

## Wrażliwiec czy degenerat? Antropologia zbrodni w opowiadaniach Edgara Allana Poeego

Edgar Allan Poe, rówieśnik Słowackiego, Wagnera, Lermontowa... W sposób prowokacyjny napisał o nim w 1856 roku Baudelaire:

„Edgar Poe, pijak, nędzarz, męczennik i wyrzutek, podoba mi się bardziej, niż gdyby był spokojny i cnotliwy jak Goethe czy Walter Scott”<sup>1</sup>.

Ten zachwyt nad Poem nie wydaje się jednak tylko przelotną fascynacją ekstrawaganckiego pisarza, jakim był bez wątpienia autor *Kwiatów zła*, sam niekiedy odbierany przez współczesnych sobie jako wrażliwiec i degenerat. Twórczość amerykańskiego romantyka, z którą starał się zapoznać publiczność francuską, okazuje się wciąż intrygująca, także z perspektywy dzisiejszego odbiorcy. W obiegu czytelniczym pozostają zwłaszcza „opowieści niesamowite”, krótkie, zaledwie kilkustronicowe opowiadania Poeego, ze świetnie zawiązaną intrygą, czającą się w tle tajemnicą oraz zaskakującym zakończeniem. Sytuacje morderstwa, przedwczesnego pogrzebu czy detektywistycznej zagadki odpowiadają także potrzebom najmłodszego pokolenia, wychowanego na filmach sensacyjnych, kryminałach czy mroźnych krew w żyłach horrorach.

Portret mordercy, jaki pojawia się na przykład w *Czarnym kocie*, *Beczce Amontillada* czy w opowiadaniu *Serce oskarżycielem* – odpychający moralnie, a zarazem w pewien sposób pociągający, pełen sprzeczności psychologicznych i z pewnością nie jednowymiarowy – może wciąż oddziaływać na wyobraźnię odbiorcy z XXI wieku w nie mniejszym stopniu niż klasyczna już dziś (i skądinąd świetna) kreacja Anthony’ego Hopkinsa w filmie Jonathana Demme’a pod tytułem *Milczenie owiec*. Fenomen prozatorski Edgara Allana Poeego polega jednak nie tylko na efektywnym zawiązaniu akcji i odpowiednim dawkowaniu napięcia oraz okropności i grozy – takie odczytania (także filmowe<sup>2</sup>) sprzyjają bowiem, niestety, spłyceciu zawartości treściowej jego opowiadań. W przywołanych opowieściach zabija przecież zwykły człowiek, jednocześnie dobry i zły, nie zaś demon zbrodni i występku. To przede wszystkim zaskakuje czytelnika, niepokoi go, budzi w nim lęk.

Stereotypowe określanie Poeego jako „klasyka grozy” izoluje go od kontekstu epoki i każe dostrzegać w nim przede wszystkim prekursora książek kryminalnych. Nie licząc popularnych pod koniec XVIII wieku powieści gotyckich, których fabuła zawierała w sobie

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, jego życie i dzieło* [w:] Idem, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, tłum. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003.

<sup>2</sup> Zob. filmowe adaptacje opowiadań E.A. Poeego – w reżyserii Rogera Cormana z lat sześćdziesiątych XX wieku czy różnego rodzaju produkcje telewizyjne i kinowe, realizowane z mniejszym lub większym powodzeniem, najczęściej kwalifikowane jako horrory, thrillery oraz filmy fantasy.

spora dozę sensacyjności, tajemniczości i okropieństwa<sup>3</sup>, postać mordercy, wysunięta na pierwszy plan, nie jest jednak wyłącznym pomysłem Poego. Już pobieżna lektura utworów romantycznych dowodzi, że obraz zbrodniarza czy po prostu człowieka, który ma coś na sumieniu (zabójstwo, kradzież, uwiedzenie), stanowi większość ówczesnych przedstawień istoty ludzkiej. Zbójca Karol Moore z dramatu Friedricha Schillera, Byronowski Korsarz, uwodziciel Don Juan, galernik Jan Valjean z *Nędzników* Wiktora Hugo – to tylko nieliczne przykłady wskazujące na zainteresowanie dziewiętnastowiecznych pisarzy problematyką antropologiczną, zwłaszcza tą, którą chętnie nazwałabym **antropologią występku czy zbrodni** lub szerzej – **antropologią transgresji**.

