

# Elżbieta Kiślak

---

## Detektyw jako artysta romantyczny

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (78), 196-204

---

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Przechadzki

## Elżbieta Kiślak

### Detektyw jako artysta romantyczny

Prekursorstwo twórczości Edgara Allana Poe wcześniej dostrzegli czytelnicy, co prawda nie w jego ojczyźnie Ameryce, lecz w Europie. W roku 1856 bracia Goncourt zanotowali w dzienniku, że to pozbawione poezji pisarstwo otwiera literaturę przyszłości, XX wieku:

Rzeczy odgrywają tu większą rolę niż ludzie; miłość ustępuje miejsca dedukcjom i innym źródłom, skąd wywodzi się myśl, zdanie, tok, zainteresowanie; podstawa opowieści zmienia się, z serca przeniesiona do głowy, z uczuć do myśli; z dramatu do jego rozwiązania.<sup>1</sup>

Ta charakterystyka przystaje najlepiej do opowiadań kryminalnych, które Poe właściwie wynalazł. Opowieść detektywistyczna była jego osiągnięciem najbardziej brzemiennym w skutki, jak sądził Walter Benjamin<sup>2</sup>, w swym poglądzie bynajmniej nie odosobniony. Karol Irzykowski w dialogu *Obrona literatury sensacyjnej* stwierdził wręcz, że wszystkie dzieła kryminalne wywodzą się ze *Skradzionego listu*, dodając, że należy uwzględnić stosunek autora do romantyki<sup>3</sup>.

Nowatorstwo Poe polegało między innymi na wprowadzeniu oryginalnej postaci detektywa, amatora od razu wyraźnie przeciwstawionego zawodowcom z policji. Opowiadanie, w którym genialny analityk zbrodni po raz pierwszy rozwiązuje kryminalną zagadkę, to *Zabójstwo przy rue Morgue*, a dokładniej zabójstwa czy *Podwój-*

---

<sup>1/</sup> E. i J. de Goncourt *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 48.

<sup>2/</sup> Zob. W. Benjamin *Paryż II. Cesarstwa według Baudelaire'a*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996.

<sup>3/</sup> K. Irzykowski *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 510.

## Kiślak Detektyw jako artysta romantyczny

*ne zabójstwo*, jak tłumaczy ten tytuł Felicjan Faleński, pierwszy polski popularyzator twórczości Poe, autor obszernego studium, opublikowanego w „Bibliotece Warszawskiej” z 1861 roku<sup>4</sup>. Opowiadanie to wyznacza początek nowoczesnej literatury detektywistycznej, a przynajmniej tego jej podgatunku, którego intryga opiera się nie na przygodzie, lecz na dochodzeniu do sprawcy drogą dedukcji. W studiach nad literaturą kryminalną często pojawia się podobna typologia, która rozmaicie, choć w gruncie rzeczy w zbliżony sposób, określa różnicę między, najogólniej mówiąc, jej formą otwartą a zamkniętą. Stanisław Barańczak na przykład przeciwstawia „powieść-zagadkę” – „powieści-problemowi”, gdzie punkt ciężkości stanowi sama zbrodnia, a narracja biegnie według porządku chronologicznego, nie jest zaś jego rekonstrukcją<sup>5</sup>. Natomiast Helmut Heissenbüttel różnicuje w podobny sposób jedynie utwory, w których występuje detektyw. Oddając sprawiedliwość Poe jako prekursorowi gatunku, podkreśla, że „powieść kryminalna w swym historycznym rozwoju i w dzisiejszej formie [...] była i jest powieścią detektywistyczną”<sup>6</sup>.

