

# Salvoj Žižek

---

## Logika powieści detektywistycznej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/3, 253-283

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

SLAVOJ ŽIŽEK

## LOGIKA POWIEŚCI DETEKTYWISTYCZNEJ

### I

W pracach na temat powieści detektywistycznych nadal przeważają sądy utarte, sprowadzają się one do traktowania ich w sposób pobłażliwy i wyniosły jako literatury trywialnej. Na ironię zakrawa fakt, że stereotypowość metody przenosi się na przedmiot badań; zarzuca się oto powieści detektywistycznej, że jest schematyczna.

O wiele większym wycuciem istotnych cech powieści detektywistycznej odznacza się naiwniejsze podejście, np. w książce Caweltiego<sup>1</sup>. Mimo spornych założeń ogólnoteoretycznych i wyraźnej słabości głównych rezultatów typowo amerykański brak obciążeń umożliwił Caweltiemu osiągnąć więcej, niż pozwalały stosunkowo wąskie ramy teoretyczne jego pracy.

Ograniczenie ideologiczne Caweltiego widać może najwyraźniej w sposobie analizy Hammetta. Sądzi on mianowicie, że Hammett jest artystycznie bardziej przekonujący od Chandlera, gdyż dla Chandlera źródłem zła jest wyłącznie społeczna deprawacja, podczas gdy Hammett przedstawia jakoby głęboką kosmiczną wizję zła: źródłem nieszczęścia jest obojętne, skazane na przypadkowość uniwersum bez Boga. Z drugiej strony Cawelti musi, naturalnie, stwierdzić, że Hammett, wypowiadając *explicite* poglądy polityczne, był radykałem — natomiast ideologia Chandlera jest lewicowa, choć nadal mieści się w granicach mieszczańskiego liberalizmu. Z tej rzekomej sprzeczności Cawelti ratuje się w taki

---

{Slavoj Žižek (ur. 1949), słoweński socjolog, psychoanalityk i badacz literatury, doktoryzował się z filozofii w Lublanie i z psychoanalizy w Paryżu, pracownik badawczy Instytutu Socjologii w Lublanie i gościnnie stały wykładowca Université Paris VIII; m.in. autor książek: *Zgodovina in nezavedno* (1982), *Birokracija i uživanje* (1984) oraz licznych publikacji we Francji.

Przekład według: S. Žižek, *Logika detektivskega romana*. W: *Memento mori. Teorija detektivskega romana*. Ljubljana 1982, s. 312—349.]

<sup>1</sup> J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London 1976.

sposób, że sprzeczność rozumie po prostu jako sprzeczność: wbrew radykalnym politycznym skłonnościom od początku określiło Hammetta głębsze egzystencjalne doświadczenie absurdalności ludzkiego istnienia w przypadkowym uniwersum bez Boga. Absurdalności tej oczywiście nie może zlikwidować żaden rewolucyjny przewrót w stosunkach społecznych, ponieważ jest głębsza — tkwi w samym stosunku człowieka do uniwersum.

Dla nienawykłego do dialektyki czytelnika jest naturalnie paradoksem, że właśnie Hammett, który źródło zła widzi w samym kosmosie, a nie wyłącznie w demoralizacji społeczeństwa, wypowiadając poglądy polityczne, *explicite* postawił kwestię o wiele bardziej radykalnie od Chandlera: w jego książkach nie ma w ogóle mieszczańskich żalów na amerykańskie zepsucie, drapieżność itd., lecz począwszy od pierwszej powieści *Red Harvest* — definitywny i jasny opis walki klasowej, wyzysku, kapitalizmu jako sposobu produkcji. Tym samym można sformułować bezpośrednio odpowiedź w duchu materializmu historycznego: opisana wewnętrzna sprzeczność stanowiska Hammetta może być wytłumaczona jako sprzeczność między chaotyczną irracjonalnością istniejącego społeczeństwa stosunków pieniężnych, społeczeństwa, którym rządzi gra przypadków, a najwyższe wartości zmieniają się w swoje przeciwieństwo, a — z drugiej strony — wizją jego rewolucyjnej zmiany. Pozór, iż chaotyczna irracjonalność to cecha samego uniwersum jako takiego, cecha, która wcale nie wynika jedynie z konkretnych społecznych uwarunkowań, jest niezbędnym ideologicznym zafałszowaniem świata mieszczańskiego, przeżywanym przez jego podmioty jako coś naturalnego. Do pozornej sprzeczności dochodzi dlatego, że Hammett (podobnie jak Brecht) — i w tym tkwi jego siła artystyczna — nie wybiera jednowymiarowej perspektywy rewolucyjnej, lecz konfrontuje dwie konkretne, sprzeczne, subiektywne pozycje: pozycję perspektywy rewolucyjnej i pozycję subiektywności, zamkniętą w mieszczańskim uniwersum ideologicznym. W przeciwieństwie do pozycji rewolucyjnej ta druga perspektywa nie odnosi się wyłącznie do zmian społecznych, lecz do uniwersum jako takiego i właśnie na tym polega jej ideologiczne fałszerstwo (będące efektem jakiegoś konkretnego układu społecznego), a nie ewentualna głębia.

Taka bezpośrednia odpowiedź, która w zarysowanej powyżej sprzeczności dostrzega napięcie historycznopraktyczne, pomija jednak na pierwszy rzut oka marginalny, a mimo to kluczowy problem, problem przyjemności. Na płaszczyźnie ekonomii libido jest mianowicie jasne, że uniwersum chaotycznych rządów przypadku wraz z krytycznym buntem rodzi w nas swego rodzaju fascynację, jednocześnie fascynuje nas w pewien sposób, podtrzymuje wyrażone w stosunku do niego pragnienia. Jak więc uniknąć zwykłego zarzutu, że Hammett nie zdystansował się konkretnie wobec krytykowanego przedmiotu, że na przekór abstrak-

cyjnej, pryncypialnej pozycji marksistowskiej od wewnątrz panuje nad nim dzikie mieszczańskie uniwersum, dlaczego jego subiektywna pozycja wiąże go nadal z tym uniwersum i że wobec tego krok ku marksizmowi oznacza w istocie ascetyczną ucieczkę przed prawdą własnego istnienia?

Odpowiedź musi być paradoksalna, ale też i radykalna: nie można jej szukać w czasowym przewycięzeniu abstrakcyjności orientacji marksistowskiej i wewnętrznym, egzystencjalnym utożsamieniu się z nią, lecz poszukiwania te należałoby prowadzić w zupełnie innym kierunku. Dlaczegoż prawdziwy rewolucjonista, nie zmieniając swojej subiektywno-egzystencjalnej pozycji, nie mógłby być materialistycznym pesymistą (jakimi poza Hammettem niewątpliwie byli zarówno Brecht, Hašek i in., jak i w jednej ze swoich lepszych chwil nawet wczesny Horkheimer), nie zaś totalitarnym Humanistą; dlaczego postawienie problemu procesu rewolucyjnego nie miałoby polegać dokładnie na tym, iż doświadczenie „bezsensownego, chaotycznego uniwersum” — a więc wszystko to, co sprawia, że życie człowieka jest konstytutywnie obciążone potknięciami i błędami, ślepym powtarzaniem się itd. — straci mieszczańsko-legitymistyczne zabarwienie? Cóż rewolucyjnego miałoby być w żarliwym dążeniu, żeby przekroczyć ów wymiar jako taki w humanistycznej mrzonce „totalnego Człowieka”? Należy rozbić tę fałszywie bezpośrednią tożsamość, tożsamość konstytutywnego wyobcowania człowieka, istoty mówiącej, obciążonej potknięciami i błędami, określonej przez „niemożność stosunku seksualnego” (Jacques Lacan) oraz wyobcowania mieszczańskiego uniwersum. Dopóki to nie nastąpi, dopóki proces rewolucyjny będzie przeżywany jako humanistyczna wizja narcyzoidalnego spełnienia, nowej harmonii itd., dopóty proces ten jest wciąż na nowo zagrożony przez popadnięcie w totalitaryzm.

Książka Caweltiego przewyższa jednak wyraźnie większość prac teoretycznoliterackich na temat powieści detektywistycznej, także prac autorów, od których, ze względu na ich zainteresowania, oczekiwać by można większego wycucia specyfiki gatunku (Wiktor Szkłowski i współcześni kontynuatorzy rosyjskiego formalizmu w Tartu, przede wszystkim I. Riewzin). Przykładem tego typu prac mogłyby być badania przedstawicieli tzw. zagrzebskiej szkoły komparatystycznej, głównie Zdenka Škrebę i Viktora Žmegača, których rozprawy na temat literatury detektywistycznej są znane również za granicą (na razie pomińmy nieco inaczej ukierunkowanego Stanka Lasicia).

Zdenko Škreb zwraca uwagę na dwie cechy sprawiające, że powieść detektywistyczna już *a priori*, dzięki formalnym właściwościom, nie może być sztuką: 1) nadludzka, właściwie boska nieomyślność intelektu detektywa, tzn. przeciwstawność irracjonalnej postaci detektywa i realistycznego obrazu jego środowiska; 2) schematyzm gatunku jako takiego — pisarz musi podporządkować się ustalonym z góry schematowi

wydarzeń<sup>2</sup>. Trzeba powiedzieć, że metoda Škreba ucieleśnia to, przeciwko czemu wymierzone są intencje niniejszego tomu prac: sprzeczność między schematyzmem a nieschematycznością jest historycznie określoną, typowo mieszczańską parą kategorii, należąca do szeregu sprzeczności typu „to, co mechaniczne-konieczne-zewnętrzne-narzucone *versus* twórcze-swobodne-wewnętrzne-spontaniczne” itp., gdzie twórczość pojmuje się jako nieuchwytny naddatek w stosunku do prawomocnej, przewidywalnej, schematycznej itd. konieczności. Krótko mówiąc — punkt widzenia, który traktuje twórczość jako przewyciężenie schematyczności przez to, co jednokrotne, niepowtarzalne itd., ma charakter zdecydowanie mieszczański. Różnic między tradycyjną poważną powieścią europejską a powieścią detektywistyczną nie można określić za pomocą pary pojęć schematyzm—jednokrotność. Przeciwnie tradycyjna powieść europejska była również schematyczna w znaczeniu przewidywalności, a dla czytelnika już po kilku stronach *Anny Kareniny* albo *Madame Bovary* było całkowicie jasne, co się musi stać na końcu, jakiego rodzaju tragiczny upadek spotka bohaterkę!

Kwestia, czy powieść detektywistyczna to dzieło sztuki, postawiona jest wadliwie. Podstawowa paradoksalność kwestionowania artystycznego charakteru powieści detektywistycznej polega na tym, że przyrównuje się ją do tzw. realistycznej bądź psychologiczno-realistycznej powieści XIX-wiecznej, by potem stwierdzić (jak wynika z przytoczonych zarzutów Škreba), że nie jest ona sztuką. Tymczasem właśnie ów wzorcowy typ powieści po awangardowym przełomie na początku naszego stulecia stał się artystycznie nierzeczywisty. Po Joysie i Kafce takie powieści po prostu nie są już możliwe, choćby nawet empirycznie wypełniały wciąż półki. Oczywiście nie jest przypadkiem, że ostateczne zwycięstwo powieści nowoczesnej nad tradycyjną (lata dwudzieste) pokrywa się chronologicznie z wykształceniem się formy powieści detektywistycznej, tzn. z przeniesieniem punktu ciężkości z detektywistycznej historii na powieść: powieść detektywistyczna staje się historycznie możliwa dopiero wtedy, gdy niemożliwa okazuje się tradycyjna powieść psychologiczno-realistyczna, dlatego też komparatystyczna metoda ma całkowicie niehistoryczny charakter, jeśli porównuje obie bezpośrednio, jeśli jedną ocenia, biorąc za wzór drugą. W ten sposób naturalnie nie negujemy różnic w statusie artystycznym między tradycyjną powieścią realistyczną a powieścią detektywistyczną — chodzi tylko o to, że artystyczność bądź też samą możliwość artystyczności należy za każdym razem historycznie konkretyzować.