W tym nowym, nieklasycystycznym ujęciu postać człowieka nabiera wyrazistości i prawdopodobieństwa psychologicznego. Przystaje być jedynie nośnikiem pewnych cech – zwykle tylko pozytywnych lub tylko negatywnych, a staje się osobowością dynamiczną, rozwijającą się, przeżywającą kryzysy i przeobrażenia wewnętrzne. Eksplozja uczuć (o której zaczęto się mówić pod koniec XVIII stulecia przy okazji powieści pisanych w duchu sentymentalnym i która w ciągu kolejnych dziesięcioleci przybrała kształt dzikich namiętności skłębionych w ludzkim sercu) to dziś już, niestety, dość wyswiechtany przykład z syntez szkolnych, obrazujący w znacznym uproszczeniu drogę, którą pokonała romantyczna myśl antropologiczna. Przywołani przeze mnie bohaterowie literaccy dobrze ilustrują to odmienne spojrzenie na wnętrze człowieka, którego postępowania nie pęta już gorset moralny rozumiany jako bierne poddanie się ustalonym odgórnie regułom. Pisarze i poeci tej doby pokazują człowieka jako istotę, której zachowaniem rządzi skłonność zarówno do szlachetnych porywów, jak i gwałtownych wybuchów gniewu prowadzących nawet do zbrodni – stąd właśnie kreacje dobrego zbrojcy, napadającego tylko na złych i bogatych, czy, w wersji polskiej, kochanka ojczyzny<sup>4</sup>, mordującego wrogów i wyzwalającego swoich rodaków. O żadnym z nich nie sposób powiedzieć: degenerat, zwyrodnialec czy osobowość patologiczna – a w każdym razie nie zna tych pojęć język utworów romantycznych. Zamiast tego mówi się raczej o szlachetnym uniesieniu, heroicznym czynie dokonanym w obronie słabszych i bezbronnych, o zemście za doznane krzywdy czy postępku popełnionym w zaślepieniu, o stanie bliskim obłądki – nigdy zaś o morderstwie.

Twórczość Edgara Poeego stanowi na tym tle znamieny paradoks. Bohaterowie jego opowiadań (mam tu na myśli zwłaszcza *Czarnego kota*, *Serce oskarżycielem* oraz *Beczkę Amontillada*) nie są wybitnymi indywidualnościami, dokonującymi wyborów

---

<sup>3</sup> Głównym bohaterem *Mnicha* Mathiew Gregory'ego Lewisa, jednej z najpopularniejszych powieści grozy, jest właśnie postać człowieka występku, zakonnik, który – skuszony przez diabła – popelnia kolejno: grzech rozpuszty, morderstwo, gwałt i ostatecznie, ku przestrodze czytelników, zostaje potępiony.

Barbara Zwolińska, autorka książki o wampiryzmie w twórczości Poeego, uważa, że pojawiające się u niego: „Gotyckie ewokacje, inspirowane słownikiem romantycznych ballad, elementy egzotyki i orientalizmu tworzą (...) indywidualny rodzaj »gotyku«, wyrażającego się głównie w warstwie słownej, a nie w konstrukcji bohaterów”. B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 79.

<sup>4</sup> Określenie Marii Janion.

między mniejszym i większym złem. Rys szaleństwa pozostaje wyraźny, nie na tyle jednak, by w pełni usprawiedliwić czy po prostu umotywić zachowanie tych postaci<sup>5</sup>. Bardzo często starają się one wręcz udowodnić własną poczytalność, trzeźwość myślenia.

„Otóż właśnie, tu tkwi sęk! Sądziacie mnie szalonym. Szaleni nie wiedzą nic a nic. Gdybyście mogli jednak podpatrzeć, jak sprawnie działałem! – jak ostrożnie, jak zapobiegliwie, jak przebiegle zakrzętnąłem się dokoła mej roboty! Nigdy nie byłem dla starucha tak uprzejmy, jak w ciągu całego tygodnia, który poprzedzał spełnienie morderstwa”<sup>6</sup> – zapewnia narrator opowiadania *Serce oskarżycielem*.

Osią fabuły staje się morderstwo doskonałe, zaplanowane z precyzją i tak też wykonane; morderstwo popełnione właściwie bez powodu i bez wyrzutów sumienia, przynoszące jednak szczególną ulgę bohaterowi:

„Lubiłem poczciwego starucha. Nigdy mi nic złego nie uczynił. Nigdy mnie nie uraził. Nie poządałem zgoła jego złota. Przypuszczenia moje dotyczą raczej jego oka...”<sup>7</sup>.