Postać pierwszego detektywa nie została wszakże doceniona w literaturze przedmiotu<sup>7</sup>, bo badacze gatunku skupiają się głównie na strukturze narracji. Dość wyrafinowane pod tym względem opowiadania Poe posłużyły zresztą za przedmiot wielu interesujących analiz – by wspomnieć choćby polemikę Derridy z Lacanem na temat *Skradzionego listu*<sup>8</sup> – zwłaszcza że ukonstytuował się w nich narracyjny schemat, który przejęli najpopularniejsi autorzy kryminałów, Arthur Conan Doyle i Agatha Christie. Mianowicie detektywowi od początku towarzyszy wierny przyjaciel, pośrednik między jego niezwykłą inteligencją a resztą świata, pełniący funkcje ograniczonego w swych kompetencjach narratora. Duet ten występuje w trzech utworach Poe: najpierw, w roku 1841, ukazało się *Zabójstwo przy rue Morgue*, w rok później *Tajemnica Marii Roget*, cykl zamyka *Skradziony list* z 1844 roku.

Pierwszy detektyw, rówieśnik romantyków, jak widać z chronologii, nie jest rodakiem autora, lecz Francuzem. Nazywa się Cézare Auguste Dupin. Jak w tytule wiele zapowiada „ulica kostnicy”, tak i to nazwisko również należy do znaczących, tyle że stanowi fałszywy trop, bo jego etymologia przeczy właściwemu charaktero-

---

<sup>4/</sup> Por. bibliografię polskiej recepcji twórczości Poe w biografii F. Lyry *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973.

<sup>5/</sup> Zob. St. Barańczak *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty” 1973 nr 6.

<sup>6/</sup> H. Heissenbüttel *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973 nr 6, s. 49.

<sup>7/</sup> Do wyjątków należy zawierająca wiele interesujących spostrzeżeń rozprawka R. Daniela *Poe's Detective God*, „Furioso” VI (Summer 1951). Autor analizuje m.in. powinowactwa między autorem a jego bohaterem oraz między cyklem Dupina a pismami krytycznymi Poe.

<sup>8/</sup> Omawia ją Barbara Johnson *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida*, w: *Critical Difference*, Baltimore 1980.

wi bohatera (podobny zabieg w innym opowiadaniu Poe, *Tys nim jest*, dotyczy mordercy). Pochodzić bowiem może najprędzej od *dupe*<sup>9</sup>, co oznacza naiwniaka albo ofiarę, tego, kto daje się naciągnąć, wywieść w pole, oszukać. Tymczasem detektyw Dupin, wcielone zaprzeczenie naiwności, potrafi przejrzeć mistyfikację.

Literackość jego nazwiska może skądinąd przemawiać za opinią tych badaczy, którzy utrzymują, że postać stworzona przez Poe jest pozbawiona charakteru – przede wszystkim Johna T. Irwina, profesora z Baltimore, autora wyczerpującego komparatystycznego studium o opowiadaniach kryminalnych Poe i Borgesa. Widzi on w pierwszym detektywie, a także w jego naśladowcach, Sherlocku Holmesie i Herculesie Poirot, jednowymiarowe karykatury, których egzystencja sprowadza się w gruncie rzeczy do czytania gazet i spotkań z funkcjonariuszem policji w zaciszu własnego gabinetu<sup>10</sup>. Jednakże ta rzekomo papierowa postać posiada osobowość na tyle wyrazistą, że wywarła znaczący wpływ na literaturę, może najpierw bardziej na francuską niż angielską. Prawdopodobnie przyczyniło się do tego również to, że trzy opowieści o dokonaniach Dupina mają za scenerię Paryż, a raczej ponury fantazmat stolicy XIX wieku, w której sam Poe nigdy nie był, chociaż starał się dla złudzenia realizmu pieczołowicie odtworzyć jej topografię, „nie całkiem błędnie”, jak przyznał Raymond Queneau<sup>11</sup>. Poe zbudował swoją wizję Paryża na lekturach, między innymi pamiętników słynnego Vidocq’a (którego najwyraźniej pragnął przewyższyć, bo już w pierwszym opowiadaniu wytknął mu, nie kwestionując zmysłu obserwacyjnego, słabość myśli). W *Tajemnicy Marii Roget* przypisy rozważają realia prawdziwej zbrodni nad Hudsonem, której ofiarą padła niejaka Mary Rogers, i odsłaniając mistyfikację, rzutują paryskie miejsca na plan Nowego Jorku, miasto zaś budzi coraz większy wstręt i niesmak, nazwane jest nawet „steakiem ohydy”<sup>12</sup> (295), zdają się w nim dominować ulice długie i brudne. Eliot zauważył, że w prowincjonalnej Ameryce Poe był „swego rodzaju wygnańcem z Europy”, Paryż stanowił jeden z celów eskapistycznych wypraw jego wyobraźni, stąd

