jako „wprost niebiańskie” — która to fraza wyraźnie odnosi się do oprawy muzycznej — rodzi skojarzenia z harmonią wszechświata, jaką uosabiała muzyka²³. Nawet jeśli sam filozoficzny koncept dawno już został zarzucony i trudno byłoby twierdzić, iż Dickens nawiązuje w swojej powieści do antycznej i średniowiecznej idei *musica mundana*, to harmonia i współbrzmienie wciąż kojarzone były z muzyką, szczególnie z muzyką chóralną. Tak jednak nie jest w *Tajemnicy Edwina Drooda*. Nie chodzi o to, że brzmi ona fałszywie — wręcz przeciwnie, często podkreślana jest perfekcyjność wykonania (zwłaszcza w przypadku śpiewu Jaspera); wszakże jest ona zazwyczaj tłem rozmaitych dysonansów, które dodatkowo podkreślają jej „mroczne” i „skażone” strony.

Niepokojący aspekt muzyki ujawnia się w scenie, w której Róża śpiewa przy akompaniamencie Jaspera:

Pieśń płynęła dalej. Były to smutne tony rozstania, a świeży młody głos brzmiał żałośnie i czule. Kiedy Jasper wpatrywał się w piękne wargi i ciagle — jakby szepcząc do siebie — podpowiadał wiodącą tonację, głos śpiewaczki powoli stawał się niepewny, aż wreszcie wybuchła płaczem, krzyknęła i zakryła oczy dłońmi.

— Dłużej już tego nie zniosę! Boję się! Zabierzcie mnie stąd!²⁴

²³ Już Pitagoras postrzegał porządek uniwersum w kategoriach muzycznych; odkrywając matematyczne zasady u podłoża muzycznych interwałów, doszedł do wniosku, że „te matematyczne prawa muszą również tworzyć zasadniczy zrab całego wszechświata”, podczas gdy sfery niebieskie „swym regularnym ruchem powodują dźwięk i że dźwięk ten siłą rzeczy jest harmonijny” (J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 44). Idea ta została podjęta przez Boecjusza w jego *De institutione musica* (zob. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 48–53). W rezultacie „harmonia stała się czymś więcej niż tylko terminem muzycznym — była sposobem postrzegania wszechświata i Stworzenia” (F. Ciabattini, *Dantes' Journey to Polyphony*, Toronto 2010, s. 193).

²⁴ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 67–68.

Histeryczny wybuch Różyczki początkowo przypisany jest surowości jej nauczyciela — tak interpretują go postaci obecne w salonie. Ostatecznie jednak okazuje się, że jego przyczyną była nie nadwrażliwość śpiewaczki i obawa przed krytyką, lecz irracjonalny lęk, jaki odczuwa ona przed Jasperem. Jak bohaterka wyznaje Helenie, swojej nowej przyjaciółce:

Kiedy mnie poprawia i zagra jakiś ton lub akord albo cały pasaż, to sam jest w tych dźwiękach, jakby szeptał nimi, że pragnie mnie jak kochanek, i jakby rozkazywał, żebym trzymała to w tajemnicy²⁵.

Istotne jest, że to nie tylko sama obecność Jaspera, ale i muzyka jest źródłem zakłócenia porządku — i to zakłócenia na dwóch różnych poziomach. Z jednej strony polega ono na braku harmonii między śpiewaczką a jej akompaniatorem, a więc dotyczy jedynie wykonania; z drugiej zaś — na emocjonalnym załamaniu Róży. Niepokojące okazują się dźwięki muzyki, wyraźnie utożsamiane z osobą budzącą lęk. Znaczące jest tu, że podczas ataku hysterii, jakiego doznaje Różyczka, palce Jaspera wciąż poruszają się po klawiaturze, jak gdyby mimo załamania śpiewaczki pianista kontynuował grę; owa niby-muzyka tym bardziej rozstraja dziewczynę. Co więcej, Róża podobnie reaguje na głos Jaspera śpiewającego w chórze, słyszany podczas jej randki z Edwinem. Pieśń wykonywana przez mężczyznę utożsamiana jest z nim samym, nawet jeśli nie ma go nigdzie w pobliżu. Jasper „cały jest w tych dźwiękach”, obojętne — rzeczywistych czy urojonych. Muzyka przezeń wykonywana niesie chaos i zamieszanie, a nie porządek.