Szczególnie interesujące są problemy osławionej wszechmocy bądź wszechwiedzy detektywa: słabość utartych interpretacji powieści detektywistycznej staje się widoczna zwłaszcza wówczas, gdy trzeba wy-

<sup>2</sup> Z. Škreba, *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb 1981, s. 196—228.

jaśnić pozycję samego detektywa, tajemnicę faktu, iż jesteśmy — to jest przecież podstawowa konwencja gatunku — już z góry przekonani, że detektyw w końcu wyjaśni wyjściową zagadkę. Wyjaśnień szuka się zazwyczaj w dwóch przeciwnych kierunkach: z jednej strony autorzy tych interpretacji widzą detektywa jako przedstawiciela pozytywnej mieszczańskiej racjonalności w jej radykalnej, czystej postaci, z drugiej zaś ujmują go jako spadkobiercę romantycznego wieszca, człowieka, który posiadał irracjonalną, na poły nadprzyrodzoną moc bezpośrednio intuicyjnego przenikania tajemnicy, moc nieosiągalną przez zwykły zdrowy rozsądek. Niewystarczalność obu tych interpretacji jest oczywista, każdemu bowiem miłośnikowi kryminału znane jest rozczarowanie, jeśli rozwiązanie tajemnicy następuje w wyniku jakiegoś działania obiektywnie naukowego (jeśli, załóżmy, detektyw wykryje sprawcę za pomocą odcisków palców w miejscu zbrodni albo analizy chemicznej płam na ubraniu podejrzanego itd.). Czegoś tu nam brakuje, to nie jest prawdziwa dedukcja. Z drugiej jednak strony jeszcze gorsze są rozwiązania wykorzystujące irracjonalną intuicję (gdy detektyw, jak sam stwierdza na końcu, „już od samego początku przeczuwał, że X musi być sprawcą, że coś mu nie pasowało”, zaczął więc prowadzić śledztwo w innym kierunku). Wówczas też czujemy się jakby oszukani, bo detektyw powinien rozwiązać zagadkę na podstawie wnioskowania, a nie intuicji. Właściwie nie wymaga też przypomnienia fakt, iż nie lepiej wyglądają próby (pseudo)dialektycznej syntezy, ulubione przez niektórych marksistów, próby, w których postać detektywa łączy mieszczańską racjonalność i jej drugą, ukrytą stronę, irracjonalną wiedzę intuicyjną. Takie syntezy wiszą w próżni, obie strony nigdy nie dają tego, czego brakuje każdej z nich z osobna.

## II

Zamiast rozwiązywać zagadkę detektywa bezpośrednio, spróbujmy posłużyć się paralełą. Istnieje mianowicie taka sama bezsilność interpretacji pozycji psychoanalityka w procesie analizy. Próby wyjaśnienia owej pozycji zmierzają również w dwóch homologicznych kierunkach: z jednej strony w psychoanalityku widzi się kogoś, kto próbuje racjonalnie wyjaśnić, zredukować do racjonalnej podstawy na pierwszy rzut oka nawet najbardziej mroczne, irracjonalne pokłady istoty ludzkiej, z drugiej zaś postrzegany on jest jako spadkobierca romantycznego wieszca, interpretator tajemnych znaków, niezrozumiałych dla zwykłego rozumu. Psychoanalitycznej interpretacji zarzuca się w ten sposób mieszczańsko-mechanicystyczny racjonalizm i/lub nienaukowe, naukowo niesprawdzalne poszukiwanie ukrytych znaczeń. O tym, że owa paralela nie jest zupełnie przypadkowa, przekonuje nas cały szereg dowodów pośrednich (*circumstantial evidence*): zarówno psychoanaliza, jak i po-

wieść detektywistyczna wykształciły się w tej samej historycznej sytuacji w Europie na przełomie stuleci. O samym Freudzie, ojcu psychoanalizy, w swoich wspomnieniach pisze „człowiek-wilk (*der Wolfsmann*)”, najsłynniejszy z jego pacjentów, iż uważnie czytał historie o Sherlocku Holmesie, głównie z powodu paralelizmu między metodami detektywa a analityka. Istnieje nawet powieść kryminalna (Nicholas Meyer, *The Seven Per Cent Solution*, 1975), opowiadająca o spotkaniu Freuda z Sherlockiem Holmesem. Dodajmy jeszcze kropkę nad i: francuski psychoanalityk, Jacques Lacan, na którego interpretacji teorii i praktyki psychoanalitycznej opieramy się w tych rozważaniach, na początku swoich *Écrits*<sup>3</sup> umieścił właśnie analizę opowiadania E. A. Poego *Skradziony list*, będącego jednym z archetypów opowieści detektywistycznej, przy czym punktem wyjścia Lacana była paralela między pozycją Augusta Dupina, detektywa amatora w opowiadaniu Poego, a pozycją analityka.

Tę paralełę między detektywem a psychoanalitykiem, czy też poszukiwaniem przestępcy przez detektywa a ujawnianiem tłumionych kompleksów przez psychoanalityka, zauważono naturalnie już dawno: w wielu rozprawach próbuje się przede wszystkim znaleźć „ton psychoanalityczny” opowieści detektywistycznej: „pierwotną zbrodnią”, którą należy wyjaśnić, byłoby właśnie ojcobójstwo, detektywem zaś Edyp próbujący dojść okrutnej, ukrytej prawdy. My natomiast zajmiemy się problemem na innej, bardziej formalnej płaszczyźnie — punktem wyjścia będzie paralela między metodami detektywa i psychoanalityka. W czym należy szukać podstawowej cechy interpretacji psychoanalitycznej jakiegoś produktu nieświadomości, powiedzmy — marzenia sennego? Zacytujmy dłuższy, lecz kluczowy fragment szóstego rozdziału (*Die Traumarbeit*) w *Die Traumdeutung* Freuda:

Zawartość snu jest nam przekazywana na dwa sposoby, poprzez jego myśli i treść, niejako dwoma różnymi językami, a dokładniej mówiąc, zawartość ta ujawnia się nam jako transpozycja myśli snu na taki język, którego znaki i zasady konstrukcji dają się poznać z porównania oryginału i przekładu. Myśli snu są dla nas łatwo zrozumiałe, gdy tylko do nas dotrą, zawartość snu dana jest niejako w języku obrazów, których poszczególne znaki trzeba przekładać na język myśli snu. Zapewne myliliśmy się, gdybyśmy znaki te odczytywać chcieli według ich obrazowej wartości miast odniesień pomiędzy znakami. Wyobrażam sobie zagadkę w obrazkach (rebus): dom z łodzią na dachu, dalej pojedynczą literę, dalej biegnącą postać z oderwaną głową. Mógłbym zacząć krytykować całą tę konstelację i jej poszczególne elementy uznać za bezsensowne. Dach domu nie jest odpowiednim miejscem dla łodzi, osoba bez głowy nie jest w stanie biegać, w dodatku chodzi o postać większą od domu, więc o ile wszystko to miałyby wyobrażać krajobraz, to nie pasowałyby tutaj litery, których w naturze nie ma. Właściwa ocena rebusu staje się możliwa dopiero, gdy tak całości, jak szczegółom nie będę stawiał tego rodzaju wymagań, i gdy spróbuję raczej zastąpić poszczególne obrazki odpowiednią

<sup>3</sup> J. L a c a n, *Écrits*. Paris 1966.

sylabą czy słowem, które jakoś te obrazki wyobrazają. Słowa, które dadzą się odnaleźć, nie okażą się bezsensowne, lecz będą zdolne wyrazić nawet najpiękniejsze i najsensowniejsze z poetyckich wypowiedzi. Taką zagadką obrazkową jest sen. Nasi poprzednicy w dziedzinie analizy snu popełnili ten błąd, że traktowali rebus jako rysunkową kompozycję. A tak widziany nie posiadał dla nich sensu i wartości<sup>4</sup>.

Czego Freud żąda tu od nas? Obrazy senne musimy odczytywać jak rebus: nie wolno nam szukać dla nich tzw. symbolicznego znaczenia (np. co oznacza łódź, dom, człowiek, który biegnie), lecz rzeczy i przedmioty musimy przetłumaczyć z powrotem na słowa, zastąpić je słowami. Łańcuch elementów znaczących otrzymany w ten sposób podsunie nam jakąś nową myśl, która — na poziomie sensu — nie jest niczym połączona z obrazami marzenia sennego (tak jak między obrazami rebusu a jego rozwiązaniem nie istnieje żaden związek znaczeniowy): jeśli będziemy szukać głębszego znaczenia obrazów marzenia sennego, stracimy z oczu ukrytą myśl w nim wyrażoną (tak jak poszukiwanie symbolicznego znaczenia obrazów w rebusie ukryje przed nami jego rozwiązanie). Jedyna więź między powierzchowną, bezpośrednią treścią snów a ich ukrytą myślą, zepchniętą do nieświadomości, istnieje na płaszczyźnie gry słów, na płaszczyźnie w sobie bezsensownego, jako takiego materiału oznaczającego. Wyjątkowy przykład takiego ściśle freudowskiego tłumaczenia marzenia sennego znajdujemy już w czasach antycznych. Chodzi o słynne sny Aleksandra Wielkiego w noc przed zdobyciem Tyru. Aleksandrowi ukazał się we śnie satyr, następnego dnia rano mędrcy całkiem właściwie objaśnili to widziadło: nie interesowało ich zupełnie głębsze znaczenie satyra (chęć życia? pożyteczność?), obraz satyra odczytywali jako rebus, tzn. skoncentrowali się na słowie satyr i rozłożyli je na sylaby, *sà-Týros*, otrzymując w ten sposób klucz do snu: „twój (będzie) Tyr”, zdobędziesz Tyr<sup>5</sup>.

A jednak rebus ma pewną przewagę nad marzeniem sennym, dzięki czemu o wiele łatwiej można go wyjaśnić: rebus jest wyraźnie, bezpośrednio — jeśli odczytujemy go, biorąc pod uwagę jego obrazową wartość — czymś bezsensownym, plątaniną niepowiązanych, heterogenicznych elementów, podczas gdy we śnie ten zewnętrzny montaż heterogenicznych elementów jest, z mniejszym lub większym powodzeniem, zamaskowany przez tzw. wtórne opracowanie. Nadaje ono montażowi

---

<sup>4</sup> *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud. Die Traumdeutung.* Leipzig 1925, s. 277—278. [Ten fragment dla „Pamiętnika Literackiego” przełożyła B. Surow ska.]

<sup>5</sup> Historię tego snu i jego tłumaczenia relacjonuje antyczny pisarz z II w. n.e., Artemidor z Dalady w 24 rozdz. I ks. swojego dzieła *Oneirokritika*. Freud pisze o tym śnie w przypisie do 2 rozdz. *Die Traumdeutung*. Artemidora wspomina także w *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I* i w 5 wykładzie *Wstępu do psychoanalizy*.



z powrotem postać jednolitą, wygładza brak harmonii i przywraca pozory homogenicznego wydarzenia, czyli wydarzenia, które — choć nadal zachowuje piętno czegoś enigmatycznego, niezrozumiałego — można przynajmniej przedstawić jako wewnętrznie powiązane, jednolite pod względem czasu i przestrzeni. Obraz satyra np. sam w sobie jest wyobrażeniem jednolitym, przekonującym i plastycznym, postrzeganym jako całość wyobrażeniowa. Nie zawiera w sobie — przynajmniej na pierwszy rzut oka — sugestii, iż jedynym powodem jego istnienia jest to, że ma on ucieleśniać w wyobraźni znaczący łańcuch *sà-Týros*. Na tym polega rola wyobrażeniowej totalności znaczeniowej ukształtowanej jako końcowy produkt pracy snu: pozór wewnętrznej jednolitości, żywej całości itd. ukrywa przed nami prawdziwy powód swojego istnienia.

Podstawowym twierdzeniem, rodzajem metodologicznego *a priori* interpretacji psychoanalitycznej jest teza, iż każdy końcowy produkt pracy snu, każdy bezpośrednio postrzegany obraz w sposób strukturalnie konieczny zawiera przynajmniej jeden element funkcjonujący jako zatyczka, jako namiastka tego, czego w samym postrzeganym obrazie, wyobrażeniu brakuje. Element ten na pozór zostaje włączony w jednorodną powierzchnię wyobrażenia, ale w rzeczywistości jest on tylko podstawiony w miejscu, skąd zostało coś *wyparte* bądź stłumione. Czynnikiem wypierającym (tłumiącym) jest w tym wypadku pole wyobraźni już przez sam fakt ustanowienia (wytworzenia) tego pola. Wspomniany element niczym *pépowina* łączy wyobrażeniowy rezultat końcowy z wypartym procesem strukturyzującym ów rezultat. Krótko mówiąc, wtórne opracowanie — nie z powodów empirycznych, lecz *a priori* — nigdy nie powiedzie się definitywnie, zawsze w końcowym rezultacie znajdzie się przynajmniej jeden element, który „wystaje”, który w samym rezultacie zastąpi to, co musi zostać *przemilczane*. Element ów jest ujęty w ramy jakiejś paradoksalnej dialektyki za dużo/za mało: gdyby go nie było, rezultatowi, końcowemu wyobrażonemu obrazowi czegoś by zabrakło, obraz nie byłby całością. Lecz gdy tylko się pojawia, jest już jakby zbyt, działa jak nieprzyjemne przewyciężenie. A zresztą zacytujmy lepiej dziś już klasyczne sformułowanie J.-A. Millera:

Każda struktura naszym zdaniem zawiera jakiś oszukańczy element, zajmujący miejsce braku, powiązany z tym, co się postrzega, ale będący najsłabszym ogniwem danej sekwencji, chwiejnym punktem, który tylko na pozór należy do aktualnej płaszczyzny; całość płaszczyzny wirtualnej (przestrzeni strukturującej) w nim się unicestwia. Element ten, właściwie irracjonalny, w rzeczywistości włączony do niej, ujawnia miejsce braku<sup>6</sup>.