9/ Do tego semantycznego kręgu należą też: *duper* – oszukiwać, nabierać, naciągnąć, wywieść w pole, mistyfikować; *duperie* – oszustwo, oszukaństwo, naiwniactwo; *dupeur* – oszust, naciągacz.

10/ Irwin wyrokuje o tym w pierwszym akapicie na pierwszej stronie swej obszernej pracy: *As a character Dupin is as thin as paper he's printed on, and his adventures amount to little more than reading newspaper accounts of the crime and talking with the prefect of police and the narrator in the privacy of his appartement* (J.T. Irwin *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore 1996, s. 1). Jest to oczywiście zemsta szachisty (autor zamieścił m.in. swoje zdjęcie przy partii szachów rozgrywanej z Borgesem) – wszak na początku *Zabójstwa przy rue Morgue* szachistom odmawia się analitycznych zdolności. Natomiast W.H. Auden swoistą niepełnowymiarowość postaci Dupina tłumaczy jego ponadczasowością w eseju *Edgar Allan Poe*, przeł. P. Kolyszko, z tomu *Przedmowy i postowia*, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 502.

11/ Zob. R. Queneau *Poe i „Analiza”*, przeł. M. Ochab, „Literatura na Świecie” 2000 nr 6.

12/ Utwory cytowane wg wydania E.A. Poe *Opowiadania*, t. 1, przeł. St. Wyrzykowski, Warszawa 1956 (w nawiasie podana strona), zweryfikowane z oryginałem.

## Kiślak Detektyw jako artysta romantyczny

„romantyczna posepnosć i wspaniałość” tego miasta<sup>13</sup>. Fantastyczna sceneria paryska wywarła ogromne wrażenie na ówczesnych mieszkańcach Paryża, na Baudelaire przed wszystkim, który brzydotę metropolii uczynił jednym z motywów przewodnich *Paryskiego spleenu*, a *Zabójstwo przy rue Morgue* przetłumaczył już w 1846 roku.

Eliot zauważył, że Poe, który spędził niemal całe życie na Wschodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych, to w gruncie rzeczy „wędrowiec bez stałego adresu”: „Na pisarzy tej miary, którzy tak mało wzięli ze swego podłoża i którzy byliby tak wyobcowani z każdego środowiska, nieczęsto się natrafia”<sup>14</sup>. Wcześniej uchwycił to Falański: „nie ma społeczeństwa, wśród którego Poe nie wyglądałby jak ognik błędny”<sup>15</sup>. Detektyw nosi podobne piętno alienacji. Wytworny młodzieniec, zubożały potomek znakomitej rodziny – nazwisko poprzedza archaiczny tytuł *chevalier* – pozbawiony schedy w niejasnych okolicznościach, wycofuje się z życia, bytując na marginesie społeczeństwa: „ugięła się moc jego charakteru i przestał torować sobie drogę w życiu” (194); „już wiele lat temu przestał znać kogokolwiek i być znany w Paryżu” (195). Nie troszczy się o odzyskanie dziedzictwa, co umożliwiłoby mu społeczny sukces, stracił zainteresowanie zarówno przyszłością, jak teraźniejszością, którą trwoni na melancholijnych marzeniach. Szczątki majątku przynoszą mu niewielkie dochody, które „przy zachowaniu najściślejszej oszczędności” (194) zaspokajają tylko najkonieczniejsze życiowe potrzeby. Jego arystokratyzm nie bierze się więc z nadmiaru. Jedynym luksusem młodego *gentleman* – „o który w Paryżu nie trudno” (194), jak sobie Poe słusznie wyobrażał – są książki, właśnie „w podrzędnej księgarni przy rue Montmartre” (194) zawiązuje się przyjaźń między detektywem a jego totumfackim. Dupin chroni się przed światem w „niewielkiej bibliotece lub raczej zapełnionej książkami pracowni” (405). Początkowo nawet przyjaciel wynajmuje dla niego stare, zrujnowane domostwo, położone „w ustronnej i odludnej połaci Faubourg St. Germain” i urządzone „w stylu fantastycznej melancholii współczesnych naszych upodobań” (195), ale potem porzuca sąsiedztwo rodziny Usherów, jego siedziba zlokalizowana będzie bardziej prozaicznie, „na trzecim piętrze domu nr 33 przy rue Donot” (405), chociaż wciąż na tym słynnym przedmieściu.