W scenie w salonie dysharmonia wiąże się bezpośrednio z wykonywaną muzyką (podobnie jak w wypadku niedyspozycji Jaspera, komentowanej w drugim rozdziale powieści). Tu zakłóceniu ulega sam tok melodii. W innych przypadkach perfekcyjnie wykonywana pieśń chóru podczas nabożeństwa funkcjonuje jako tło zdarzeń, których nie sposób określić jako uosobienie harmonii.

W powieści mowa jest o częstych kłótniach Edwina i Różyczki, jednak przedstawiona jest tylko jedna z nich. Co znaczące, jest to spór toczony w pobliżu katedry, gdzie właśnie kończy się nabożeństwo, „odzywa się wzniośle brzmiący chór i wtórują mu organy”²⁶. Kontrast między pięknie brzmiącą muzyką kościelną a zachowaniem młodych prowokuje Edwina do zadumy nad tym, „jak bardzo ta muzyka różni się od ich dysharmonii”²⁷. Podobny rozdźwięk między muzycznym tłem a zachowaniem postaci pojawia się w ostatnim (ukończonym) rozdziale powieści: Księżniczka Pykawka, wyraźnie sprowokowana przez słowa wypowiedziane ongiś przez oszołomionego opium Jaspera, wykonuje w jego kierunku gest nienawiści: „kiedy [Jasper] znajduje się w najwyższym muzycznym uniesieniu, kobieta uśmiecha się i [...] skryta za filarem grozi mu pięścią”²⁸.

²⁵ *Ibidem*, s. 71.

²⁶ *Ibidem*, s. 34.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 267.

Co istotne, w obydwu przypadkach nie chodzi po prostu o śpiew chóru, ale o Jaspera (w scenie kłótni Edwin zauważa „Wydaje mi się, że słyszę głos Jacka”²⁹), zatem tłem zdarzeń zakłócających porządek jest właśnie jego głos — jak ujęła to Róża, jest on „cały w tych dźwiękach”. Postać dyrygenta chóru funkcjonuje więc jako ogniwo łączące harmonijny śpiew z dysharmonią, jakiej jest on tłem.

Paradoksalnie, w każdej z wymienionych scen śpiewak wykonuje pieśń wyjątkowo perfekcyjnie (Róża — choć pełna niepokoju — zauważa: „Ach, jak pięknie brzmi ten akord”³⁰, właścicielka palarni opium zaś wygraża Jasperowi, gdy „znajduje się [on] w najwyższym muzycznym uniesieniu”). Piękno jego głosu i doskonałość wykonania podkreślana jest przez narratora i przy innych okazjach, jednakże bezpośredni kontekst owych uwag przeczy pozytywnym skojarzeniom, koncentrując uwagę odbiorcy na bardziej niepokojących aspektach zachowania postaci.

Jak już wspominaliśmy, przed nocną wyprawą do katedry Jasper spędza kilka godzin, „śpiewając pięknym, niskim głosem pieśni chóralskie”³¹. Sama wyprawa wszakże okazuje się niezbyt niewinna. Narrator podkreśla tajemniczość i skrytość poczyną Jaspera: „Dlaczego dziś wieczorem porusza się tak cicho? Przecież nie ma po temu żadnych widocznych powodów. Ale może istnieje jakiś tajemny powód, który kryje się w nim samym?”³². Co więcej, żywe zainteresowanie mężczyzny kopczykiem niegaszonego wapna, które „może i ręce zeżreć do kości”³³, łączy ów epizod ze zniknięciem Edwina (wiadomo, jak można skutecznie pozbyć się zwłok, a przynajmniej uniemożliwić ich identyfikację).