Opis narządu wzroku, który następnie pojawia się w tekście, obnaża w istocie neurotyczne zachowanie narratora, „straszenie nerwowego”<sup>8</sup>, jak sam o sobie mówi, i nadwrażliwego na niektóre bodźce pochodzące ze świata zewnętrznego. Jego uwaga koncentruje się zwłaszcza na dźwiękach: cykaniu świerszcza ukrytego w murze, szeleście otwieranych drzwi, tykaniu wskazówek i wreszcie na kluczowym dla akcji opowieści, odgłosie bijącego serca. Ten ostatni, „głuchy, zdławiony, częstotliwy szmer, podobny do tego, który wytwarza zegarek, owinięty w watę”<sup>9</sup>, jak zauważa bohater:

„wzmógł moją wściekłość, na kształt uderzeń bębna, które podjudzają odwagę żołnierza. (...) Zdawało mi się, że serce pęknie. I oto ogarnęła mnie troska nowa! Dźwięk ów mógł dolecieć uszu sąsiada! Godzina starca wybiła!”<sup>10</sup>

Przezczenie zmysłu słuchu dochodzi w tej chwili do swych granic, wszelkie z natury ciche brzmienia odbierane są jako hałas, inicjują napaść na starca, a podczas wizyty policji – prowadzą przewrażliwionego mordercę do zdemaskowania się.

„Możliweż-to, że nic nie usłyszeli? Boże wszechmogący! Nie, nie! Słyszeli! – Domysłali się! – Wiedzieli! Bawili się jeno moim przerażeniem! Tak pomyślałem – i dotąd jeszcze tak myślę. Wszystko byłoby łatwiejsze, okrom tego pośmiewiska”<sup>11</sup>.

W opowieści *Czarny kot* Poe powiązał rys szaleństwa z nałogiem bohatera. Czytelnik nie ma więc pewności, czy przedstawione przez niego zdarzenia nie zostały w pewien sposób zmanipulowane – wizje alkoholowe mieszają się z trzeźwym, racjonalnym oglądem rzeczywistości. W relacji głównej postaci tytułowe zwierzę nabiera cech demonicznych,

<sup>5</sup> Motyw szaleństwa u Poego omawia M. Paryż, *Edgar Allan Poe: The Grip of monomania* [w:] Idem, *Social and cultural aspects of madness in American literature 1798–1860*, Warszawa 2001, s. 127–174.

<sup>6</sup> E.A. Poe, *Serce oskarżycielem* [w:] Idem, *Opowieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, Kraków 1974, s. 118.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 124.

zdaje się jakąś dziką, nieogarnioną siłą wyzwalającą w człowieku agresję i okrucieństwo, swoją obecnością doprowadza go na skraj załamania nerwowego. Stopniowo narastające objawy tej neurozy to obsesyjne myślenie o tytułowym kocie, reagowanie z obrzydzeniem i lękiem na jego dotyk i bliskość, wyłupienie mu oka, powieszenie na gałęzi, wyrzuty sumienia i poszukiwanie nowego pupila – a gdy taki się znajdzie – dopatrywanie się w nim podobieństwa do zabitego Plutona, wreszcie chorobliwy strach połączony z poczuciem niemożności ucieczki przed zwierzęciem. Decyzja o zgładzeniu kota jest, zdaniem bohatera, nieuchronna:

„Pod uciskiem takich męczarni zdźbło pozostałych we mnie dobrych uczuć – szczełło. Złe tylko myśli poufały się z moim duchem – najmroczniejsze i najnikczemniejsze ze wszystkich myśli. Właściwa memu usposobieniu posępnosć urosta aż do rozmiaru nienawiści dla wszelkiej rzeczy i wszelkiej istoty ludzkiej”<sup>12</sup>.

Pod ciosem topora pada jednak żona, która usiłowała zapobiec tragedii.

Trudno w tym wypadku mówić o premedytacji, zastanawia natomiast zdumiewająca przytomność umysłu, z jaką – już po popełnieniu zbrodni – morderca przemyślnie ukrywa zwłoki (zamurowuje je w ścianie piwnicy). Poe konstruuje tu sytuację niemal identyczną jak w opowiadaniu *Serce oskarżycielem*, gdzie trup ofiary zostaje pocięty na kawałki i złożony pod deskami w podłodze. Jest to też moment, w którym neuroza opuszcza obu bohaterów, stają się oni spokojni, opanowani, niemal automatycznie wykonują czynności (które powinny w nich raczej wzmóc poczucie lęku), z bezczelnością prowadzą policjantów na uprzątnięte miejsce mordu.