Przyszły detektyw spędza dnie w hotelu na czytaniu, pisaniu i rozmowie z przyjacielem, zaślony maską zielonych okularów. Czezej rzeczywistości przyzwyczaił się przeciwstawiać sny na jawie, marzycielstwo posepne, bo skazane na nienasycenie. Zaspokaja przy tym jeszcze jeden nałóg – pali piankową fajkę, którą odziedziczył po nim Sherlock Holmes (grę na skrzypcach wziął natomiast, jak zauważył Karel Čapek, od Roderyka Ushera). Folguje też dziwactwom i osobliwym zachciankom, z których przyjaciel wymienia tylko upajanie się zapachem nasyco-

---

<sup>13/</sup> T.S. Eliot *Od Poe'a do Valéry'ego*, przeł. M. Niemojowska, w: *Szkice krytyczne*, Warszawa 1972, s. 108.

<sup>14/</sup> Tamże.

<sup>15/</sup> F. Falański *Edgar Allan Poe i jego nowele*, „Biblioteka Warszawska” 1861 nr 4, s. 42.

nych wonnościami gromnic. Dupin zdaje się więc estetyzować i śmierć, i życie, nadawać im niezwykłą formę. Staje się monstrum, jak chce Irwin, który nazywa go swoim własnym Frankensteinem<sup>16</sup>, sztucznym tworem świadomości, oddzielnym od świata. Zamienił samotność, społeczną degradację i wyobcowanie w swiste wywyższenie, uprzywilejowanie, wybrał drogę cichego buntu, przez izolację, przez postawę dystansu, tyleż z konieczności, co z wyboru.

Słowem, uprawia tę „zdegradowaną formę ascezy”, jaką jest według formuły Camusa dandyzm<sup>17</sup>, chociaż pasuje do niego również definicja Rogera Kempfa, który stwierdza, że istota tego fenomenu polega na kulcie różnicy w wieku uniformizacji oraz zerwaniu umowy społecznej (*dénonciation*)<sup>18</sup>. Dupina łączą bliskie więzy z szeregiem literackich dandysów; najstawniejszy z nich, Des Esseintes z *A rebours* Huysmansa, który tworzy sztuczne życie na przekór naturze, na wspan, potęguje niektóre idiosynkrazje bohatera Poe, rozwija i urozmaica jego ekscentryzm<sup>19</sup>.