Podobnie przedstawiony jest śpiew Jaspera w wieczór przed zniknięciem jego siostrzeńca. Pozornie na plan pierwszy wysuwa się kunsztowność wykonania, zarówno wówczas, gdy mężczyzna śpiewa podczas nabożeństwa, jak i w drodze do domu:

Idąc, cicho i delikatnie podśpiewuje. Wydaje się, że dziś nie potrafiłby śpiewać fałszywie i nic nie mogłoby go skłonić do przyspieszenia lub zwolnienia tempa³⁴.

Tego dnia głos pana Jaspera brzmi pięknie. Wzniósł ją suplikacja wyrażająca błaganie, by jego serce było skłonne do przestrzegania przykazań, zdumiewa słuchaczy melodyjną siłą. Nigdy jeszcze nie śpiewał trudnej muzyki tak biele i tak harmonijnie jak dzisiaj. Jego nerwowość sprawiała, że tę muzykę czasem traktował zbyt pobieżnie, śpiewał ją nazbyt szybko, dzisiaj jednak tempo jest wprost idealne.

Wynika to zapewne z ogromnego spokoju ducha³⁵.

Chociaż, w przeciwieństwie do sceny w krypcie, narrator nie zwraca tu bezpośrednio uwagi na osobliwe i nietypowe zachowania protagonisty, pojawiają się

²⁹ *Ibidem*, s. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 130.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 131.

³⁴ *Ibidem*, s. 162.

³⁵ *Ibidem*, s. 160.

wskazówki niosące dość niepokojące sugestie, iż owa harmonijność śpiewu Jaspera to jedynie pozór i nie ma żadnej odpowiedniości między pięknem muzyki a intencjami wykonawcy. W pieśni nie ma ani jednej fałszywej nuty, za to pojawia się ona w głosie narratora — jest to słowo „zapewne”, które podważa stwierdzenie o „ogromnym spokoju ducha”. Co więcej, chociaż uwagi o doskonałym tempie podkreślają jedynie perfekcyjność wykonania, w oryginale pojawiają się zwroty bardziej dwuznaczne: „nothing could hurry or retard him” i „his time is perfect”³⁶, oznaczające także synchronizację w bardziej ogólnym tego słowa znaczeniu, a więc może tu chodzić o starannie zaplanowaną zbrodnię. Wówczas słowa o „ogromnym spokoju ducha” nabierają niepokojącego wydźwięku: czy chodzi o powziętą ostatecznie decyzję, czy może o przekonanie o doskonałości planu?

Dysharmonie „na zewnątrz” (kłótnie, niedyspozycje, gesty nienawiści) wyraźnie znajdują swój odpowiednik w dysharmoniach „wewnątrz” (mroczne myśli i intencje protagonisty). Co więcej, mimo że śpiew Jaspera brzmi pięknie i zdaje się współbrzmieć ze śpiewem pozostałych chórzystów, owa harmonia okazuje się jedynie pozorem. Sugeruje to fragment, w którym narrator wprawdzie opisuje charakter protagonisty w ogóle, ale odnosi się także do samej muzyki przezeń uprawianej, wyjaśniając wrażenie doskonałości wykonania:

Ciągle uprawiał sztukę, która zmuszała go do współdziałania w harmonii z innymi i której nie mógłby uprawiać, gdyby faktycznie nie pozostawał w subtelnych, [mechanicznych] zależnościach od innych. Toteż mogło wydawać się dziwne, że w głębi duszy ten człowiek nie pozostawał w żadnym związku i z nikim ze swego otoczenia nie współpracował. Prawdę mówiąc, zwierzył się z tego zaginionemu siostrzeńcowi³⁷.