Jeśli zresztą formułować problem na płaszczyźnie gry słów, nie może się ona we śnie nigdy definitywnie zakończyć. Dlatego przytoczony

<sup>6</sup> J.-A. Miller, *Action de la structure*. „Cahiers pour l'Analyse” 9 (1968), s. 96—97.

przykład satyra jest wyłącznie abstrakcyjnym wycinkiem, a nie całością snu w ścisłym znaczeniu. Tekst w swej warstwie powierzchniowej musi zawsze zawierać przynajmniej jeden element, którego bez reszty nie możemy włączyć w jednorodną całość znaczeniową owej warstwy, czyli element funkcjonujący nadal jak rebus, jak coś dodanego bez sensu, dokładnie zatem jak *signifiant* bez *signifié*, jak zbyteczna litera lub sylaba, nic nie wnosząca do znaczeniowej całości, lecz absurdalnie z niej wystająca. Niemal zbyteczne wydaje się zwrócenie uwagi, iż interpretacja snu powinna zaczynać się właśnie od tego paradoksalnego elementu — zastępnika braku od punktu „znaczącego bez-sensu”. Wychodząc od tego elementu, należy następnie rozbić pozór całości znaczeniowej, wewnętrznej jednorodności itd., całościowego obrazu marzenia sennego, przebić się poza wyobrażone pole do montażu elementów, które strukturuje to pole.

### III

W ten sposób doszliśmy już do odpowiedniości z metodą detektywa: także detektywowi scena zbrodni na pierwszy rzut oka ukazuje się w homogenicznym kształcie, który naturalnie zmontował sam sprawca, by zatrzeć za sobą ślady. Również detektyw zaczyna swoją analizę od poszukiwania na tej scenie „szczegółów, które wypadły z ram”. Chodzi właściwie o szczegół, który sam w sobie jest z reguły całkowicie trywialny (odłamane uszko filiżanki, niespodziewana, mimowolna uwaga itd.), który jednak ze względu na swoją strukturalną pozycję wywołuje destrukcję pozoru jednorodnej całości, w jaką jest włączony, powodując prawdziwe wyobcowanie. „To tak, jakby na dobrze znanym obrazie przesunąć malutki fragment, dzięki czemu cały obraz staje się nagle tajemniczy i niezwykły” (Mignon G. Eberhart). Oczywiście, *clue* [trop] można odkryć wyłącznie dzięki ukierunkowaniu, które jest w stanie wziąć w nawias presję wyobrażonej całości — już Sherlock Holmes mówi Watsonowi: „Nigdy nie bierz pod uwagę podstawowych wrażeń, mój drogi, lecz zastanawiaj się nad szczegółami”.

Wychodząc więc od śladów, detektyw rozbija wyobrażoną jednolitość sceny zbrodni zainscenizowanej przez sprawcę, tzn. pojmując tę jednolitość jako ponownie splątany montaż heterogenicznych elementów, przy czym więź między sceną zainscenizowaną przez zbrodniarza w celu zatarcia śladów a rzeczywistym wydarzeniem odpowiada dokładnie relacji między jawną treścią a ukrytą myślą marzenia sennego czy też między bezpośrednim obrazem rebusu a jego rozwiązaniem. Wiąż między jawnym a stłumionym wydarzeniem — tak jak w wypadku gry słów — istnieje na poziomie w sobie bezsensownego znaczącego materiału, podwójnie wpisanego: raz włączonego w jeden, a raz w inny łańcuch znaczeniowy. Satyr raz jest wesołą ogoniastą zjawą, a raz wyrażeniem

„twój (będzie) Tyr”. Znaczenie, jakie ma ów podwójny wpis tych samych elementów dla opowieści detektywistycznej, zauważył już Wiktor Szklowski:

Jak widzicie, podstawowy problem sprowadza się, żeby tak powiedzieć, do możliwości przeprowadzenia przez jeden punkt dwóch prostopadłych do (jednej) linii prostej. Pisarz szuka przypadku zbieżności jednej cechy dwu niezbieżnych rzeczy <sup>7</sup>.

Również Szklowski zwrócił uwagę na to, że uprzywilejowanym przykładem podwójnego wpisu tej samej cechy jest właśnie słowo, gra słów. W opowiadaniu *Nakrapiana przepaska niesie śmierć* A. C. Doyle'a kluczem do rozwiązania staje się oświadczenie umierającej kobiety: „To była nakrapiana przepaska...” — błędne rozwiązanie opiera się na błędnym odczytaniu tych słów: *band* odczytujemy jako „banda” (do czego prowadzi nas grupa Cyganów obozujących w pobliżu miejsca zabójstwa) i już mamy przed oczami żywy, egzotyczny obraz krwiożerczych Cyganów. Prawdziwe rozwiązanie polega naturalnie na odczytaniu *band* jako „wstażka”, „przepaska”. Oczywiście rolę podwójnie wpisanych elementów może odgrywać (i w większości przypadków odgrywa) materiał niejęzykowy, który w tym przypadku jest już ustrukturuowany jako mowa (sam Szklowski przytacza opowieść Chestertona, gdzie funkcję tę pełni wieczorowy garnitur i liberia lokaja).

Istotne znaczenie ma jednak to, iż rozpiętość między zainscenizowaną przez zbrodniarza jawną sceną a stłumioną prawdą uzasadnia strukturalną konieczność fałszywego rozwiązania (do którego prowadzi nas zwodniczo jawna scena i na co nabiera się z reguły oficjalna wiedza, policja). Poprzedza ono immanentnie prawdziwe rozwiązanie detektywa: błędne rozwiązanie jest zgodnie ze swym statusem epistemologicznie wewnętrzne w stosunku do prawdziwego rozwiązania. Rozwińmy tę myśl nieco jaśniej: detektyw z reguły nie proponuje od razu właściwego rozwiązania, lecz pozwala sformułować wcześniej jedno lub kilka błędnych rozwiązań (rozwiązań, które narzucają się na skutek inscenizacji zbrodniarza). Sprawą kluczową dla metody detektywa jest jednak to, że do tych błędnych rozwiązań nie ma on zewnętrznego stosunku, że nie widzi w nich jedynie błędu, który należy odrzucić, by dojść do prawdy. Sam detektyw potrzebuje tego błędnego rozwiązania, ponieważ do trafnego może dojść wyłącznie dzięki niemu: bezpośrednia droga do właściwego rozwiązania nie istnieje. Na tym polega — nawiasem mówiąc — znaczenie klasycznej postaci kryminałów, postaci naiwnego towarzysza detektywa, zazwyczaj narratora (Watson towarzyszy Holmesowi, Hastings — Poirotowi). Pro-

<sup>7</sup> V. Shklovskij, *Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle*. W zbiorze: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hrsg. J. Vogt. München 1971, t. 1, s. 84.

blem ten był całkowicie jasny już dla Agathy Christie: w jednej z jej powieści zrozpaczony Hastings pyta, po co potrzebuje go Poirot, skoro jest zupełnie zwyczajnym człowiekiem, ma najzwyklejsze uprzedzenia, nie wyróżnia się rozumem. Odpowiedź Poirota ma znaczenie kluczowe i brzmi mniej więcej tak: Hastings jest mu potrzebny właśnie dlatego, że jest zwykłym człowiekiem ze zwykłymi reakcjami, a więc ucieleśnia to, co można by nazwać „*doksy*”, nieskomplikowaną, spontaniczną opinią ideologiczną. Kiedy bowiem zbrodniarz dopuści się zbrodni, musi — chodzi przecież o czyn zabroniony i karany przez prawo — zatrzeć ślady, planowo skonstruować fałszywy obraz zbrodni, sprawić, by zbrodnia wydawała się dziełem kogoś innego, by jej prawdziwy motyw był niejasny (klasyczny *topos*: zabójstwa dokonuje bliski krewny ofiary, przedstawiając je jako działanie włamywaczy, których ofiara rzekomo zaskoczyła). K o g o właściwie chce tym fałszywym obrazem oszukać, na kogo zbrodniarz liczy, tworząc ten obraz? Chodzi oczywiście o wspomniane przed chwilą pole *doksy*, o potoczną opinię ucieleśnioną w osobie towarzysza detektywa, w Watsonie, Hastingsie. Innymi słowy: detektyw nie potrzebuje Watsona po to, by w obliczu jego przeciętności o wiele jaśniej zabłysła przenikliwość umysłu detektywa, lecz dlatego, że naiwne, zwykłe reakcje Watsona jakby w czystej postaci ujawniają fałszywy obraz, to, co zbrodniarz chciał osiągnąć.

Na poziomie stosunku między powierzchnią, pozorem (stworzonym przez błędne rozwiązanie) a ukrytą prawdą można najlepiej uchwycić podstawową różnicę między pozycją detektywa a pozycją obiektywnego, pozytywnego uczonego. Posłużmy się klasycznymi przykładami. W *Klubie rudowłosych* Conan Doyle'a do Holmesa zgłasza się rudy mężczyzna i opowiada mu o niezwyklej przygodzie: przeczytał ogłoszenie, w którym człowiekowi o rudych włosach proponowano dobrze płatną pracę przez kilka godzin dziennie; zgłosił się, a wtedy spośród wielu kandydatów wybrano właśnie jego. Praca była wyjątkowo bezsensowna: musiał przepisywać każdego dnia fragmenty *Pisma Świętego*. Po przystąpieniu do pracy Holmes stwierdził szybko, na czym polegała zasadzka: obok miejsca zamieszkania rudowłosego mężczyzny znajdował się wielki bank. Przestępcy dali ogłoszenie do gazety, ponieważ spodziewali się, że zgłosi się także ów mężczyzna; oczywiście został przyjęty. W rzeczywistości przestępcom chodziło wyłącznie o to, by w czasie jego nieobecności pod jego mieszkaniem kopać rów prowadzący do banku; to, że mężczyzna miał rude włosy, było wyłącznie dziełem przypadku, sprytnie przez nich wykorzystanym.

W *A...B...C...* Agathy Christie dochodzi do szeregu zabójstw przebiegających według skomplikowanego alfabetycznego klucza; na pierwszy rzut oka jest oczywiste, że chodzi o patologiczny typ przestępcy. Lecz Poirot rozwiązuje ten przypadek zupełnie inaczej: morderca naprawdę chciał zabić tylko jedną ofiarę i to wcale nie z patologicznej przyczyny,

lecz z powodu bardzo racjonalnych, materialnych korzyści; żeby zaś zatrzeć motyw swojego czynu, zabił przedtem jeszcze kilka osób według obłądnego klucza, co powinno było naprowadzić policję na fałszywy trop i poszukiwanie szaleńca.

Co jest w obu tych przykładach wspólnego? Pierwsze wrażenie wywołuje obraz patologicznej, ekstrawaganckiej konstrukcji, która według obłądnego klucza (rudych kolor włosów, alfabet) obejmuje szerszy krąg ludzi, w rzeczywistości zaś chodzi wyłącznie o jedną osobę, którą należy wywabić z mieszkania lub zabić. Do rozwiązania nie prowadzi nas zagłębianie się w ukrytym znaczeniu tego powierzchniowego obrazu (co miałyby oznaczać ograniczenie się do ludzi o rudych włosach, dlaczego kolejne zabójstwa mają porządek alfabetyczny?), jeśli nasze myśli biegną w tym kierunku, wpadamy w pułapkę. Jedyną prawdziwą drogą jest ujęcie w nawias tego pola znaczeniowego, które narzuca powierzchowne pierwsze wrażenie i zwrócenie uwagi na szczegóły. Ich wpisanie w pole znaczeniowe należy pominąć. Pytamy: dlaczego do absurdałnej pracy przyjęto właśnie takiego osobnika, pomijając fakt, że jest rudowłosy? Kto by skorzystał ze śmierci jednej z zamordowanych osób, a nie — co znaczy alfabetyczna kolejność nazwisk ofiar? Innymi słowy, cały czas musimy sobie uświadamiać, że te powierzchniowe pola znaczeniowe, powierzchniowe ramy interpretacyjne „istnieją — ponownie przytoczymy precyzyjne sformułowanie J.-A. Millera — wyłącznie po to, by ukryć powód swojego istnienia”<sup>8</sup>, bądź też — ich znaczenie tkwi wyłącznie w tym, by „inny” (*doksa*, potoczna ideologiczna opinia) myślał, że mają jakieś znaczenie. Znaczenie całej gry z rudowłosymi polega wyłącznie na tym, żeby ofiara tej gry, wybrany rudowłosy mężczyzna, myślał, że jego rude włosy mają w tym wszystkim rzeczywiście jakieś znaczenie; znaczenie gry z alfabetem polega na tym, żeby policja myślała, iż początkowe litery nazwisk zamordowanych osób rzeczywiście mają jakieś znaczenie.

