

Helmut Heissenbüttel

Reguły gry powieści kryminalnej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 44-62

1973

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Helmut Heissenbüttel

Reguły gry powieści kryminalnej

1

„Przeczytałem
siedemset
kryminałów”!

Przeczytałem sześćset do siedmiuset powieści kryminalnych i nadal jestem dość regularnym czytelnikiem zarówno nowości rynkowych, jak też tego, co do tej pory uszło mojej uwadze. Orientację nietrudno stracić, zwłaszcza że niuanse i warianty są bardzo liczne. Niektóre pozycje eliminują się same. Tak więc, po kilku próbach, niechętnie czytam Edgara Wallace’a czy Ellery Queena. Tak samo przestały mi stopniowo sprawiać przyjemność opowiadania, które nie głoszą nic ponad sławę i spryt swych bohaterów, jak choćby opowiadania Petera Cheyneya z detektywem Lemmy Cautionem „w roli głównej” czy też Cartera Browna z kapitanem policji Alem Wheelerem. Także Mike Hammer Mickey Spillane’a należy do tej grupy. Ten typ utworów rozprzestrzenił się wprawdzie znacznie, lecz mimo to jest zjawiskiem marginesowo-granicznym.

Wśród detektywów uwidacznia się klasyczna para przeciwstawnych sobie typów — z jednej strony taki, który tak długo, ostro, nawet brutalnie stosuje młóckę swych przeciwników (i oczywiście raz

po raz sam bywa „młócony”), dopóki się nie dowie, kto jest przestępcą, i z drugiej strony taki, który poprzez mieszaninę ustalonych faktów i kombinatorycznych zgadywanek przemienia wszystko początkowo zagmatwane i nie do przeniknięcia w zrozumiałe i przejrzyste związki.

Oba te typy są wyraźnie widoczne w historycznym rozwoju gatunku. W osobie Augusta Dupina Edgara Allana Poe pojawia się detektyw, który jest w stanie rozwikłać przypadek wyłącznie w drodze logicznego wnioskowania. Ufa on wszechmogącej cesze ludzkiego rozumu — zdolności wyjaśniania. Zresztą to, co wyjaśnia, jest pełne zgrozy i nie-ludzkiej wręcz potworności. Sprawcą jest małpa. W tej ekstremalnej polaryzacji rozumu i istoty pozbawionej cech ludzkich *Zabójstwo przy rue Morgue* jawi się jako program, który w tak czystej formie nie miał być już nigdy zrealizowany. Także najsłynniejszy i najbardziej przysłowiowy sukcesor Dupina — Sherlock Holmes — głęboko wierzy w rozwiązywalność wszelkich problemów. Inaczej ukształtowała się osobowość ojca Browna Chestertona. Liberalna chrześcijańskość neutralizuje pociąg duchownego detektywa ku odsłanianiu tajemnic. Późniejsi następcy Dupina i Sherlocka Holmesa są coraz bardziej utypizowani socjologicznie. Inspektor French, Hercule Poirot, lord Peter Wimsey, doktor Gideon Fell, Albert Campion, nadinspektor Alleyn, John Appleby, Nigel Strangeways, profesor Gervase Fen, Roger Crammond, Nero Wolfe, doktor Martin Buell, Hildegard Withers, inspektor Napoleon Bonaparte i cały szereg innych są w stosunku do swych antenatów niejako ukryci pod mieszczańsko-konwencyjną maską. Ich nowym prototypem jest stworzony przez Georga Simenona najsłynniejszy komisarz francuskiej policji — Maigret. Jego osoba (do czego jeszcze wrócę) stanowi, jak się wydaje, początek nowego pokolenia detektywów.

Detektyw
uczony

„Twardy”
detektyw

Druga odmiana-typ detektywa, gatunek *hard boiled* — twardy, nie wkracza tak wyraźnie w świat literatury jak Dupin i Sherlock Holmes. Jego rodowód można by wywieść po części z opowieści Berta Harte’a, Marka Twaina czy też Ambrose Bierce’a. Wczesne formy tego typu odnaleźć można w postaci detektywa Svena Elvestadsa Asbjörna Kraga, który był powszechnie znany w Niemczech lat dwudziestych. Za właściwe pierwowzory uchodzą detektywi Dashiella Hammetta, jak choćby Samuel Spade i Nick Charles (są oni — tak jak ich wynalazca — drobnymi, niepozornymi urzędnikami jakiejś agencji detektywistycznej) oraz detektyw Raymonda Chandlera — Philip Marlowe. Zwłaszcza Marlowe, zguba „literatury traktatowej” (*Traktatliteratur*), który jednakże, choć bardzo zdemoralizowany, uosabia prawo, jawiące mu się w skorumpowanej postaci reprezentantów wielkomiejskiej i światowej warstwy wyższej, znalazł wielu naśladowców. Najbardziej osobliwe warianty opisał chyba James Hadley Chase, gdyż u niego strefa graniczna między prawem a bezprawiem traktowana jest z całą powagą. Fronty zmieniają się od wypadku do wypadku, a czynności „wyjaśniania” są dwuznaczne. Pełen wyrazu, groteskowy wariant odnaleźć można u murzyńskich detektywów Chestera Himesa — grabarzy Jonesa i Johnsona.

2

Myślenie
i przemoc

Przypatrując się dokładniej tym dwom drzewom genealogicznym literackich detektywów, nie można się oprzeć podejrzeniu, że przy całym ogromie możliwych wariacji typów — ich zróżnicowanie jest w końcu czymś zewnętrznym, może nawet regionalnym. Różnica polega, z grubsza biorąc, na polaryzacji metod — z jednej strony

logiczne myślenie, z drugiej dzika przemoc. Jednocześnie można dostrzec, że podobnie jak „logik” nie obędzie się bez przemocy, tak i „twardy” jest często zdany na logiczne rozplątywanie rozmaitych łamigłówek.