Niepokojącym rysem wrażliwości detektywa, który dzieli z nim diuk Des Esseintes, jest „umiłowanie nocy dla niej samej” (195); i zdeorientowany przyjaciel, i prostoduszny prefekt policji widzą w tym kaprys fantazji czy dziwaczny nastrój, tymczasem umysł Dupina najskuteczniej mobilizuje się po ciemku, w izolacji od świata. We dnie w mieszkaniu okiennice są więc zamknięte, stwarzając namiastkę ciemności. Natomiast po nadejściu ciemności właściwej ekscentryk wraz ze swym nieodłącznym towarzyszem, rozpoczyna włóczęgę w gmatwaniu paryskich ulic. To urzeczenie nocą zapowiada fascynację ciemną stroną egzystencji, zbrodnią, naturalnym złem w człowieku. Podobnie zamykanie się w czterech ścianach gabinetu znajdzie odpowiednik w klaustrofobicznej scenarii zbrodni, popełnionej w zamkniętym od wewnątrz pokoju. Jednak, jak wielu dandysów, Dupin reprezentuje także typowy okaz *flâneura*, którego kontakt ze społeczeństwem sprowadza się do bezcelowej włóczęgi. Rozprasza on nudę poszukiwaniem wrażeń i podnieć na ludnych ulicach wielkiego miasta; nie daje mu to nawet złudzenia wspólnoty, nie przełamuje kręgu samotności. Baudelaire napisze o malarzu Guysie, szlifującym paryskie bruki, że „wędruje przez wielką pustynię ludzi”<sup>20</sup>.

Dupin, opuszczając swój domowy azyl, próbuje znaleźć, jak na prawdziwego dandysa przystało, środki dominacji nad społeczeństwem inne niż działanie. W swoich nocnych eskapadach znajduje przede wszystkim sposobność zademonstrowania możliwości swojego intelektu. Dandys, jak zaznaczają niemal wszyscy

16/ J.T. Irwin *The Mystery to a Solution...*, s. XVII.

17/ A. Camus *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 55.

18/ R. Kempf *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris 1977, s. 9.

19/ Ten hiperesteta czyta zresztą Poe, „przedziwnego i głębokiego”, który „nie zawiódł nigdy umiłowani diuka Jana. Bardziej chyba niż ktokolwiek inny, Poe wykazywał powinowactw najwięcej z kontemplacyjnymi zapędami des Esseintes’a” (J.-K. Huysmans *Na wspan*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 243). Wśród szeregu utworów nie został jednak wspomniany cykl Dupina, może dlatego, by nie podkreślać zależności.

20/ Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 23.

## Kiślak Detektyw jako artysta romantyczny

badacze tego zjawiska, powinien zdumiewać, toteż Dupin zaskakuje przyjaciela niezwykle dedukcjami, których podstawę stanowi nieprawdopodobny talent obserwacji, ale też granicząca z aktorstwem zdolność wczuwania się w cudzą naturę. Jeszcze zanim zabierze się do rozwiązywania zagadek kryminalnych, potrafi przeniknąć charaktery i czyny, obcy przechodnie mają dla niego „jakby w pierśiach okienka” (196), zyskuje dostęp do ich myśli i uczuć, z czego rodzi się niezwykła przyjemność, radosne poczucie wyższości, rekompensujące mu społeczne nieistnienie. Wędrowni te ilustrują dwoistą postać egzystencjalnego doświadczenia nowoczesności, o którym pisał Jean Starobinski w szkicu *Kominy i dzwonnice*: z jednej strony „zagubienie jednostki w tłumie”, z drugiej – „absolutna władza, jakiej domaga się dla siebie indywidualna świadomość”<sup>21</sup>. Jednak Baudelaire, o którym pisze Starobinski, wykorzystuje swój dar spojrzenia oraz identyfikacji do zbudowania wspólnoty, naznaczonej przynajmniej współczuciem dla innego, do nawiązania swoistego porozumienia. Chętny Dupin, z nieco demonicznym chichotem satysfakcji, nie zdradza podobnych uczuć, obserwacja i dedukcja pogłębiają tylko dystans, jaki dzieli go od pospolitych śmiertelników.