Weźmy jeszcze jeden przykład, gdzie ów intersubiektywny wymiar znaczenia powierzchniowego, fałszywego obrazu ujawnia się jakby w czystej postaci: w *Cudzie z Highgate* (z tomu *The Exploits of Sherlock Holmes*), historii o Sherlocku Holmesie napisanej przez Johna Dicksona Carra i Adriana Conan Doyle’a, syna Artura, pan Cabpleasure, majątny *bourgeois*, nagle zaczął patologicznie zachwycać się swoją laską, nigdy się z nią nie rozstawał. Skąd ta fetyszyzacja? Czy w lasce są ukryte diamenty, które niedawno zginęły z szuflady pani Cabpleasure? Dokładne oględziny dowodzą, że ich tam nie ma, laska jest wyłącznie laską. Sherlock Holmes stwierdza, że mężczyzna grę z laską stosował tylko po to, by przed obserwatorami wytłumaczyć scenę, w której zgod-

<sup>8</sup> Miller, *op. cit.*, s. 96.

nie ze swoim planem w sposób cudowny znika (ucieka z diamentami ukradzionymi żonie): w środku nocy wychodzi z domu i przekupuje mleczarza, żeby samemu wykonać jego poranną pracę. Rano, przebrany za mleczarza, przychodzi z wózkiem do swego własnego domu, bierze butelkę i — jak zwykle — wchodzi do środka, żeby zostawić ją w kuchni. Kiedy jest w sieni, szybko wkłada swój prawdziwy płaszcz oraz kapelusz i kieruje się bez laski w stronę wyjścia; w połowie drogi przypomina sobie, że nie ma laski, i przerażony biegnie z powrotem. Za drzwiami ponownie zdejmuje szybko płaszcz i kapelusz, wkłada czapkę mleczarza, podchodzi spokojnie do wózka i w sposób cudowny znika. Pan Cabpleasure wiedział, że jego dom obserwują detektywi, tak jak wiedział, że wszystkim jest znane jego patologiczne przywiązanie do laski — właśnie na to liczył: przecież dla obserwatorów było całkowicie naturalne, że w połowie drogi przerażony zauważy brak laski i że pobiegnie z powrotem. Krótko mówiąc, jedyne znaczenie laski polegało (znów) wyłącznie na tym, żeby inni (obserwatorzy) myśleli, iż ma ona jakieś znaczenie.

Jasne staje się więc, dlaczego w metodzie detektywa całkowicie błędne jest doszukiwanie się metody ścisłego umysłu przyrodniczo-analitycznego: oczywiście również obiektywny uczonej dotrze przez pozór do ukrytej prawdy, ale powierzchwni, z którą ma do czynienia, brakuje wymiaru oszustwa, przecież (poza przypadkiem, gdy przywołamy kłamliwego boga) w żadnym razie nie możemy powiedzieć, że przedmiot badań chce oszukać uczonego, tzn. że powierzchnia, z którą bezpośrednio styka się obiektywny uczonej, istnieje „wyłącznie po to, by ukryć powód swojego istnienia”. Detektyw zaś — w przeciwieństwie do obiektywnego uczonego — nie dochodzi do prawdy w ten sposób, iż po prostu usuwa oszustwo, lecz wkalkulowuje je: w wypadku laski Sherlock Holmes nie mówi: „pomińmy znaczenie laski, jest ono przecież wyłącznie oszustwem”, lecz pyta: „co przestępca osiągnął przez to, że (inni myślą, iż) laska ma znaczenie?” Prawda nie leży po tamtej stronie oszustwa, prawda tkwi w intencji, w intersubiektywnym postawieniu kwestii samego oszustwa. Detektyw nie eliminuje znaczenia fałszywego obrazu, lecz wydobywa jego samozwrotność, doprowadzając do punktu, w którym okazuje się, że „znaczenie (fałszywego obrazu) tkwi w tym, iż (inni myślą, że) ma znaczenie”. W tym punkcie, gdzie pozycja przestępcy polega na oznajmieniu „oszukuję cię”, detektyw może zwrócić mu „jego własne oświadczenie w jego prawdziwym znaczeniu”:

Oszukuję cię powstaje w punkcie, gdzie detektyw czyha na przestępcę i stąd odsyła mu, zgodnie z moją formułą komunikacji, jego własny komunikat w jego prawdziwym znaczeniu, tj. w postaci odwróconej. Mówi mu — w tym oszukuję cię, to, co przekazujesz jako komunikat, jest tym, co ja ci wyrażam, a dzięki czemu mówisz prawdę<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1964, s. 128.

## IV

Stąd oczywiście w innym świetle jawi się słynna wszechmoc bądź wszechwiedza detektywa: wcześniejsza pewność, iż detektyw rozwiąże problem, opiera się nie na tym, że „dojdzie on do prawdy bez względu na wszystkie zwodnicze pozory”, lecz na tym, że złapie nas na samym oszustwie, że wkalkuluje istnienie oszustwa. Funkcję detektywa można więc porównać do roli analityka jako „podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie”. „Przypuszcza się, że wie to, od czego nikt nie potrafi uciec, gdy tylko je sformułuje — najzwyczajniej i po prostu: jego znaczenie”<sup>10</sup>. To oczywiście implikuje fakt, iż scena, z którą detektyw ma do czynienia, którą analizuje, jest „ustrukturowana jak mowa” (Lacan o nieświadomym), tzn. że chodzi o sieć znaczącą: detektyw porusza się na poziomie znaczenia, nie zaś na poziomie faktów. Brzmi to tak samo, jakbyśmy powiedzieli, że detektyw już *a priori* staje na poziomie intersubiektywnej relacji: jednym z konstytutywnych nakazów gatunku jest to, że trup nie może pojawić się w wyniku nieszczęśliwego wypadku, lecz musi wyprodukować go jak najbardziej subiektywny sprawca (nie zawodowy zbrodniarz, „w historiach detektywistycznych wszystkie zbrodnie powinny rodzić się z osobistych pobudek”)<sup>11</sup>.

Ponieważ detektyw rekonstruuje sieć znaczącą, jego sztuka polega przede wszystkim na metodzie *dyferencjalnej*: w samej nieobecności widzi obecność tej nieobecności, sama próżnia ma dla niego pozytywne znaczenie. Znaki budzące podejrzenia odczytuje jak elementy mowy, przecież język też zna zerową cechę dyferencjalną —  $\emptyset$ . Dlatego nie jest przypadkiem, jeśli najślawniejszym chyba dialogiem w całym Sherlocku Holmesie jest rozmowa z Silver Blaze:

- Czy jest jeszcze coś, na co chciałby pan zwrócić uwagę?
- Na niezwykły wypadek z psem wczoraj wieczorem.
- Ale pies wczoraj wieczorem nic nie zrobił.
- Właśnie to było tym niezwykłym wydarzeniem — stwierdził Holmes.

W ten sposób detektyw chwytą sprawcę: punkt ciężkości nie spoczywa na śladach, których nie udało się zatrzeć przestępcy, lecz na tym, że detektyw już sam brak śladów postrzega jako ślad.

Funkcję detektywa jako podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie, można by wobec tego określić w następujący sposób: scena zbrodni oferuje wiele *clues* [tropów], pozbawionych sensu elementów zebranych bez żadnej reguły, detektyw zaś samą swoją obecnością gwarantuje, że wszystkie te elementy retroaktywnie

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 228.

<sup>11</sup> Zob. *Memento mori*, s. 16.

n a b i o r ą z n a c z e n i a. Oznacza to oczywiście, że wszechwiedza jest efektem przeniesienia — w relacji przeniesienia do detektywa pozostaje przede wszystkim jego watsonowski towarzysz, który przekazuje mu dane, nie znając ich znaczenia. W powieściach o Perrym Masonie rolę tę pełni często sekretarka Masona, Della Street. W *The Case of Haunted Husband* Della, „zastanawiając się na głos” nad ślepą uliczką, w którą zabrnęło śledztwo, mimowoli i bezwiednie wytwarza rozwiązanie:

Della Street powiedziała: — Nie została, odejść też nie mogła. Może...

Mason skoczył zza stołu i krzyknął: — Znalazłaś, Della! Znalazłaś!

— Co znalazłam? — spytała zmieszana.

— Rozwiązanie. Co, nie widzisz? Wszystko rozwiązałaś.

— Och, tak. Jasne jak słońce. Wybacz mi, że nie podzielim twojego entuzjazmu.

(Później, gdy zjawia się Paul Drake, prywatny detektyw Masona.)

— Della znalazła rozwiązanie zniknięcia w hotelu.

— To — wyjaśniła Della Paulowi Drake'owi — jest sposób, jak dać coś, czego nie masz.

Della, jak wypada dobrej sekretarce, jest zakochana w Masonie, dlatego też nie wolno nam się dziwić, że „daje mu coś, czego nie ma”, jest to bowiem dokładna („*donner ce qu'on n'a pas*”) definicja miłości Lacana, która — jak wiemy — jest koniecznym efektem przeniesienia.

Właśnie szczególna pozycja detektywa jako gwaranta znaczenia pozwala zrozumieć k o l i s t o ś ć opowieści detektywistycznej: na początku jest dziura, pustka, biel tego, co niewyjaśnione (w jaki sposób naprawdę dokonano zbrodni?), opowieść krąży wokół tego, c o n i e p o w i e d z i a n e, p r z e d o p o w i e ś c i o w e („*Unerzählte, Vor-Geschichtenhafte*”, jak mówi Bloch), tzn. przebieg wydarzeń zmusza detektywa, by na podstawie symptomów rekonstruował autentyczną, brakującą historię — historię zbrodni (zabójstwa). Historia opowieści detektywa jest więc jakby autorefleksyjna, jest historią próby rekonstrukcji historii i dlatego do prawdziwego początku dochodzimy dopiero na końcu, a do niego z kolei dochodzimy, gdy detektyw może opowiedzieć całą, do tej pory brakującą historię w normalnym, linearnym kształcie, czyli wówczas, gdy uda się rekonstrukcja, zapełniająca wszystkie puste miejsca. Na początku jest więc zabójstwo — trauma, której nie można zasymilować w symboliczną realność, wydarzenie, którego nie można zintegrować z daną koniunkturą, które wypada z przyczynowości tego, co normalne. „Od tej chwili nawet najzwyczajniejsze wydarzenia w naszym życiu wydają się wypełnione różnymi możliwościami” (Mary A. Rinehart); „Pogłębiało się uczucie pogrążania się w niemożliwym do przewidzenia, koszmarnym śnie. Nie było już normalnego ogniwa łączącego przyczynę i skutek. W każdej chwili wszystko mogło się zdarzyć” (Patricia Wentworth). Tym otwarciem, rozpadem symbolicznej realności, kiedy prawomocny spłot wydarzeń rozplywa się w „*absolutely free choice sequences* [sekwencje bezwzględnie wolnego wyboru]” bądź też w „*lawless sequences*” (Gödel),



sekwencjach bez reguły, bez prawa<sup>12</sup>, jest rzeczą jasną wtargnięcie tego, co niesymboliczne, niemożliwie, realne: wszystko jest możliwe, nawet niemożliwe. (Także w powieściach, w których do zabójstwa nie dochodzi na samym początku, a pierwsze rozdziały ukazują atmosferę i stosunki w obrębie grupy i w których następnie — gdzieś w połowie — uderza zabójstwo (taka konstrukcja pojawia się często przede wszystkim u Agathy Christie), zabójstwo — właśnie poprzez to, że spada jak grom z jasnego nieba — ma naturę czegoś, co jest nie do wypowiedzenia w symbolach, co jest realne. Zadanie detektywa natomiast zostaje wypełnione, gdy pokaże, że jest „możliwe niemożliwe” (Ellery Queen), gdy traumę resymbolizuje, włącza ją w symboliczną realność. Pełni więc dokładnie funkcję podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie, który przez samą swą pozycję gwarantuje, że *lawless* [bezprawne] sekwencje przekształcają się w *lawlike* [podobne do prawa] sekwencje.