Motyw zabójstwa doskonałego połączony z pomysłowym pozbyciem się ciała pojawia się również w trzecim z interesujących mnie opowiadań – *Beczka Amontillada*. Tym razem jednak nie ma mowy o demaskacji. Narracja prowadzona jest z perspektywy pięćdziesięciu lat, które upłynęły od chwili zbrodni<sup>13</sup>. Pamięć o popełnionym czynie pozostaje świeża, jakby relacjonowane wydarzenia miały miejsce zaledwie wczoraj – świadczą o tym dialogi przytoczone w narracji oraz obfitość szczegółów opisujących okoliczności morderstwa (czas i miejsce). W przeciwieństwie do bohaterów utworu *Serce oskarżycielem* i *Czarnego kota*, Montrésors nie sprawia wrażenia człowieka nerwowego, wykonuje swój plan morderstwa z precyzją i spokojem:

„Tysiące krzywd, zadanych mi przez Fortunata, zniostem cierpliwiej, niżli to było w mej mocy, lecz gdy doszło do zniewagi, poprzysiągłem sobie zemstę. Wy wszakże, którzy dobrze znacie mój charakter, nie pomyślicie chyba, że się zdradziłem choćby jedną pogróżką. Prędeż, później pomsta nadejść musiała – było to postanowienie, które zapadło ostatecznie. Sama jednak doskonałość powziętego pomysłu wykluczała wszelką myśl o narażeniu go na niebezpieczeństwo. Winienem był nie tylko ukarać, lecz ukarać bezkarnie”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Idem, *Czarny kot* [w:] op. cit., s. 142.

<sup>13</sup> W ten sposób interpretuję ostatnie zdania opowiadania: „Nowo powstałemu murowi przywróciłem dawny szaniec kości. Od pół wieku żaden śmiertelnik nie zakłócił ich spokoju. In pace requiescat” Idem, *Beczka Amontillada* [w:] op. cit., s. 133.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 125.

Jeśli upatrywać w tej postaci pewnych neurotycznych zachowań, to jako takie można by zinterpretować obsesyjne myślenie bohatera o zemście, niemożność puszczenia w niepamięć zniewagi, której doznał. Zbrodnia posiada tu więc umotywowanie psychologiczne. Podobieństwo do bohaterów bajronicznych jest w tym opowiadaniu bodaj najwyraźniejsze – podstawę działania zarówno Montrésorsa, jak i Giaura czy Korsarza stanowi bezinteresowny rewanż, który nie daje wymiernych korzyści (takich jak dobra materialne, podniesienie statusu społecznego itp.) – rodzi jednak przyjemność. Podstępne zwabienie ofiary do starych pałacowych lochów pod pozorem degustacji rzadkiej odmiany wina i przykucie jej do wilgotnej kamiennej ściany, a następnie zamurowanie żywcem to chyba najokrutniejsza z kar, jaką mógłby wymierzyć człowiek.

Zawziętość, z jaką bohater realizuje swój plan, każe Fortunatowi interpretować jego zachowanie w kategoriach ponurego żartu:

„– Cha, cha, cha! – He, he! Doprawdy, wcale dobry figiel! Wyśmienita krotofila! Będziemy się z niej śmiać do rozpuku – w pałacu – he, he! – z tego winka bożego – he, he, he!

– Z Amontillada! – rzekłem.

– He, he! – He, he! Tak, z Amontillada. Lecz – czyśmy się nie zapóźnili? A nuż wyczekują nas w pałacu signora Fortunato i inni?... Pójdźmy więc.

– A tak – rzekłem – pójdźmy więc.

– Na miłość Boga, Montrésorsie!

– A tak – rzekłem – na miłość Boga!”<sup>15</sup>.

W istocie, trudno pomyśleć, że opisana sytuacja dzieje się naprawdę. Nie tylko ofiara, co zrozumiałe i prawdopodobne psychologicznie, zaczyna pod wpływem doznanego szoku sprawiać wrażenie człowieka, który postradał zmysły (obrazują to „opętańcze wstrząsy tańcuchem”, „szereg tęgich krzyków, krzyków przenikliwych”, „śmiech zdławiony, na którego dźwięk włosy dęba stanęły (...) na głowie”<sup>16</sup>, wreszcie próba wyparcia z psychiki tego, że oto jest się właśnie zamurowywanym żywcem), lecz także sam oprawca, nieugięty w swoim postanowieniu, przestaje przypominać człowieka urażonego na honorze. Pod koniec opowiadania Montrésors wydaje się raczej wyzbytym ludzkich uczuć sadystą, który zadaje Fortunatowi bardzo wyrafinowaną i powolną śmierć z głodu i wyziębienia. Dodatkowe okrucieństwo zbrodni polega na tym, że kości zamordowanego przypuszczalnie nigdy nie zostaną odnalezione<sup>17</sup>.

Tu chyba w sposób najjaskrawszy lekturze towarzyszy pytanie o to, czy bohater Poeego nie jest po prostu osobowością patologiczną albo wręcz psychopatyczną, pozbawioną skrupułów moralnych oraz poczucia dobra i zła. Zniewaga, o której mówi się w tekście, nie zostaje zdefiniowana. Podobnie i zamurowywany mężczyzna sprawia wrażenie, jakby nie miał świadomości tego, że pada ofiarą zemsty – nie usprawiedliwia się ani nie błaga o wybaczenie. Rozmowa cały czas dotyczy jedynie tytułowej beczki wina, nawet w scenie finalnej, gdy załamany nerwowo Fortunato usiłuje przekonać Montrésorsa i, w pewnym

<sup>15</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 131–132.