Ostatnie zdanie cytowanego tu fragmentu odwołuje się do przytaczanej już sceny, w której Jasper zwierza się swemu siostrzeńcowi z poczucia „szatańskości” zarówno nabożeństw, jak i życia w Cloisterham w ogóle, wynikającej z monotonii i nudy, a więc z tego, do czego odnoszą się słowa narratora o „mechanicznych zależnościach”, przeczące jakimkolwiek głębszemu zaangażowaniu. Przy tym w oryginalnym zwrocie „mechanical relations and unison”³⁸ ostatni z wyrazów oznacza nade wszystko współbrzmienie muzyczne. Piękny głos i doskonały śpiew to zaledwie „mechaniczna harmonia”, maska skrywająca prawdziwą naturę wykonawcy. Źródłem dysharmonii jest to, co „wewnątrz”, a nie to, co „na zewnątrz”³⁹; paradoksalnie śpiew Jaspera jest perfekcyjny w noc domniemanej zbrodni!

³⁶ Por. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 112 i 113.

³⁷ Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda...*, s. 252.

³⁸ Por. Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 178. W przekładzie mowa jest o „formalnych zależnościach”.

³⁹ Podobne obserwacje pojawiają się w artykule Charlesa Mitchella, omawiającego „rozdzźwięk między wewnętrznym a zewnętrznym »ja« Jaspera” (*idem*, „*The Mystery of Edwin Drood*”. *The Interior and Exterior of Self*, „ELH” 1966, nr 2, s. 231).



Jak wspomniano wcześniej, w powieści Dickensa praktycznie nie ma jakiegokolwiek analizy psychologicznej Jaspera — czytelnik nie ma dostępu do jego myśli, pragnień czy intencji⁴⁰, z wyjątkiem tych, które postać sama ujawnia w rozmowach z innymi. Jedynie niepokojące układy, w jakie uwikłana jest wykonywana przez niego muzyka, podpowiadają mroczne i dysharmonijne aspekty jego osobowości. Jednocześnie jednak niektóre ze znaczeń niesionych przez kontekst muzyczny wskazują na to, iż postać ta mogłaby okazać się bardziej złożona i niejednoznaczna, a więc i mniej niegodziwa, niż zdaje się na pierwszy rzut oka.

Mianowicie wybór pieśni, które zostały bliżej opisane przez narratora, nie jest przypadkowy. Spośród wielu utworów wykonywanych przez chór jedynie dwóm poświęcono więcej uwagi. Pieśń śpiewana na wejście podczas porannego nabożeństwa mówi o grzechu i bezbożności, a zatem może się odwoływać do zbrodni planowanej przez Jaspera. Zarazem jednak jej tematem są pokuta i zadośćuczynienie. Pełen werset, który ją otwiera, brzmi następująco:

A jeśli bezbożny odstąpił od bezbożności, której się oddawał, i postępuje według prawa i sprawiedliwości, to zachowa duszę swoją przy życiu. (Ez 18, 27)

Tak więc niezacytowany fragment może rzucać inne światło na postać Jaspera, podobnie jak suplikacja wykonywana w wieczór wigilijny, w której śpiewak prosi o to, „by jego serce skłonne było do przestrzegania przykazań”⁴¹, a także jego uniesienie w ostatnim (opublikowanym) rozdziale powieści. Wszystko to może sugerować, iż protagoniście uda się ostatecznie osiągnąć spokój ducha i wewnętrzną harmonię mimo niegodziwości, jakich miałby się dopuścić. Jednakże sugestie takie mogłyby (lub nie) znaleźć potwierdzenie dopiero w dalszych, nienapisanych partiach powieści.

Niezależnie wszakże, jakie miałyby być wyjaśnienie tajemnicy zarówno Edwina Drooda, jak i umysłu Johna Jaspera (a także paru pomniejszych zagadek), czytelnik otrzymuje zestaw wskazówek prowokujących go do samodzielnych dociekań i spekulacji, zanim jeszcze wyjaśnienie takie się pojawi. Tak więc ostatni utwór Dickensa zapowiada pojawienie się klasycznej powieści detektywistycznej (która jako gatunek nie istniała jeszcze w owym czasie), w której czytelnik zaproszony bywa do odgrywania roli rywala fikcyjnego detektywa, a wskazówkom daleko jest do jednoznaczności i dopiero zakończenie pozwala na umieszczenie wszystkich elementów układanki we właściwym miejscu. W przeciwieństwie do późniejszych utworów w tekście Dickensa wskazówki pojawiają się jednak nie tylko na poziomie świata przedstawionego, ale także na poziomie układów tekstowych i dostępne są jedynie odszyfrowującemu owe układy czytelnikowi. Nadto,

⁴⁰ Praktycznie jedynym miejscem, gdzie czytelnik ma wgląd w umysł Jaspera, są jego narcotyczne wizje, otwierające pierwszy rozdział utworu.