Decydujący jest przy tym intersubiektywny wymiar zabójstwa bądź też trupa: zabity gra rolę ofiary, za jej sprawą powstaje zamknięta grupa, grupa podejrzanych. Trup jest łącznikiem (*Bindemittel*) grupy: nie jest przypadkiem, że Heissenbüttel używa dokładnie tego samego wyrażenia co Freud w *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, definiując obraz wodza jako przedmiotu, który łączy masę przez to, że zajmuje miejsce *super-ego* każdej z jej jednostek. Trup nie jest więc podmiotem, lecz przedmiotem funkcjonującym jako czynnik łączący grupę podmiotów; tę grupę, grupę podejrzanych, łączy ów przedmiot przez ich własne poczucie winy — każdy z nich mógłby być zabójcą.

Wszyscy sledzą jak zwykle wokół stołu, każdy rozgląda się wokół, a każde spojrzenie pyta: Czy to ty? I każdy czuje to samo pytanie: Wiem, myślisz, że to byłem ja, i przyznaje w duchu: Tak, to mógłbym być ja<sup>13</sup>.

Rola detektywa polega właśnie na tym, że znajduje wyjście z tego zaułka powszechnej winy wobec ofiary, dzięki której tworzy się grupa, tzn. lokalizuje tę winę w kozle ofiarnym.

Poszukiwanie mordercy nie byłoby tak gorączkowe, gdyby nie uskrzydlała go żądza zbawienia. Nie można by też wytłumaczyć nie nazwanej ulgi, która powstaje, gdy go zidentyfikują, jeśliby ten kozioł ofiarny jako zastępca nie przejął na siebie całej winy<sup>14</sup>.

Fundamentalną logikę tej ulgi najlepiej pokazuje analiza pewnego, na pozór skrajnego i nazbyt empirycznego przykładu, który jednak — jeśli naturalnie potrafimy przebić się przez ów pozór — przedstawia wyłącznie w czystej postaci prawdę całości. W wielu powieściach Gard-

<sup>12</sup> Por. J. - A. Miller, *Algorithmes de la psychanalyse*. „Ornicar” 16 (1978), s. 19—20.

<sup>13</sup> R. Alewyn, *Anatomie des Detektivsromans*. W zbiorze: *Weltliteratur und Volksliteratur*. Hrsg. A. Schaefer, München 1972, s. 121.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 126.

nera o Perrym Masonie spotykamy tę samą podstawową sytuację: klientką Masona jest młoda dziewczyna, która szuka u niego pomocy z powodu jakiejś istotnej, lecz mimo to jeszcze nie fatalnej nieprzyjemności — jakiś negatywny osobnik szantażuje ją, oskarża bez powodu, chce zagarnąć jej spadek. Kiedy Mason, raczej mimochodem i z sympatii do dziewczyny podejmuje się prowadzić sprawę, nagle popełniona zostaje zbrodnia, ofiarą pada właśnie ów negatywny osobnik, który przysparzał kłopotu dziewczynie, a głównym podejrzanym staje się ona, ma bowiem wyraźny motyw zbrodni. Zadaniem Masona jest oczywiście udowodnienie niewinności dziewczyny przez wykrycie prawdziwego, nieoczekiwanego sprawcy. Podstawowe znaczenie ma tu fakt, że dla dziewczyny, klientki Masona, zabójstwo przychodzi jak na zamówienie, że dokładnie realizuje jej pragnienie — Mason zaś odgrywa w dalszej części historii rolę tego, który zdejmuje z niej ciężar winy za zrealizowane pragnienie.

W tym miejscu natrafiliśmy na granicę homologii między metodą analityczną a metodą detektywa, nie wystarcza mianowicie nakreślić linię paralelną i stwierdzić, że psychoanaliza analizuje wewnętrzną, psychiczną rzeczywistość, detektyw natomiast zewnętrzną. Należy poszukać punktu przecięcia i zapytać, co oznacza to przesunięcie ku zewnętrznej rzeczywistości w ramach i na poziomie samej wewnętrznej ekonomii libido. Odpowiedź została już zarysowana: działanie detektywa polega na tym, że libidynalną możliwość, wewnętrzną prawdę (Wszyscy mogliby być mordercami, zbrodnia przecież realizuje pragnienie grupy, którą konstytuuje trup) unicestwia na poziomie rzeczywistości („on jest mordercą” — gwarantem naszej niewinności), jest to więc operacja homologiczna do tej z psychiatrii represyjnej: „wszyscy jesteście potencjalnie obłąkani” — „on jest faktycznie obłąkany”, czyli gwarantuje naszą normalność. Na tym polega fałsz metody, detektywa, na fundamentalnym zadowoleniu, które niesie nam jego rozwiązanie: detektyw w imię faktycznej słuszności oszukuje libidynalną wewnętrzną prawdę i w ten sposób zdejmuje z nas ciężar winy za zrealizowane pragnienia (ponieważ tę realizację przejmuje ktoś inny, sprawca). Jeśli zaś chodzi o ekonomię libido, rozwiązanie detektywa nie jest niczym innym niż swego rodzaju zrealizowaną halucynacją: detektyw za pomocą faktów udowadnia to, co byłoby zresztą halucynacyjną projekcją winy grupy na jakąś jednostkę, tzn. udowadnia, że kozioł ofiarny jest kozłem, który rzeczywiście grzeszył. Fałsz działania detektywa tkwi wobec tego w zysku, który nam ono umożliwia: w przeciwieństwie do analityka konfrontującego nas z brakiem, nieredukowalną stratą, rozdziwkiem, detektyw przynosi jakiś nadmierny zysk — nasze pragnienie zostaje zrealizowane, a w dodatku nie jesteśmy winni jego realizacji. Zgodnie z tym zmienia się oczywiście w sposób radykalny również zasięg detektywa jako podmiotu, co do którego przy-

puszcza się, że wie. Co gwarantuje detektyw przez samą swoją obecność? To właśnie, że wina będzie uzewnętrzniona w koźle ofiarnym, że zostanie z nas zdjęty ciężar winy za realizację pragnienia, że przez fakty oszukamy prawdę libido, krótko mówiąc, że w opisany przed chwilą sposób zyskamy.

Tu trzeba zgodzić z Caweltem, który sytuuje klasyczną powieść detektywistyczną w ramach protestanckiej etyki indywidualnego sukcesu: każda jednostka jest ostatecznie sama odpowiedzialna za swój sukces bądź niepowodzenie. Pozytywną formą tej etyki jest klasyczna legitymizacja bogactwa (opierająca się na uzasadnieniu własności w rodzaju: obecny posiadacz był niegdyś pracowity, odmawiał sobie wielu rzeczy itd.). Powieść detektywistyczna natomiast ucieleśnia jej negatywną postać. Nie jest ona oczywiście wyłącznie lustrzanym negatywem pierwszej, sprawy są bardziej skomplikowane. Negatywna forma jest zapośredniczona przez uznanie *implicite* fałszu formy pozytywnej: sukces i bogactwo w rzeczywistości nie wynikają z pracowitości, wyrzeczeń itd., wiąże się więc z nimi jakaś fundamentalna, niezatarta wina, wspólna dla całej grupy posiadaczy jako takiej — działanie detektywa zaś zmierza właśnie do tego, by wspólną winę ponownie przenieść na jednostkę i zdjąć ciężar winy z całości. Jednak takie wyjaśnienie wydaje się zbyt bezpośrednie i uproszczone — trup jako symptom, dzięki któremu wychodzi na jaw, iż społeczeństwo mieszczańskie bazuje na zbrodni; detektyw jako ten, który z panującej klasy zdejmuje ciężar kolektywnej winy, przenosząc ją na jednostkę. Powinniśmy brać pod uwagę nie tylko zewnętrzny, socjologiczny fakt, iż główną społeczność klasycznej powieści detektywistycznej stanowią tzw. warstwy średnie, przede wszystkim inteligencja. Zbrodnia realizuje ich specyficzne marzenia o karierze, a detektyw jest tym, który zdejmuje z nich ciężar winy za fikcyjny sukces osiągnięty za pomocą zbrodni.

## V

Największa siła powieści detektywistycznej tkwi niewątpliwie w swego rodzaju efekcie alienacyjnym przez nią wytwarzanym. Idylliczna naturalność (ideologicznej) codzienności traci oczywistość i w świetle traumatycznego faktu zabójstwa zaczyna ukazywać się jako iluzoryczny efekt ukrytych, sztucznych mechanizmów. W najbardziej znanych przedmiotach i sytuacjach, uwagach czynionych mimochodem, przypadkowo znalezionych drobiazgach itp. zaczynamy dostrzegać potencjalne nośniki grozy, lęku, ponieważ „cokolwiek — może znaczyć wszystko możliwe”. A jednak „takie alienacyjne efekty są związane jednak z jakimś założeniem: z istnieniem określonej — jakkolwiek bardzo zwodniczej — normalności i bezpieczeństwa”<sup>15</sup>, czyli z taką normalnością ideologicz-

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 128.

nej codzienności, którą efekt alienacji stawia pod znakiem zapytania. Ta normalność (idylliczne angielskie miasteczko, egzotyczne towarzystwo zebrane w prowincjonalnym pałacu itd.) oczywiście nie jest ostatecznie niczym innym niż ideologicznym pozorem naturalności społeczeństwa mieszczańskiego. Detektyw zaś nie jest stróżem istniejącego porządku wyłącznie dlatego, że na końcu, gdy przy jego pomocy zostaje wyłączony sprawca, powraca wyjściowa idylliczna codzienność, lecz może jeszcze bardziej dlatego, że sama zbrodnia daje ścisłą wykładnię antropocentryzmu społeczeństwa mieszczańskiego: jedynymi uprawnionymi motywami zbrodni są pieniądze i miłość. W grę zatem wchodzi wyłącznie to, co w polu społeczeństwa mieszczańskiego stanowi motyw naturalny (posiadanie).

Pytanie o tzw. społeczne korzenie zabójstwa jest zakazane, w klasycznej powieści detektywistycznej — przynajmniej z reguły — zabójca nie może być związany z żadną organizacją (np. mafią), musimy pozostać na poziomie prywatności. Druga, ukryta strona, jaką odsłania detektyw, nie jest wcale mniej ideologiczna niż powierzchniowa idylliczna codzienność: stanowi ona właśnie jej ideologiczne lustrzane odbicie — świat bezwzględnych egoistycznych jednostek. Dzięki czarnej powieści detektywistycznej zmniejsza się właśnie rozłam między idylliczną powierzchnią a jej ukrytą stroną. Środowisko społeczne jest w niej bezpośrednio przedstawione jako świat egoistycznych jednostek, o władniętych żądzą seksu, bogactwa i kariery społecznej (przykłady np. w powieściach Jamesa Caine'a), świat, w którym wszelka ogłada jest wyłącznie przejawem zewnętrznego konformizmu lub nawet przebiegłej mistyfikacji. Rozłam między światem klasycznej i światem czarnej powieści detektywistycznej następuje więc na płaszczyźnie powierzchni. Czarna powieść zrzuca maskę „normalności i bezpieczeństwa — nawet bardzo zwodniczych”. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku, że rozłam ma charakter wyłącznie powierzchniowy. Brak powierzchniowej maski — zgodnie z dialektyką pozoru i istoty — przesuwca całą konstelację: radykalnie zmienia się przede wszystkim status samego detektywa. Czarny detektyw nie zajmuje już pozycji analityka, który dzięki logice i dedukcji przedziera się przez pozór idyllicznej codzienności ku jej ukrytej stronie, lecz jest **a k t y w n y m b o h a t e r e m s t a j ą c y m o k o w o k o z c h a o t y c z n y m , z d e p r a w o w a n y m ś w i a t e m .** Popełnilibyśmy błąd, gdybyśmy próbowali widzieć w tym rozłamie — jak niektórzy krytycy lewicowi — przeciwieństwo działań intelektualnych i brutalnie fizycznych (w klasycznej powieści punkt ciężkości spoczywa na wnioskowaniu, analizie śladów itd., w czarnej natomiast na fizycznym ściganiu, bójkach itp.). Rozłam jest bardziej radykalny, chodzi o to, że klasyczny detektyw w jakimś podstawowym znaczeniu nie jest wplątany w wydarzenia, stale zachowuje pozycję ekscentryczną wobec gry namiętności, wobec cyrkulacji stosunków między ludźmi, których mor-

derstwo konstytuuje w grupę. Właśnie ta szczególna zewnętrzność (której naturalnie nie wolno mylić z pozycją zewnętrznego obiektywnego obserwatora!) jest warunkiem odpowiedniości wobec metody analityka. W żadnym razie nie jest przypadkiem, że — w przeciwieństwie do detektywa czarnego, który z zasady nienawidzi pieniędzy i rozwiązuje zagadki z osobistym zaangażowaniem, jest też przepojony prawdziwym posłannictwem etycznym, jakkolwiek ukrytym za maską cynizmu — klasyczny detektyw z wyraźnym zadowoleniem przyjmuje zapłatę za swoją pracę. Nie oznacza to jednak, że klasyczny detektyw pracuje wyłącznie dla pieniędzy. Zapłata klienta umożliwia mu pozostanie na zewnątrz gry libido (symbolicznego) zadłużenia i zwrotu długu. To samo znaczenie ma zapłata dla analityka w procesie psychoanalizy. Lacan rozwinął ten motyw na przykładzie Dupina, będącego archetypem detektywa w opowiadaniach Poe'go. Dupin pod koniec *Skradzionego listu* czyni aluzję wobec prefekta policji, że ma już list i że jest gotów oddać mu go za odpowiednią sumę:

Czy ma to znaczyć, że ten Dupin, który był dotąd postacią cudowną, o prawie przesadzonej przenikliwości, stał się nagle małym kupczykiem? Nie waham się widzieć tutaj aktu wyzwolenia się od tego, co można by nazwać złą maną związaną z listem. I rzeczywiście, od chwili, kiedy otrzymuje honorarium, wycofuje się zrećnie. Nie tylko dlatego, że przekazał list innemu, ale też że jego motywy są już dla wszystkich jasne — dostał swoją forszę, nic go więcej nie obchodzi (...). Opowiadają nam (analitykom) sakramenckie historie i tylko dlatego (że każemy sobie płacić) nie znajdujemy się w sferze *sacrum* i świętej ofiary. Każdy wie, że pieniądze nie służą po prostu do kupowania przedmiotów, lecz że ceny, które w naszej cywilizacji wyliczono najdokładniej, mają za zadanie umorzenie czegoś nieskończenie bardziej niebezpiecznego niż płacenie pieniędzmi, a mianowicie być komuś coś winnym<sup>16</sup>.

Czarny detektyw już od samego początku jest wplątany w grę, pochwycony przez nią, a przecież ku rozwiązywaniu tajemnic popycha go przede wszystkim właśnie to, że za wszelką cenę chce uregulować jakiś dług. Powyższe sformułowanie możemy rozumieć w całej rozpiętości: od subtelnej intersubiektywnej dialektyki, zmysłu zranionej subiektywności, której usiłuje dać zadośćuczynienie Philip Marlowe Chandlera, do prymitywnego etosu zemsty u Mickeya Spillane'a. W rezultacie detektyw traci naturalnie tę ekscentryczną pozycję umożliwiającą mu występowanie w charakterze swego rodzaju wariantu podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie. Taka pozycja przesądziła o tym, że klasyczna powieść detektywistyczna prawie nigdy nie jest pisana w pierwszej osobie z detektywem jako narratorem, lecz w formie opowieści bezosobowej, bądź z narratorem — towarzyszem detektywa (postać watsonowska) lub jakimś atrakcyjnym przedstawicielem środowiska

<sup>16</sup> J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris 1978, s. 239.

społecznego, krótko mówiąc — osobą, dla której detektyw jest podmiotem, co do którego przypuszcza się, że wie. Chodzi po prostu o to, że podmiot, co do którego przypuszcza się, że wie, jest zawsze efektem przeniesienia dla tego, kto to przypuszcza, przeto już na poziomie struktury nie jest możliwy jako narracja w pierwszej osobie. Dlatego też w klasycznej powieści detektywistycznej istnieje ścisły zakaz bezpośredniego przedstawiania wewnętrznego toku myśli detektywa. Proces myślowy w jego mózgu do końcowego rozwiązania musi pozostać niedostępny, ograniczony do pojedynczej tajemniczej uwagi albo pytania, które naturalnie jeszcze bardziej podkreślą nieosiągalność tego, co dzieje się w głowie detektywa.

Mistrzem takich stylistycznych figur, które niestety czasami zbliżają się do manieryzmu, jest Agatha Christie. Np. Poirot w toku skomplikowanego śledztwa stawia ekscentryczne pytanie typu: „Czy przypadkiem nie wie pan, jakiego koloru były pończochy pokojówki?” i usłyszawszy odpowiedź, tajemniczo mruczy: „A więc wszystko jasne!” Wart przypomnienia jest też dialog z powieści Nicholasa Meyera *The Seven Per Cent Solution*. Sherlock Holmes mówi:

Szykuje się wojna w Europie, przecież to oczywiste. — Ale w jaki sposób może pan wyciągnąć taki wniosek na podstawie tego, co widział pan dzisiaj? — Ze stosunku między baronową Leinsdorf a jej przybranym synem.

Rzecz wyjaśnia się dopiero na końcu, gdy detektyw z nutą zwycięstwa w głosie wskazuje sprawcę, a następnie opowiada całą historię w linearnym kształcie. Mówiąc inaczej, jeśli będziemy rozpatrywać kwestię z punktu widzenia słynnej identyfikacji czytelnika, to w klasycznej powieści detektywistycznej nigdy nie identyfikujemy się z detektywem, lecz ze strukturalną koniecznością, czyli narratorem bądź osobą, dla której detektyw jest podmiotem, co do którego przypuszcza się, że wie — i jeśli rozwiązanie jest zbyt oczywiste, o ile nie chcemy pozbawić się satysfakcji lektury, musimy starać się uwierzyć oszustwu, nawet jeśli będzie bardzo naiwne. Natomiast w czarnej powieści perspektywa, z jaką identyfikuje się czytelnik, jest z reguły perspektywą detektywa, a więc powieści te — ze znamienym wyjątkiem większości utworów Hammetta — są zazwyczaj napisane w 1 os. l.p., z detektywem jako narratorem.

W rezultacie na zupełnie inną płaszczyznę przesuwa się także dialektyka oszustwa i prawdy. Czarny detektyw za sprawą początkowej decyzji (gdy podejmuje zadanie) wikła się w wydarzenia, nad którymi nie jest w stanie zapanować. Nagle okazuje się, że to, co na początku wydawało się łatwą i niewinną sprawą, jest wyłącznie momentem w skomplikowanej grze podwójnych oszustw itd. Dalsze wysiłki detektywa zmierzają przede wszystkim ku temu, by zrozumieć grę, w jaką został uwikłany. Prawda, którą chciałby poznać detektyw, dotyka go jakby egzystencjalnie, przecież zbrodnicza gra, w jaką został wplątany, nie jest

wyłącznie zagadką dla jego umysłu, lecz zagraża jego etycznemu, a nawet fizycznemu statusowi. Detektyw doświadcza, że był — jeśli użyć nieprzetłumaczalnego zwrotu — „*played for a sucker* (wykorzystany jak człowiek naiwny)”. Dialektyka oszustwa w czarnej powieści jest wobec tego dialektyką aktywnego bohatera pochwyconego w reguły nieujarzmionej gry, w której jego działania nabierają innego, nieoczekiwanego znaczenia, wina zaś, jaką bierze na siebie nieumyślnie i mimowoli, popycha go do próby zwrotu długu. Tak więc w czarnej powieści sam detektyw — a nie przerażeni członkowie grupy podejrzanych — przeżywa swego rodzaju utratę realności (*Realitätsverlust*), tzn. nagle znajduje się w na poły onirycznym świecie, w którym nigdy do końca nie jest jasne, kto jaką grę prowadzi.

Następną podstawową cechą czarnej powieści jest to, że osobą ucieleśniającą zwodniczość i zdeprawowanie środowiska społecznego detektywa, osobą wciągającą go w grę i wykorzystującą jego naiwność, jest niemal z reguły wyjątkowo atrakcyjna *femme fatale*. Dlatego też końcowe rozwiązanie sprawy polega zazwyczaj na rozliczeniu się z kobietą, której detektyw pozwolił się schwytać. Rozliczenie może przybrać postać beznadziejnej rezygnacji i ucieczki w cynizm, jak u Hammetta i Chandlera (przypomnijmy sobie chyba najśłynniejszy przykład: końcowe wyrównanie rachunków między Samem Spadem a Brygidą O'Shaughnessy w *Sokole maltańskim* Hammetta) bądź też wyzwalająco-sadystycznej bijatyki, jak u Mickeya Spillane'a. Nawet u najmocniejszych pod względem artystycznym czarnych pisarzy dwuznaczność, zwodniczość i zdeprawowanie środowiska społecznego uosabia wyjątkowa, nieujarzmiona *femme fatale*, obiecująca niebawem satysfakcje, która przekształca się w fatalne niebezpieczeństwo. Właśnie owa zwodnicza kobieta zagraża tożsamości detektywa jako podmiotu. Takie ujęcie kwestii zagrożenia może być pierwszym sygnałem, że sprawy nie mają się tak prosto, jak to sobie wyobrażają niektórzy lewicowi krytycy. Chętnie postawiliby oni na czarną powieść, ponieważ jest to rzekomo twórczość postępową, w przeciwieństwie do tradycyjnej powieści detektywistycznej, określanej jako konserwatywno-konformistyczna. Charakterystyczne, że ofiarami złudzenia stają się nawet wielu krytyków mieszczańsko-liberalnych, jak np. znany amerykański teoretyk i historyk literatury, Jacques Barzun. Jego zdaniem czarna historia, w której wszyscy bogacze są zdeprawowanymi tchórzami, a policja i cały *establishment* z burmistrzem na czele powiązani z podziemiem wspólnym spiskiem przeciwko sprawiedliwości, „zrodziła się w latach trzydziestych i ma marksistowskie zabarwienie czasu swych narodzin”. Barzun złośliwie dodaje: „To, że bogacze mogą być uczciwi, wiarygodni, zasługujący na miłość, najwyraźniej nie było realistyczne”<sup>17</sup>. Barzunowi można oczywiście odpo-

<sup>17</sup> J. Barzun, *The Illusion of the Real*. W zbiorze: *The World of Raymond Chandler*. Ed. M. Gross. London 1977, s. 89—101.

wiedzieć, że Chandlerowskie pojmowanie realizmu jest rzeczywiście niewystarczające. Nie chodzi o to, by wszyscy bogaci ludzie byli empirycznie ludźmi zdeprawowanymi. Znaczenie przełomu, jaki dokonał się dzięki czarnej powieści, polega na czymś innym. Jest on o wiele bardziej nieprzyjemny dla liberalnej świadomości mieszczańskiej: w przeciwieństwie do klasycznej powieści detektywistycznej, która zawsze obarcza winą jednostkę i w ten sposób ratuje system, z podstawowego doświadczenia czarnej powieści wynika, że — bez względu na większy lub mniejszy stopień uczciwości jednostki — winy za zbrodnię należy szukać w istniejącym systemie społecznym, że istniejący system do bieżącej reprodukcji potrzebuje koniecznie zbrodni i dlatego wytwarza ją jako swoją drugą, ukrytą stronę.