<sup>17</sup> Sugeruje to dość wyraźnie cytowane już przeze mnie w przypisie 13. zakończenie *Beczki Amontillada*.

sensie, samego siebie, że obecna sytuacja jest jedynie żartem. Precyzyjne obmyślenie planu zabójstwa, a przede wszystkim przekonanie o „doskonałości powziętego pomysłu”<sup>18</sup> przemawiają tym, że bohater nie działał w afekcie czy w stanie chwilowej niepoczytalności. Podkreślają to również okoliczności zbrodni – okres karnawału, czyli nieustającej zabawy i wszechobecnego rozluźnienia obyczajów, kiedy chodzenie w masce z czarnego jedwabiu na twarzy w nikim nie budzi podejrzania (a pozwala przecież ukryć tożsamość mordercy), podobnie jak i sama propozycja skosztowania wina w podziemiach pałacu Montrésorsów, do których nikt w tym czasie z pewnością nie zajrzy<sup>19</sup>.

Racjonalne na pierwszy rzut oka zachowanie głównego bohatera ma mi czytelnika pozorem przemyślanego i rozumnego działania. Pod tym względem wszystkie trzy z interesujących mnie tu opowiadań można uznać za synonimiczne. W każdej narracja prowadzona jest z perspektywy mordercy i ma charakter spowiedzi. W utworze *Serce oskarżycielem* oraz w *Czarnym kocie* jest to przedśmierne wyznanie zbrodniarza, który nazajutrz zostanie stracony. Pierwszoosobowa relacja zyskuje tym samym walor autentyczności i subiektywności, za jej pomocą bohaterowie odwołują się do uczuć i przekonań czytelnika, pragną wpłynąć na jego psychikę, domagają się zrozumienia. Przedstawiają zaistniałe wypadki jako nieuchronne, umotywowane zniewagą bądź obecnością mrocznych sił pod postacią kota czy Złego Oka (jakkolwiek dziwnie i nieprawdopodobnie to brzmi). Wydają się ludzcy i zwracają się przede wszystkim do ludzi, nie tych idealnych, krystalicznie czystych i cnotliwych, lecz takich, którzy również odczuwają pociąg do alkoholu, bywają popędliwi i zapamiętali w gniewie czy nietolerancyjni względem innych. W takiej konstrukcji postaci widać inspirację amerykańskiego pisarza romantyczną antropologią. Autor *Kruka* ujmuje psychikę jako coś niegotowego i stającego się w każdej chwili, jednocześnie dobrego i złego.

Przywoływany we wstępie Baudelaire zwracał uwagę na jeden tylko aspekt jego twórczości, a mianowicie na to, że:

„[Poe – A.W.] jasno widział i niezachwianie potwierdzał naturalne zło Człowieka. Jest w człowieku, powiadał, tajemnicza siła, (...) bez tej siły nienazwanej, bez tej skłonności wrodzonej, cała masa ludzkich czynów zostanie niewyjaśniona, wyjaśnić się nie da. Czyny te są pociągające, gdyż są złe, niebezpieczne; są pociągające jak przepaść. Ta siła przewrotna, niepokonana, to naturalna Przewrotność, która sprawia, że człowiek jest nieustannie zabójcą i samobójcą jednocześnie, mordercą i katem; albowiem, dodaje z przenikliwością naprawdę szatańską, niemożność znalezienia rozsądnego motywu, wyjaśniającego niektóre złe i niebezpieczne uczynki, mogłaby nas doprowadzić do uważania ich za podszept Diabła (...)”<sup>20</sup>.

Nacisk położony przez francuskiego poetę jedynie na pierwiastek zła tkwiący w bohaterach Poego jest jednak pewnym uproszczeniem. Dynamizm tych postaci

<sup>18</sup> Idem, *Beczka Amontillada*, op. cit., s. 125.

<sup>19</sup> Mówi o tym następujący fragment: „Służby w domu nie było. Zaprzepaściła się kędyś w celu uczczenia stosowną pohulanką czasu, który się nadarzał. Oznajmiłem służbie, że nie wrócę do domu przed ranem, i dałem rozkaz wyraźny, aby nikt się z domu nie wydalał. Wiedziałem, iż ten rozkaz wystarczy, aby wszystka służba – do ostatniego człowieka natychmiast wyległa gromadnie z domu w chwili, gdy stopę na progu postawię”. Ibidem, s. 127.