⁴¹ Ch. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood...*, s. 160.

podczas gdy w powieści detektywistycznej zagadka stanowi problem nade wszystko intelektualny, w *Tajemnicy Edwina Drooda* na pierwszy plan wysuwa się wymiar etyczny zbrodni. „Dysharmonijne harmonie” — podobnie jak miejsca grozy w romansie gotyckim — ujawniają związek między pogwałceniem etycznego porządku świata a kształtem rzeczywistości przedstawionej w utworze.

Bibliografia

Teksty

- Anonim, *Forms of Prayer for Public Worship Selected with Alterations from the Services of the Church of England and Various Other Sources*, J.N. Welsford, Exeter 1836.
- Dickens Ch., *Marcin Chuzzlewit*, t. 1, przeł. K. Czerwijowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
- Dickens Ch., *The Mystery of Edwin Drood*, Chapman & Hall, London 1870.
- Dickens Ch., *Tajemnica Edwina Drooda*, przeł. J.S. Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2015.

Opracowania

- Bystydzińska G., *In the Shadow of the Cathedral. Dickens and the Gothic in “The Mystery of Edwin Drood”*, [w:] *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th Century British Literature and Culture*, t. 5, red. G. Bystydzińska, E. Harris, Uniwersytet Warszawski. Ośrodek Studiów Brytyjskich, Warszawa 2010, s. 87–95.
- Chesterton G.K., *Wstęp*, [w:] Ch. Dickens, *Edwin Drood and Master Humphrey’s Clock*, J.M. Dent–E.P. Dutton, London–New York 1909, s. vi–xx.
- Ciabattoni F., *Dante’s Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto 2010.
- Dubois M., *Diverse Strains: Music and Religion in Dickens’ “Edwin Drood”*, „Journal of Victorian Culture” 2011, nr 3, s. 347–362.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Znak, Kraków 1994.
- Forster J., *The Life of Charles Dickens. Volume the Third 1852–1870*, Chapman & Hall, London 1874.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Znak, Kraków 1996.
- Łotman J., *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 223–265.
- Mitchell Ch., *“The Mystery of Edwin Drood”. The Interior and Exterior of Self*, „ELH” 1966, nr 2, s. 228–246.

Criminal Minds and Musical Harmonies: *The Mystery of Edwin Drood* by Charles Dickens as a Protodetective Work

Summary

The paper analyses the role of music in Dickens' last, unfinished novel and its relation to the criminal puzzle which — for obvious reason — was left unsolved. Contrary to the traditional cultural associations (harmony, beauty, order), music in *The Mystery of Edwin Drood* is related to darkness, which shrouds the places where it is performed (the cathedral, Jasper's room); it also functions as the background of various disharmonies (physical indisposition, quarrel, signs of hatred, fear). The theme of the only two religious songs that are referred to is sin and wickedness. On the one hand, considering the fact that music is John Jasper's domain, the discordance not only functions as an "ethical metaphor" and externalization of the man's character, but also points to him as the murderer of his nephew. On the other hand, the aforementioned songs foreground the motif of repentance or turning away from sin, which undermines the ostensibly obvious conclusions concerning Jasper's guilt.

Similarly to the detective novel of the (much later) Golden Age period, the hints prompting the puzzle's solution are provided here, though they are not univocal, leaving a shadow of doubt as to the guilt of the most obvious suspect. Yet, contrary to the genre conventions, the clues appear mainly on the implied level of communication, available to the implied reader deciphering textual patterns and not merely "observing" the presented reality.