Jego władza płynąca z wiedzy stanowi jednak namiastkę innej władzy. Opowiadania kryminalne Poe umieścić trzeba u źródeł „estetyki samotnych twórców”<sup>22</sup>, o której pisze Camus w *Człowieku zbuntowanym*. Pierwszy detektyw jest dandysem, ale także artystą. Odnacza się nie tylko wszechstronnym czytaniem, przyjaciel podziwia przede wszystkim „dziwną ognistość i bujną świeżość jego wyobraźni” (194); w *Skradzionym liście* przyznaje się zresztą, że ma na sumieniu „jakieś tam wierszydła” (409), w znamienny sposób bagatelizując własną twórczość. To artysta szczególnego rodzaju – pozbawiony nie tylko społecznego uznania, ale też publiczności. Jak wiadomo, socjologiczna interpretacja dandyzmu podkreśla, że jego tłem jest początek ekspansji kultury masowej, przewrót na rynku literackim XIX wieku. Sam Poe w *Tajemnicy Marii Roget* podejmuje polemikę z prasą, ostro krytykując rynkowy pragmatyzm gazet, których prymarnym celem stała się pogoń za sensacją, nie zaś ukazywanie prawdy. Poe był zresztą powszechnie uważany za pierwszą ofiarę, jeżeli nie męczennika, strywalizowanej i zmaterializowanej kultury pieniądza, której ojczyznę widziano w ówczesnej Ameryce. Pisał o tym nie tylko Baudelaire, rzucając w obronie geniusza gromy na prymitywnego, zaślepionego giganta<sup>23</sup>, także Faleński, na marginesie wspominając amerykańskie doświadczenia Norwida.

Poszukiwanie przestępcy dandys nazywa rozrywką. Jego przyjaciela nawet lekko szokuje to określenie „w zestawieniu z tragizmem zdarzenia” (206). Natomiast

---

21/ J. Starobinski *Kominy i dzwonnice*, przeł. T. Stróżyński, w: *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*, Warszawa 1998, s. 340.

22/ A. Camus *Człowiek zbuntowany...*, s. 57.

23/ We wstępie do swych przekładów opowiadań, *Edgar Poe, jego życie i dzieła oraz Nowych notatkach o Edgarze Poe*, w: *Sztuka romantyczna. Dzienniki pofne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971.

## Przechadzki

po rozwikłaniu zagadki detektyw traci zainteresowanie i samym zdarzeniem, i swoim w nim udziałem, okazując charakterystyczną dla dandysa nonszalancję. Nie potrafi zajmować się przedmiotem, który już od dawna przestał go obchodzić. W przeciwieństwie do licznych znanych i wybitnych przedstawicieli dandyzmu nie dysponuje fortuną, ale w gruncie rzeczy pieniądze stanowią dla dandysa tylko warunek posiadania wolnego czasu, którego Dupin ma przecież pod dostatkiem. Jego jedynym zajęciem jest rozmyślanie, bezinteresowne, swobodne, ograniczone co najwyżej przez kapryśność własnego toku. W istocie zarówno osoba niewinnie oskarżonego z *Zabójstwa przy rue Morgue*, jak postaci kolejnych sprawców (w *Skradzionym liście* od początku wiadomo, kto go ukradł) znajdują się na dalekim planie jego zainteresowania. Sam proces rozwiązywania zagadki staje się dla niego ważniejszy niż sprawiedliwość i jej skutki społecznie użyteczne: wskazanie, ujęcie czy ukaranie sprawcy. Detektyw należy więc do wyznawców czystej sztuki, sztuki dla sztuki, uchylającej perspektywę moralną, podobnie jak Poe, w swym najbardziej znanym eseju, *The Poetic Principle*, upominający się o wiersz, który jest wierszem i niczym więcej, wiersz napisany tylko dla wiersza.

W tej szczególnej sztuce, którą uprawia Dupin, sztuce dedukcji, skazany jest na niedoceniecie, jeżeli niezapoznanie, ponieważ niezwykły talent, błyskotliwość nie mieszcząca się w normach, wynosi go na samotne wyżyny intelektu. Jego oryginalność – dotyczy to w istocie oryginalności opowiadań Poe – polega na łączeniu wyobraźni ze ścisłym rozumowaniem. Z jednej strony detektyw jest wizjonerem, o czym świadczy jego zachowanie w momentach, kiedy popisuje się dedukcjami – staje się oziębły i roztargniony, mówi jak gdyby sam do siebie, ignorując otoczenie, patrzy w ścianę pustym wzrokiem i zmienia mu się głos, „bynajmniej nie donośny, miał tę intonację, jakiej używa się zazwyczaj mówiąc do kogoś na znaczną odległość” (208). Z drugiej strony do tej ekstazy doprowadza go rozumowanie niemal matematyczne, metodyczność posunięta do granic obsesji. Analogię takiej artystycznej procedury można oczywiście znaleźć w *Filozofii kompozycji*, gdzie Poe kładzie nacisk na fundamentalne znaczenie w genezie utworu jasnej świadomości twórcy.