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, op. cit., s. 340–341.

zostaje bowiem uzyskany przede wszystkim poprzez wielogłosowość ich myśli. W obrębie psychiki bohaterów współistnieją sprzeczne odruchy kwalifikowane jako moralne oraz te, których za moralne uznać nie można. Popętniona zbrodnia nie wydaje się przez to jedynie czynem osoby zwyrodniałej, lecz stanowi dla niej jakby czynnik umożliwiający samopoznanie – nawet jeśli oznacza ono dla bohatera odkrycie w sobie cech przeciwnych do wyobrażanych. Opowieści o takiej autodemaskacji jest z pewnością *William Wilson*, w którym motyw prześladowającego tytułową postać sobowtóra obnaża w istocie schizofrenię bohatera. Jedność osobowości zostaje przez niego odzyskana dopiero w finałowej scenie z lustrem, która ujawnia iluzję Wilsona:

„(...) szedłem ku temu zwierciadłu, własne moje odbicie, z twarzą wszakże pobladłą i od krwi plamistą, szło ku mnie na spotkanie krokiem słabym i chwiejnym. (...) W jego tak znamiennej a osobliwej twarzy – i w jego stroju – każdy rys, każda nitka – była moja, był mój! Był to – **bezwzględny tryumf tożsamości!**”<sup>21</sup>.

Podobne pęknięcie w psychice widać w analizowanych przeze mnie opowiadaniach. Morderstwa, choć popełnione z zimną krwią i przynoszące chwilową ulgę (usuwają bowiem przyczynę rozdrażnienia, która doprowadziła do zbrodni), nie oznaczają bynajmniej, że ich sprawcy nie odróżniają dobra od zła. Mają świadomość konsekwencji groźących za czyn nieetyczny. Bohater *Czarnego kota* podaje następującą autocharakterystykę:

„Od dziecka zdradzałem miękkość i ludzkość uczuć. Tkliwość mego serca była tak znamienna, że dzięki niej stałem się kozłem ofiarnym mych kolegów. Szczególniej przepadałem za zwierzętami i za zgodą rodziców posiadałem wielce różnorodny zespół ulubieńców. Cały niemal czas spędzałem w ich towarzystwie i nigdy nie czułem się tak szczęśliwy, jak wówczas gdy je darzyłem pokarmem i pieśczęcią”<sup>22</sup>.

Jest to, rzecz jasna, subiektywny wizerunek bohatera, który przedstawia się jako skazany na śmierć zabójca żony. Sposób prezentowania przez niego faktów, wydobywanie i podkreślanie delikatności swych uczuć, ma na celu, jak to już zaznaczałam, zjednanie odbiorcy, wywołanie u niego sympatii i współczucia dla narratora-mordercy. Podobną rolę manipulowania emocjami czytelnika odgrywają zapewnienia obrazujące wyrzuty sumienia: „Rumienię się, płonę od wstydu, drzę opisując to piekła godne okrucieństwo!”<sup>23</sup> czy wtrącenia w rodzaju: „Spełniwszy tę zbrodnię straszliwą”<sup>24</sup>. Ujawniają one jednocześnie, że skazaniec ma poczucie dobra i zła, charakterystyczne dla niego jest jednak mimowolne, jakby podświadome wypieranie z psychiki odpowiedzialności za własne czyny:

„(...) całokształt mego charakteru i usposobienia pod wpływem Demona Niewstrzeźliwości – rumienię się na owo wyznanie – uległ zasadniczym zmianom na gorsze. (...) zło moje coraz bardziej zuchwiałało się we mnie – któreż bowiem zło dorówna Alkoholowi!”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> E.A. Poe, *William Wilson* [w:] Idem, op. cit., s. 30 [wszelkie podkreślenia w tekście – A.W.].

<sup>22</sup> Idem, *Czarny kot*, op. cit., s. 135.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 136.

Pojawiające się w tekście uwagi o pijaństwie tudzież o „duchu Przekory (...) zarliwym, niezgłębionym popędzie duszy ku dręczeniu samej siebie – ku gwałceniu własnej natury, ku złoczyństwu dla samej miłości złego”<sup>26</sup>, wreszcie takie skonstruowanie narracji, by na pierwszy plan wysunąć osobę tytułowego kota jako inicjatora zdarzeń – to, wyrażająca się w języku, praca świadomości, która kwalifikuje działania dręczycielskie i zbrodnicze jako niemoralne i którą jednocześnie nie bierze za nie odpowiedzialności<sup>27</sup>. To właśnie pęknięcie psychiki czyni z bohatera dwie skrajnie różne osoby: jedną – łagodną, wrażliwą, kochającą zwierzęta i potępiającą zabójstwo oraz drugą – gniewliwą, demoniczną, złą. „Tryumf tożsamości” jednak nie następuje; narrator kończy swą opowieść niepokodzony sam ze sobą, przekonany, że go koci „podstęp zniewolił (...) do zbrodni, a (...) głos zdradziecki wydał (...) w ręce kata”<sup>28</sup>. Morderstwo, które w *Williamie Wilsonie* doprowadziło, w sposób paradoksalny, do scalenia osobowości bohatera, tu jedynie ujawniło głęboką niekoherencję jego wnętrza i wydobyło na pierwszy plan mroczne cechy osobowości, wzmocnione dodatkowo przez wpływ alkoholu.