W niektórych recenzjach zarzuca się czarnej powieści, że zespolenie filarów społeczeństwa i podziemia dokonuje się w ramach narracji, przez co zostaje zatarta konkretna ostrość społeczno-polityczna, zbrodnia bowiem zostaje przedstawiona jako naturalna część na poły onirycznego, koszmarnego, dwuznacznego i złego uniwersum, po którym błąka się detektyw, a nie jako konkretny produkt konkretnego historycznego układu. Zarzut ten jest chybiony, ponieważ nie uwzględnia faktu, że właśnie forma subiektywności, poprzez którą w czarnej powieści jawi się rozbita rzeczywistość, jest koniecznym wytworem i elementem tej rzeczywistości. Zarzut ma całkowicie abstrakcyjny charakter, podobnie jak krytyka Kafki i Joyce'a, kreślących rzekomo „irracjonalny, subiektywnie wypaczony obraz realności”. Do fałszu czarnej powieści należy dojść inną drogą — przez pozycję samego detektywa. Występuje on jako samotny rycerz, obrońca sprawiedliwości, sam przeciwko oszalałemu, skorumpowanemu światu, opanowanemu przez nadmierne żądze, przy czym takie posłannictwo można potraktować w sposób bezpośrednio naiwny (Spillane) bądź ze zrezygnowanym i (auto)ironicznym dystansem (Chandler). Tę wizję detektywa jako reszty subiektywności, której jeszcze nie pochłonęła gwałtowna cyrkulacja nieokielznanego społeczeństwa mieszczańskiego, w klasycznych słowach nakreślił Chandler pod koniec swego słynnego eseju o zwykłej sztuce morderstwa<sup>18</sup>. Czarny detektyw wpisuje się wyraźnie w amerykańską mitologię popularną, jest jakby uwspółcześnionym wariantem samotnego jeźdźca z westernów, *outsidera*, który „nie zdradził swojego poczucia honoru”, rycerza-stróża bezbronnych, a więc charakterystyczną postacią drobnomieszczańsko-populistycznego mitu: wyjątkowy bohater, który z powodu swojej czystości staje się przedmiotem pożądania ze strony brudnych kobiet itd. Tę wyjątkową pozycję czarnego detektywa możemy ująć nieco wyraźniej, wychodząc od uświadomionego już faktu,

---

<sup>18</sup> R. Chandler, *Mord ist keine Kunst*. W zbiorze: *Der Kriminalroman. Zur Theorie...*, s. 184—185.



iż czarny detektyw staje bezpośrednio twarzą w twarz z chaotycznym światem społeczeństwa mieszczańskiego, z którego spadła maska autonomicznej moralności. Na poziomie etycznym przełom — jak interesująco przedstawia problem Cawelti — uwidocznia się w fakcie, że w owym społeczeństwie nie ma już jednostek wiernych uwewnętrznionemu Prawu moralnemu, lecz składają się na nie jednostki zwrócone ku wartościom strukturalnie odpowiadającym wymaganiom środowiska społecznego, starające się spełnić te wymagania i dzięki temu odnieść sukces. Dla ich ideału *ego*, dla punktu, z którego podmiot patrzy na siebie oczami Innego tak, że jest wart jego miłości<sup>19</sup>, nie mają już podstawowego znaczenia treściowo określone pozytywne wymagania. Właściwie wymagania, to, co w nich stałe, sprowadzają się do nieustannego przystosowywania. Z powodu tego treściowego niedookreślenia wymogu ideału *ego* nigdy nie możemy być pewni, że rzeczywiście stanęliśmy na wysokości zadania, pochwyceni w dialektykę niezwracalnego długu, który zmusza nas do szaleńczej aktywności bez możliwości spełnienia bądź ukojenia. Kiedy spada maska uwewnętrznionych wartości, charakterystycznych dla klasycznej etyki protestancko-indywidualistycznej, maska wewnętrznego głosu moralnego Prawa, zgodnie z którym człowiek powinien postępować na przekór światu, podmiot w żadnym razie nie jest zdany na swój szaleńczy egoizm, lecz staje się jeszcze bardziej bezpośrednio podporządkowany wymaganiom Innego, ucieleśnionym w oczekiwaniach ze strony środowiska społecznego. Obsesyjnym bodźcem gorączkowej aktywności wszystkich bezwzględnych parweniuszy, oszustów itd., od których roi się w powieściach Chandlera, jest chęć spełnienia oczekiwań środowiska w dążeniu do sukcesu: afiszują się swoją siłą i bogactwem, nawet kobietami (przypomnijmy sobie tylko klasyczną postać podstarzałego gangstera, który utrzymuje młodą towarzyszkę jedynie po to, by się z nią pokazywać). Wszyscy ci ludzie sukcesu nie działają z całą pewnością powodowani jakimś „bezwzględnym egoizmem, który nie dba o wymagania i potrzeby innych”, lecz już sam ów egoizm pozostaje w służbie ekshibicjonistycznego afiszowania się — ich pragnieniem jest cały czas pragnienie Innego (Lacan).

Na pozycję czarnego detektywa trzeba więc spojrzeć właśnie z tego przełomowego punktu widzenia: czarny detektyw to człowiek, którego ideał *ego* nie podporządkowuje się jeszcze wymaganiom środowiska, człowiek, który zachowuje jeszcze poprzednią indywidualno-uwewnętrzną etykę i dlatego patrzy na bezpośrednie przystosowywanie się do wymagań środowiska z rezygnacją i pogardą. Nie trzeba właściwie przy-

<sup>19</sup> „Punkt ideału *ego* jest tym punktem, z którego będzie się widział podmiot — jakby patrzył na niego ktoś inny (...) punktem, z którego Inny widzi mnie w postaci, w jakiej mi odpowiada, żeby mnie widział” (Lacan, *Les quatre...*, s. 247).

pominać, że taka pozycja uczciwego człowieka starej daty, przepelnionego goryczą z powodu zdeprawowanego świata, pochwyconego przez spiralę obłąkańczego bogacenia się bez prawdziwych wartości, pozycja człowieka prawego, dla którego niebezpieczeństwo ucieleśnia przede wszystkim zwodnicza kastracyjna kobieta, może łatwo przeistoczyć się w prawicowe, jeśli już nie faszyzujące szaleństwo agresywnie zwrócone przeciwko dekadencji zdeprawowanej plutokracji itd. Jediną rzeczą chroniącą przed taką drogą jest cynicznie ironiczna rezygnacja, wyrażająca doświadczenie zapośredniczenia własnej pozycji, doświadczenie mówiące, że nie można powrócić do starych wartości, tzn. że każda ucieczka do nich jest maską w służbie owego zdeprawowanego świata.

Właśnie na tej płaszczyźnie można by dokładniej określić fałsz pozycji czarnego detektywa: jak już stwierdza Cawelti, odrzucenie przez niego istniejącego uniwersum ma głęboko dwuznaczny charakter — czarny detektyw jest rzeczywiście, ujmując rzecz bezpośrednio, tym, który zdecydowanym ruchem odrzuca świat i chętniej wybiera życie przegranego *s t r a c e ń c a*, zamiast dać się porwać szaleńczej grze zadowalania wymagań środowiska. Z drugiej jednak strony, czy podstawowa satysfakcja, jaką nam daje czarna powieść, nie polega dokładnie na tym, że detektyw, mimo iż odwrócił się od świata, właściwie *o d n o s i s u k c e s*? Nie polega on wyłącznie na tym, że detektyw „zachowuje honor i wiarygodność pośród zdeprawowanego świata”, powodzenie osiąga przecież w końcu właśnie w tym świecie. Potajemnie, za kulisami, zwracają się do niego, bo go potrzebują ludzie bogaci, ci, którym się powiodło. Nękanie problemami nie mogą się bez niego obyć i tylko on może wyratować ich z niespodziewanie powstałej sytuacji bez wyjścia zagrażającej ich statusowi. Znaczy to, że w końcu skrycie uznaje go odrzucony przez niego zdeprawowany świat. Stosunek czarnego detektywa do bogatego klienta jest więc już od samego początku naznaczony dwuznaczną mieszaniną nienawiści i atrakcyjności: może sobie pozwolić, by pogardzać zdeprawowanym światem, a jednocześnie udaje mu się zdobyć głębsze uznanie tego świata, uznanie, którego gardząc nim, pragnie.

Zarówno klasyczna, jak i czarna powieść detektywistyczna implikują przeto jakiś fałsz, przy czym ów fałsz jest wpisany w samą perspektywę, z której powieść została napisana: klasyczna powieść jest napisana z pozycji środowiska społecznego, grupy podejrzanych, czarna natomiast z pozycji samego detektywa. Dlatego też w powieści klasycznej — jak już widzieliśmy — fałsz zawiera się w nadmiernym zysku grupy podejrzanych (zabójstwo stanowi realizację pragnienia, a ciężar winy zostaje z nich zdjęty), w czarnej natomiast fałsz tkwi w samej pozycji detektywa (odrzucając nieautentyczny, zdeprawowany świat, jednocześnie wbrew pozorom na głębszym poziomie nie traci on uznania ze strony tego właśnie świata). Rzeczą zbędną byłoby więc przypomnienie, że szczyty swoich możliwości osiąga czarna powieść wówczas, gdy uda jej się rozwiać

ideologiczne złudzenie zysku w pozycji detektywa. Przykładem może być czarny film Romana Polańskiego *Chinatown*. Wybrał w nim autor dość inteligentną drogę: detektywowi udaje się rozwiązać tajemnicę i w końcu wszystko się wyjaśnia, ale właśnie wtedy w czystej postaci ujawnia się jego całkowita bezsilność: społeczna sytuacja zdemaskowanego bogacza nie jest w najmniejszym stopniu zachwiana, natomiast bezradnego detektywa skorumpowana policja z drwiną odsyła do domu. Ponadto w filmie *Chinatown* udało się również odwrócić znaczenie klasycznej postaci *femme fatale*, ukazać nędzę złamanej subiektywności kryjącą się za blaskiem tej postaci <sup>20</sup>.

## VI

Jeśli czarna powieść niewątpliwie należy jeszcze do gatunku powieści detektywistycznej, to jak się wydaje, w wypadku powieści zbrodni [*crime novel*] sprawy zaszły tak daleko, że nasuwa się wątpliwość co do takiej przynależności gatunkowej. Brakuje w tej powieści składnika mającego dla gatunku podstawowe znaczenie: postaci detektywa, który z pozycji *outsidera* — drogą logiki i dedukcji, jak w powieści klasycznej, bądź przez osobiste zaangażowanie w śledztwo, jak w czarnej powieści — rozwiązuje wyjściową tajemnicę. Jak np. twierdzi Škreb (we wspomnianej już pracy), Boileau-Narcejac i Patricia Highsmith, a więc główni przedstawiciele powojennej powieści ofiary bądź sprawcy, nie są już po prostu autorami powieści detektywistycznych; rozwinęli oni nowy gatunek, tzw. *thriller* psychologiczny. Problem jest interesujący zwłaszcza dlatego, że Škreb — podobnie jak Žmegač, Solar i inni — reprezentuje zagrzebską szkołę komparatystyczną. Wyrosła ona z tego samego heglowsko-marksistowskiego nurtu co „Praksis”, nurtu kładącego nacisk m.in. na historyczność. Na tym tle pojawiły się zarzuty zwolenników szkoły zagrzebskiej, krytykujących m.in. niehistoryczną, klasyfikacyjną metodę strukturalizmu. Wspomniany dylemat — czy powojenna powieść zbrodni jest jeszcze powieścią detektywistyczną czy też nie — może być szkolnym przykładem błędnego stosowania metody abstrakcyjnie klasyfikacyjnej właśnie w wykonaniu Škreba. Relację między powieścią detektywistyczną a powieścią zbrodni musimy, całkiem

<sup>20</sup> Wyrafinowaną dialektykę zawiera już tytuł: w wypadku chińskiej dzielnicy najpierw oczywiście myślimy o tradycyjnej egzotyce orientalnych przestępców, ale za chwilę staje nam przed oczami całe wyobrażone bogactwo ideologicznej fantasmagorii, koniec zaś filmu w prawdziwie chińskiej dzielnicy rozmyślnie zawodzi to oczekiwanie: żadnego egzotycznego uroku, jedynie kilku przestraszonych Chińczyków, którzy nieufnie obserwują wydarzenie. Związek z chińską dzielnicą był całkowicie przypadkowy (wynajęte mieszkanie w tej części miasta), prawdziwa tajemnica nie jest niczym egzotycznym, a oddziałuje sama egzotyka jak maska ukrywająca bardzo rodzimą władzę.

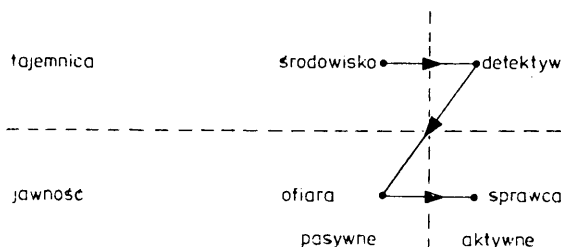
ra odwrót, traktować jako relację historyczno-dialektycznej konkretnej negacji gatunku w jego własnej odmianie gatunkowej. W ujęciu abstrakcyjnym powieść zbrodni nie jest już powieścią detektywistyczną, ale nie znaczy to, że chodzi po prostu o dwie odmiany gatunkowe w ramach jakiegoś obojętnego, ogólnego gatunku (np. powieści kryminalnej, ujmując rzecz ogólnie). Nadrzędnym pojęciem ogólnym dla powieści zbrodni jest nadal powieść detektywistyczna. Innymi słowy, sama powieść detektywistyczna jest tym powszechnikiem, który z siebie, ze swoich wewnętrznych sprzeczności rodzi powieść zbrodni jako własną negację. Powieść zbrodni możemy konkretnie i historycznie pojmować tylko w ten sposób, że wyprowadzimy ją z powieści detektywistycznej: powieść detektywistyczna przechodzi w powieść zbrodni.