Sam Dupin stanowi żywą ilustrację apologetycznych rozważań na temat rozumowania ścisłego, ale zarazem łamiącego reguły, od których rozpoczyna się *Zabójstwo przy rue Morgue*: „dopiero w szczegółach, które wybiegają poza obręb reguł przejawia się pomysłowość analityka” (193). Jest maniakiem drobiazgu, zwraca uwagę w typowy dla dandysa sposób na to, co niekonwencjonalne, nieistotne i przypadkowe z pozoru, pod czym kryje się nieoczekiwana prawda. Dociekając jej potrafi zaskakująco skojarzyć rzeczy odległe. Najważniejsza dla niego wydaje się koherencja. Podobnie zresztą w poemacie kosmogonicznym pt. *Eureka*, który Poe pisał mniej więcej wtedy, kiedy Słowacki *Genesis z Duchą*, podkreślona zostaje nieskończona ważność każdego gestu i przejawia się maniacka dbałość o perfekcję i spójność, czyli w istocie prawdę i piękno stworzenia. Można by rzec, iż romantyczna zasada różnicy musi w tej kosmogonii poddać się ogarniającej wszystko jedności, służąc metafizycznemu patosowi – jak określiliby to Lovejoy – pełniłości egzy-



## Kisłak Detektyw jako artysta romantyczny

stencji. Natomiast w świecie przedstawionym opowiadań nad wszystkim dominuje kapryśna i nieprzewidywalna indywidualność romantycznego artysty.

Niekwestionowana przewaga detektywa-amatora nad śledczymi z policji znajduje swą analogię w wyższości wista nad szachami, udowodnionej w swojej przedmowie *Zabójstwa przy rue Morgue* – w górowaniu przenikliwości nad koncentracją, błyskotliwości nad bystrością, oryginalnego pomysłu nad systemem, czy – w *Skradzionym liście* – oka nad szkiełkiem, szkłem powiększającym, przy pomocy którego policjanci badają „każdy cal kwadratowy pałacu oraz domów przyległych” (411). U podstaw powieści detektywistycznej znalazło się fundamentalne dla angielskiego romantyzmu rozróżnienie, spopularyzowane przez zwięzłą formułę Coleridge’a, między odtwórczą fantazją a twórczą wyobraźnią<sup>24</sup> (Poe wykorzystywał je wielokrotnie, między innymi w esaju *Fancy and Imagination*). Zdolność analityczna góruje jednak nad zwykłą inteligencją znacznie bardziej niż wyobraźnia nad fantazją, które, zdaniem Poe, substancjalnie się nie różnią. Niewątpliwie Poe zadłużył się u czytanego od wczesnej młodości autora *Biographia Literaria*, który widział w wyobraźni swoisty organ metafizycznego zmysłu. Twórca Dupina zajmował podobne stanowisko w swoich pismach krytycznych: „człowiek obdarzony szczerze umiejętnością wykrywania związków przyczynowych” to „innymi słowy, człowiek posiadający zmysł metafizyczny”<sup>25</sup>.