Podobną niespójność psychiczną da się zauważyć u głównego bohatera opowiadania *Serce oskarżycielem*, który pewnego dnia postanawia zabić starca, pomimo że odczuwa do niego sympatię. Ta podwójność odruchów oraz podkreślenie własnej wrażliwości<sup>29</sup> bardzo przypominają analizowane przed chwilą zachowanie skazańca z opowiadania *Czarny kot*. Tu jednak morderca bawi się przerażeniem ofiary, wyznając:

**„Wiedziałem, czego doznawał starzec, i czułem dlań litość, chociaż się śmiało coś w mym sercu.** Wiedziałem, że trwa ockniony od chwili pierwszego, maluczkiego szmeru, gdy się przewracał na łożu”<sup>30</sup>.

Bohater nie tyle uświadamia sobie niekoherencję własnego wnętrza (zdolnego jednocześnie do dobra i zła), ile dochodzi – właśnie poprzez zbrodnię – do swoistego samorozpoznania. Już sama myśl o zabójstwie (kiedy stoi, ukryty w ciemnym pokoju ofiary, i w każdej chwili może się jeszcze wycofać nierozpoznany) sprawia, że staje się on, w swoim mniemaniu, panem życia i śmierci – tym, który decyduje i tym, który kończy egzystencję drugiego człowieka:

„Wszystko było nadaremne, albowiem śmierć, która się zbliżała, przeszła obok niego ze swym wielkim, czarnym cieniem i spowila węń swoją ofiarę. I właśnie żałobna przemoc niewidzialnego cienia zdziałała, iż wyczuł (choćby starzec nic nie widział i nie słyszał) pobyt mej głowy w pokoju”<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>27</sup> Podobny wniosek wysnuwa James W. Gargano w studium „*The Black Cat*: Perverseness Reconsidered: „The Black Cat is on one level an intense study of the protagonist’s discovery of, and infatuated immersion in, evil, and on another level a subtle examination of the protagonist’s refusal to recognize the moral meaning of his career”. J.W. Gargano, „*The Black Cat*: Perverseness Reconsidered [w:] *Twentieth Century Interpretations of Poe’s Tales. A Collection of Critical Essays*, oprac. W.L. Howarth, Prentice-Hall 1971, s. 88. Gargano nie idzie jednak dalej tropem owego „rozdwojenia” w duszy bohatera.

<sup>28</sup> E.A. Poe, *Czarny kot*, op. cit., s. 146.

<sup>29</sup> Na przykład w zdaniu: „(...) po całych nocach nasłuchiwałem świerszcza, ukrytego w murze”, będącym wspomnieniem wcześniejszych czasów, w których, jak można przypuszczać, wyczuwanie na dźwięki nie było jeszcze u bohatera posunięte do granic paranoi. Idem, *Serce oskarżycielem*, op. cit., s. 119.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 119–120.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 120.



Współczucie dla zamordowanego wynika u głównego bohatera nie tylko z poczucia moralności, lecz także z kompleksu związanego z doświadczaniem stanów lękowych, które wykrzywiają obraz rzeczywistości<sup>52</sup>. Wzbudzenie strachu u ofiary wydaje się swoistym panaceum na własną nerwowość i przeczulenie; daje ulgę oraz poczucie władzy nad cudzym przerażeniem. Scena finałowa ujawnia jednak, że *de facto* lęk nie opuszcza bohatera, napędzana strachem wyobraźnia pracuje nadal i każe mordercy słyszeć odgłos bijącego serca – dźwięk niemożliwy, bo dobywający się rzekomo z pociętego na części ciała starca<sup>53</sup>. Zakończenie obrazuje jeszcze jeden istotny fakt, a mianowicie to, że rozpoznanie siebie jako zdolnego do zabójstwa (w sensie moralnym oraz psychicznym) wcale nie sprawia, że złoczyńca czuje się z tym dobrze, jest pogodzony sam ze sobą czy akceptuje to, co w sobie odkrył. Wręcz przeciwnie, lęk komunikuje również jego podświadome wyrzuty sumienia, zmusza do wyznania zbrodni.