Jak więc z powieści detektywistycznej wyprowadzić formę powieści zbrodni jako jej własną immanentną negację? Chodzi właściwie przy tym o kwestie ogólne — jak z jakiejś jednolitej zasady wyprowadzić wszystkie warianty powieści detektywistycznej w ich wewnętrznym za pośredniczeniu? Do tej pory chyba najbardziej rozwiniętą próbę przynosi wydana w 1973 r. w Zagrzebiu książka zagrzebskiego komparatysty Stanka Lasića *Poetika kriminalističkog romana*<sup>21</sup>. Lasić przedstawia najpierw podstawowy schemat kompozycyjny powieści kryminalnej, typ narracji linearno-powrotnej (opowieść bowiem biegnie od początku do końca, lecz dopiero koniec — rozwiązanie — wyjaśnia początkową zagadkę), gdzie wyjaśniona na końcu zagadka musi mieć naturę wydarzenia łamiącego prawo. Dzieli następnie linię narracji na pięć bloków: przygotowanie do zbrodni — śledztwo — odkrycie — pościg — kara, z tego podziału zaś wyprowadza główne warianty powieści kryminalnej, biorąc pod uwagę to, który z bloków przeważa, nadaje ton całości: powieść śledztwa (punkt ciężkości spoczywa na prowadzonym śledztwie, powieść proceduralna), powieść odkrycia (punkt ciężkości kryje się w pytaniu „kim jest morderca?”), powieść logiki i dedukcji, powieść przygotowania zbrodni (pisana z pozycji ofiary, która przeczuwa, że coś się wydarzy, albo z punktu widzenia sprawcy). Oczywiście możliwe są także kombinacje wariantów, antywarianty (parodie) itd. Wszystkie te warianty wywodzi Lasić ze struktury-typu, są one eksterioryzacją schematu podstawowego. Pozostaje jednak rozdział między matrycą wszystkich eksterioryzacji struktury-typu a konkretnie historycznymi modelami. Struktury-typu, który otrzymujemy na poziomie logicznej dedukcji, nie możemy bezpośrednio zrównać z jakimś określonym modelem historycznym, dlatego też właściwie tkwimy nieruchomo między płaszczyzną logiczno-dedukcyjną a empiryczno-historyczną (za pomocą matrycy Lasića nie można np. odpowiednio wyjaśnić kluczowego przełomu oddzie-

<sup>21</sup> S. Lasić, *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb 1973. Wydanie polskie: S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa 1976.

lającego powieść klasyczną od czarnej: przywołać trzeba dodatkowe oznaczenia, których w samej matrycy nie ma).

Jedność logicznego i historycznego punktu widzenia osiągamy w o wiele prostszy sposób — jeśli weźmiemy pod uwagę cztery podstawowe perspektywy narracyjne. Powieść detektywistyczna, jak wiadomo, musi zawierać przynajmniej cztery typy *dramatis personae*: 1) przedstawiciele środowiska społecznego, w którym zostaje popełniona zbrodnia; nie jest to wyłącznie (zazwyczaj wyizolowany) krąg ludzi, tak czy inaczej wciągnięty w obszar morderstwa, lecz również — pole ideologiczne ucieleśnione przez ów krąg (powierzchnia codzienności, spychana z utartego toru przez zbrodnię); 2) detektyw; 3) ofiara; 4) sprawca. Z tych czterech elementów można skonstruować prosty kwadrat, a w jego środku krzyżować się będą dwie osi. Pierwsza, pozioma, niech oddziela płaszczyznę tego, co jawne, od płaszczyzny tajemnicy. Zarówno detektyw, jak i środowisko, stają wobec jakiejś tajemnicy, którą należy rozwiązać, wobec tajemnicy tego, co stało się między sprawcą a ofiarą. Tajemnica przeto istnieje dla środowiska i dla detektywa, a nie dla ofiary i sprawcy. Druga, pionowa, niech dzieli to, co aktywne, i to, co pasywne. Jest zrozumiałe, że na scenie powieści czynnymi, przeciwstawnymi aktorami są detektyw i sprawca, natomiast środowisko (i ofiara będąca jego elementem) jest wyłącznie pasywnym tłem, terenem starcia detektywa i sprawcy). Przeciwność tego, co aktywne, i tego, co pasywne, jest dodatkowo obciążone wymiarem skrytości bądź nieskrytości, albowiem dla biernego bieguna aż do końcowego rozwiązania pozostaje tajemnicą, co robi jego aktywny, przeciwny biegun. Dla środowiska do ostatecznego zwycięskiego rozwiązania pozostają niedostępne procesy myślowe detektywa, dla ofiary do chwili czynu (morderstwa bądź próby morderstwa) tak samo niedostępna pozostaje prawda o sprawie. Kwadrat wyglądałby więc tak:



Ten skrajnie prosty „schemat Z”, gdzie cztery elementy rozmieszczone ze względu na dwa wymiary (ukryte / jawne i pasywne / aktywne), ma tę dobrą stronę, że można za jego pomocą dosyć dokładnie określić podstawową logikę historycznego rozwoju powieści detektywistycznej. Klasyczna powieść detektywistyczna pisana jest z narracyjnej perspek-

tywy środowiska (sympatyczny przedstawiciel grupy podejrzanych, watsonowski towarzysz detektywa), czarna powieść z perspektywy samego detektywa (który jest z reguły narratorem), powojenna powieść zbrodni przechodzi drogę od powieści napisanej z narracyjnej perspektywy ofiary (Boileau-Narcejac) do powieści napisanej z perspektywy sprawcy (P. Highsmith). Jak więc można od razu zauważyć, miara tajemnicy zmniejsza się stopniowo: w klasycznej powieści do końca pozostaje tajemnicą nie tylko „*whodunit*”, lecz także sama logika metody detektywa; w czarnej powieści jest dla nas naturalnie zrozumiałe wnętrze procesów myślowych detektywa, jego perspektywa jest bowiem jednocześnie naszą perspektywą, tajemnicą pozostaje tylko to, co się zdarzyło między sprawcą a ofiarą. W powieści ofiary (pisanej z reguły z perspektywy mającej dopiero nastąpić zbrodni: ofiara czuje, że coś jej grozi) tajemnica tkwi w stosunku między niebezpieczeństwem, które sobie ofiara wyobraża, a niebezpieczeństwem rzeczywistym: czy ofierze coś rzeczywiście grozi?, czy winny jest rzeczywiście ten, którego ofiara podejrzewa? W powieści sprawcy natomiast tajemnicy po prostu nie ma (wyjąwszy sytuację, gdy w trakcie wydarzeń niespodziewanie okazuje się, że sam sprawca jest ofiarą, włączoną w jakiś plan, który pozostał dla niego ukryty), wydarzenia utrzymują czytelnika w napięciu dzięki bezpośredniej dynamice akcji: w jaki sposób sprawcy uda się zbrodni?, czy zostanie wykryty?

Granica ukryte/jawne jest więc granicą między powieścią detektywistyczną w węższym znaczeniu a jej immanentną negacją, powieścią zbrodni. Ta ostatnia wprowadza perspektywę drugiej strony, bezpośrednio opisuje właśnie to, co w wypadku powieści detektywistycznej w węższym znaczeniu jest przedmiotem tajemnicy (co się wydarzyło między sprawcą a ofiarą?). Powieść zbrodni natomiast nie jest zapośredniczona przez detektywistyczną wyłącznie w ten sposób, iż możemy ją w opisany sposób wyprowadzić z powieści detektywistycznej. Należy tu jeszcze dodać jeden podstawowy fakt, mianowicie to, że decydujący ruch w samym polu powieści zbrodni — przesunięcie od powieści ofiary do powieści sprawcy — powtarza jakby decydujący ruch w polu powieści detektywistycznej — przesunięcie od powieści klasycznej do powieści czarnej. Pokazaliśmy już, jak w powieści klasycznej bezpośrednia perspektywa detektywa nie może być dopuszczona, gdyż tylko w takim wypadku detektyw może grać rolę podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie. Czarna powieść natomiast otwiera nam właśnie perspektywę detektywa. Tak samo w powieści ofiary niedopuszczalna jest bezpośrednia perspektywa sprawcy; gdybyśmy mieli wgląd w czyny i tok myśli sprawcy, zniknęłyby napięcie i niepewność, na których bazuje powieść ofiary. Powieść sprawcy z kolei daje nam perspektywę niedostępną w każdym z typów poprzednich. Homologiczne są też fałszywe klasycznej powieści detektywistycznej i powieści ofiary. Tak jak w powieści klasycznej zbrodni jest zrealizowaną halucynacją, realizacją stłumionego

pragnienia wspólnoty podejrzanych, tak w powieści ofiary poczucie zagrożenia jest w ujęciu libidynalnym projekcją-w-innego stłumionych pragnień wspólnoty, a więc końcowe rozwiązanie (gdy zwykle okazuje się, że ofiara była rzeczywiście zagrożona, że ktoś zgodnie z okrutnym planem rzeczywiście nastawał na jej życie) jest tak samo fałszywe jak obarczenie winą kozła ofiarnego w powieści klasycznej: w obu przypadkach ze skuteczną precyzją wyprowadziliśmy w pole wewnętrzną prawdę libido.

Najbardziej przewrotne są chyba dlatego powieści zbrodni, w których następuje przesunięcie perspektyw. Zaczynają się one jako powieści ofiary, wydarzenia oglądamy z perspektywy osoby narażonej na nieprzyjemne przygody (znaczące szczegóły: ginie klucz bądź list, psują się hamulce samochodu, czy też gorzej i bezpośrednio: bohater jest szantażowany). Oczywiście jako czytelnicy wyobrażamy sobie, że sprawca jest wszechmocną, okrutną, demoniczną osobowością, po czym nagle otwiera się przed nami perspektywa sprawcy. Okazuje się wówczas, że sprawca nie jest wcale demoniczną, lecz wrażliwą, przypartą do muru subiektywnością, a zbrodnia stanowi jedyną drogę wyjścia z intersubiektywnego ślepego zaułka, w którym się znalazł. Dobrym przykładem tego typu powieści byłby *Dog's Ransom* Patricii Highsmith. Zaczyna się od ukazania punktu widzenia ofiary jako powieść o okupie za ukradzionego psa, kończy zaś z perspektywy sprawcy, młodego policjanta, który zabił porywacza powodowany obsesyjnym pragnieniem, by spełnić oczekiwania środowiska, by „uczynić wszystko dla tych, których ceni”, chociaż dla osób poszkodowanych jest to naturalnie nieprzyjemnym natręctwem.

\*

Tak więc na końcu drogi — wraz z powieścią sprawcy — znika wszelki urok tajemnicy, znajdujemy się w przygnębiającym świecie szarej codzienności, od której nie ma ucieczki (ucieczką byłoby przeżycie przygody) nawet w samą zbrodnię. Podstawowym założeniem powieści sprawcy jest bowiem ukazanie, w jaki sposób rodzi się zbrodnia będąca wytworem i momentem samej codzienności. Wyjątkowo dobrym przykładem są powieści Patricii Highsmith. Samo zawiązanie intrygi ma w nich zazwyczaj charakter sensacyjny, bazuje na błyskotliwym pomysle (w *Znajomych z pociągu* przypadkowi towarzysze podróży umawiają się, że jeden dla drugiego zamorduje niepotrzebną osobę i w ten sposób popełnią podwójne morderstwo doskonałe, bez motywu; w *Ripley's Game* przypadkowy osobnik zostaje zmuszony do zabójstwa w ten sposób, że właściwi sprawcy, wykorzystując jego ciężką chorobę, proponują mu pieniądze na utrzymanie rodziny po jego śmierci). W realizacji tych wątków fabularnych następuje jednak systematyczne wypieranie owych ostatnich resztek sensacyjności. Jawią się czytelnikowi nędzne, złamane

egzystencje, spętane przez rozpacz codzienności, uwikłane w antynomie, wahania i rozterki. Dzięki temu ginie również fałsz perspektywy, z której powieść została napisana, i dlatego — jeśli sprawia to komuś szczególną satysfakcję — powieści sprawcy są najbliższe (tradycyjnej) prozie artystycznej.

A jednak coś zostało stracone. Jeśli linię: powieść klasyczna — czarna powieść — powieść ofiary — powieść sprawcy potraktujemy jako linię wartościowo nacechowaną i zwyczajnie teleologiczną, a człon ostatni — powieść sprawcy osiąga w końcu płaszczyznę prozy artystycznej, okazuje się, że za każdym przejściem do następnego członu tracimy coś, czego najwięcej było w klasycznej powieści detektywistycznej z niepowtarzalną postacią detektywa-analityka. W końcu owo coś całkowicie się nam wymyka. Znika ta szczególna nadmierna satysfakcja, która wręcz narzuca nam pytanie, czy mamy ją uznać za ideologiczny fałsz i w ten sposób się jej pozbyć. A jeśli kryje się w niej coś, co istotnie ideologicznie wypacza kształt wyobrażenia, paradoksalnie, wraz z przewyciężeniem owego wypaczonego kształtu, samo także ginie.

*Przełożyła Joanna Pomorska*