Tymczasem zdolności analityczne detektyw wykorzystuje obierając sobie za cel walkę z irracjonalizmem, niedocieczonością zjawisk. Znamienne, że opowiadania Poe ilustrują dwoistość jego twórczości – obok opowiadań kryminalnych, analitycznych – do cyklu Dupina trzeba doliczyć kilka innych – występują opowiadania fantastyczne, ukazujące horror w stanie czystym, słowem utwory oparte na zagadce i utwory koncentrujące się wokół tajemnicy<sup>26</sup>. Opowiadania kryminalne zamieniają tajemnicę w zagadkę, demaskują fałszywą tajemnicę, to, co na pozór irracjonalne, tłumaczą racjonalnie; stąd zawarta w nich – szczególnie w *Tajemnicy Marii Roget* – pochwała rachunku prawdopodobieństwa, który podporządkowuje ścisłemu rozumowaniu przypadek. Przyjaciół detektywa uprzedza, że obydwaj nie wierzą w zdarzenia nadprzyrodzone, inaczej mówiąc nie wierzą w to, że Bóg może objawić się w naturze, będącej siedliskiem zbrodni, co potwierdza potworna brutalność podwójnego zabójstwa. Właściwym przeciwnikiem detektywa staje się wpisana w egzystencję irracjonalna groza bytu, którą odsłania zbrodnia popełniona przy ulicy Morgue, groteskowa, bo bez motywu, okrutna ponad ludzkie wyobrażenie, a przerażająca tym bardziej, że sprawca nie ponosi żadnych konsekwencji,

<sup>24/</sup> Istotne było także zróżnicowanie władz w obrębie wyobraźni właściwej – zdolności kreowania i przypominania. W *Zabójstwie przy rue Morgue*, jeszcze zanim detektyw wkroczy na scenę, zasugerowany zostanie ten romantyczny związek między wyobraźnią a pamięcią, najważniejsza staje się jednak umiejętność dostrzegania szczegółów.

<sup>25/</sup> Cyt. ten fragment za szkicem Audena *Edgar Allan Poe*, w: *Ręka farbiarza i inne eseje...*, s. 511.

<sup>26/</sup> Por. rozdział *Zagadka i tajemnica* w pracy M. Maciejewskiego *Narodziły powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.

## Przechadzki

gdyż sprzedaż do *Jardin des Plantes* można uważać za karę dość problematyczną. Prawdziwe zło w materii świata nie będzie pomszczone – ten metafizyczny pesymizm różni opowiadania Poe od teologii literatury kryminalnej, która, jak zauważa Willy Haas, służy za namiastkę religii, wzbudzając ufność w boski ład i sprawiedliwość<sup>27</sup>.

Po zdemaskowaniu fałszywej transcendencji poszukiwanie absolutu zamienia się u romantyka w eksplorację egzystencjalnego doświadczenia; rozszyfrowaną zagadkę pozornej nieskończoności równowazy mroczna, nierozwiązywalna tajemnica egzystencji. Wyobrażnia, ta gloryfikowana przez Coleridge'a najbardziej dynamiczna siła ludzkiego poznania, powtarza w skończonym ludzkim umyśle odwieczny akt kreujący nieskończoną egzystencję niezgłębionego ja. Faleński napisał przenikliwie o Poe: „Jeśli szukał wyjątków i zagadek, to dlatego, że sam był i jednym i drugim”<sup>28</sup>. Narrator *Tajemnicy Marii Roget* przyznaje: „Nic nie jest bardziej nieuchwytnie od wrażenia czyjejs idencjności” (283). W opowiadaniach o Dupinie, które wyszły spod pióra „księcia tajemnicy”, jak nazywał go Baudelaire, tajemnicza tożsamość cechuje przede wszystkim detektywa, człowieka o dwoistej naturze, który przenikając zagadkę kryminalną szuka samego siebie w innym<sup>29</sup>. Tajemnicą też pozostaje, jakie doświadczenie wewnętrzne pozwoliło mu wznieść się na taki poziom poznania.

---

<sup>27/</sup> Por. W. Haas *Teologia w powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973 nr 6, s. 89.

<sup>28/</sup> F. Faleński *Edgar Allan Poe i jego nowele...*, s. 42.

<sup>29/</sup> R. Daniel we wspomnianym eseju o Dupinie *Poe's Detective God* akcentuje rysy deifikujące detektywa.