Nacisk na chorobę psychiczną bohaterów Poe'go, jaki zwykle pada w badaniach nad twórczością autora *William'a Wilsona*<sup>54</sup>, nie wyjaśnia jednak dostatecznie ich postępowania. Morderstwa popełnione w *Czarnym kocie* oraz w utworze *Serce oskarżycielem* nie wydają się po prostu działaniem wariatów, których szaleństwo doprowadziło na skraj poczytalności – stąd, być może, ich zabiegi, by zostać zrozumianymi i potraktowanymi poważnie oraz usilne zapewnienia o własnej „normalności” i racjonalności poczynają. Popełnione zbrodnie stanowią świadectwo **dochodzenia do własnej tożsamości, są drogą wiodącą ku autopoznaniu i** – ostatecznie – **samozagładzie**: w sensie fizycznym (jako skazani na śmierć zabójcy) oraz psychicznym (jako osoby znerwicowane, przerażone, schizofrenicznie rozdwojone, odczuwające – obok płynącej z mordu satysfakcji – także wyrzuty sumienia czy współczucie i sympatię dla ofiary). To wrażliwość, podsycana długotrwałym uzależnieniem od alkoholu lub narastającą nerwicą, staje się czynnikiem działającym na szkodę bohaterów. W ich zmaganiu się z własnym wnętrzem i stopniowym docieraniu do prawdy o sobie widać, jak blisko Poemu do romantycznego widzenia człowieka i zarazem – w jakim stopniu zdążył on już odejść od języka ówczesnych utworów.

Jedynie pierwszoplanowa postać z *Beczki Amontillada* pozostaje tajemnicza i w sposób najbardziej precyzyjny kontroluje swoją narrację; jej też – o czym już pisałam – najłatwiej przypisać cechy osobowości patologicznej, lubującej się w zbrodni

---

<sup>52</sup> W ten sposób da się również odczytać fragment opisujący Złe Oko starca jako wykrzywioną przez lęk percepcję rzeczywistości – „ilekroć to oko zwracało się ku mnie, tylekroć krew we mnie stygła”. Przerażenie czyni opisywany świat niezwykłym, a narząd wzroku każe postrzegać jako siedlisko zła. Ibidem, s. 118. Zob. także rozważania Edwarda Kasperskiego o literackich przedstawieniach lęku. Zob. E. Kasperski, *Literatura i lęk. W kręgu estetyki, poetyki i antropologii* [w:] idem, *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk–Warszawa 2006, s. 405–429.

<sup>53</sup> E. Arthur Robinson interpretuje zachowanie tego bohatera w kategoriach psychologicznej identyfikacji zbrodniarza i ofiary: „the madman's mistaking his own heartbeat for that of his victim”. E.A. Robinson, *Poe's „The Tell-Tale Heart”* [w:] *Twentieth...*, op. cit., s. 98.

<sup>54</sup> Zob. chociażby uogólniającą uwagę Yvora Wintersa we wstępie do cytowanej już książki: „most of his heroes are mad or on the verge of madness; a datum which settles his action firmly in the realm of inexplicable feeling from the outset”. Y. Winters, *Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism* [w:] *Twentieth...*, op. cit., s. 30.

jako takiej. W tym opowiadaniu wrażliwość złoczyńcy wydaje się zdecydowanie wyparta z psychiki i zdominowana przez negatywne emocje, wzmocnione dodatkowo poczuciem bezkarności. Jego wnętrze okazuje się spójne – ale jest to już **wnętrze degenerata**, człowieka, którego zbrodnia nie złamała, lecz przeciwnie, doprowadziła do wygłoszenia przed czytelnikami autolaudacji na temat „doskonałości powziętego pomysłu”<sup>35</sup> oraz jego wykonania. Taki wizerunek wydaje się również zdecydowanie bliższy współczesnym, zarówno książkowym, jak i filmowym przedstawieniom mordercy jako swego rodzaju geniusza zbrodni. Wystarczy przypomnieć choćby postać Lafcadio z *Lochów Watykanu* André Gide’a czy bohaterów popkultury: czarne charaktery z hollywoodzkich produkcji o Jamesie Bondzie (tytułowi Doktor No, Goldfinger i inni) oraz występujących w komiksach o Batmanie demonicznego Jokera i złośliwego Pingwina.

### Summary

The article raises an issue of Poe’s affiliation to the epoch of romanticism. Portraits of murderers which appear in his extraordinary stories have a lot in common with popular nineteenth-century creations of a noble villain (Schiller, Byron, Hugo etc.) and can be interpreted in categories of anthropology of transgression. Crime leads Poe’s characters to an edge of psychological fortitude which occurs simultaneously as perversion in act of crime and uneasy conscience, so they can’t be described neither as madmen nor as degenerate.



Kazimierz Nurczyk, *Ręka oprawcy*

<sup>35</sup> E.A. Poe, *Beczka Amontillada*, op. cit., s. 125.