Oba wiarianty można bez obaw podciągnąć pod wspólny mianownik. Ich zróżnicowanie ma charakter psychologiczny, polega ono raczej na różnicach stopni uzdolnień. Uzdolnień w jakim kierunku? Aby na to odpowiedzieć, trzeba sobie zdać jasno sprawę, jak dalece można uważać powieść kryminalną za opowiadanie realistyczne, w realnie dającym się ustalić środowisku, w dającej się realnie ustalić chronologii, z fikcyjnymi, lecz ludzkimi postaciami. Pozory przemawiają za uznaniem powieści kryminalnej za opowieść realistyczną. Od dawna jednakże zauważano i zarzucano powieści kryminalnej, że przedstawiane w niej przestępstwa są zaprzeczeniem wszystkich statystycznych i innych prawd kryminologii.

Mary Hottinger, zasłużona wydawczyni opowieści kryminalnych i bojowa orędowniczka gatunku, zauważała w związku z tym:

„Szczególna pozycja powieści kryminalnych uwidacznia się także poprzez porównanie ich ze znakomitą serią «Notable British Trials» albo z «Famous Trials». Obie mają znaczną liczbę bardzo dystyngowanych czytelników, nie składającą się bynajmniej z samych adwokatów. Obie serie zawierają dosłownie oddane relacje z wielkich procesów oraz wprowadzenie i posłowie pióra odpowiedniego znawcy prawa. Tutaj jednakże zainteresowanie jest skierowane zawsze na oskarżonego, podczas gdy w opowieści kryminalnej przestępca rzadko bywa interesujący, prawie nigdy sympatyczny. Zainteresowanie koncentruje się na detektywie. Ta rozbieżność między sprawozdaniem z procesu a opowieścią detektywistyczną rzuca pewne światło na gatunek”.

Sprawozda-
nie sądowe
wobec
powieści

Światło, które owa rozbieżność rzuca na gatunek, rozjaśnia przede wszystkim jedno, to mianowicie, że przypadki, o które chodzi w powieści kryminal-

Redukcja
i nie-
zwykłość

nej, są wymyślone, a nawet z premedytacją skonstruowane. Ot choćby przykłady przytaczane przez E. S. Gardnera z realnej praktyki swego *Court of the Last Resort*. Okazuje się, że są one zupełnie nieprzydatne dla którejs z jego powieści o Perry Masonie. Muszą one zostać najpierw ufryzowane. Różnica między przypadkiem rozwiązywanym przez literackiego detektywa a prawniczą praktyką jakiegokolwiek kraju polega przede wszystkim na tym, że przypadek realny wynika z gmatwaniny dopuszczającej tylko rozwiązania gwałtowne, przypadek powieściowy natomiast musi być z góry umodelowany z myślą o jego prawdopodobnej rozwiązywalności. Znaczy to, że wszystkie elementy realistyczne, czy to natury psychologicznej, gospodarczej czy społecznej, muszą być z góry tak ustalone, by dały się spoić w układ podlegający zaszyfrowaniu, a także możliwy do rozwiązania. Wyłączają się dwie możliwości — w kierunku niezwykłości i w kierunku redukcji. W pierwszym przypadku mieszczą się następcy orangutana E. A. Poe. Tu powieść kryminalna przechodzi w *thriller*, dreszczowiec. Druga możliwość — redukcja — uwiadacznia fakty pozwalające wysnuć dalsze wnioski. Okazuje się, że w powieści kryminalnej nie chodzi o to, co stanowi główną troskę tzw. literatury poważnej — o obraz człowieka i zgłębienie ludzkich motywów myślenia i działania. Analiza motywów postępowania jednostki okazuje się tylko odkryciem posiadanych już uprzednio, lecz do tej pory zakrytych żetonów do gry. Powieść kryminalna jest wzorcową opowieścią, która realizuje się według jakiegoś określonego schematu.

3

W tym miejscu należy wspomnieć o czymś, co także na ogół nie jest wyraźnie rozróżniane. Powieść kryminalna nie jest po prostu

opowieścią relacjonującą czyny przestępcze. Nie-liczne przykłady traktujące o kradzieżach, przemytach, szalbierstwach są zjawiskiem marginesowym. Nie da się także podtrzymać przeprowadzanego ciągle na nowo podziału na opowieści przestępcze i powieści detektywistyczne. Przeprowadza się go przede wszystkim w Anglii i w Ameryce, gdzie dzieli się utwory tego typu na *crime stories* i *detective stories*. Powieść kryminalna w swym historycznym rozwoju i w dzisiejszej formie, grająca określoną i nie podlegającą dyskusji rolę, była i jest powieścią detektywistyczną. U jej podstaw leży niezmienny schemat, który zawiera trzy naczelne elementy składowe: ofiarę, detektywa i podejrzanego. Zamordowany, którego kres życia przypada na czas przed rozpoczęciem opowieści lub na pierwszych jej kartach, wprawia wszystko w ruch. Ofiara jest niejako dźwignią inicjującą całą opowieść. Naprzeciw niej staje odkrywca-demaskator, który stara się rozwiązać gmatwaninę poprzedzającą przypadek morderstwa. Wszystkie inne zaprezentowane postacie są albo pomocnikami detektywa (mogą też być złośliwymi inhibitorami jego działania), albo podejrzanymi. Żadna z osób nie jest prezentowana dla siebie samej. Cała „obsada” personalna jest tu stale związana ze schematem i spełnia w nim określone funkcje.

Ernst Bloch pokazał, w jaki sposób powieść kryminalna czerpie swą aktywność narracyjną z „rekonstrukcji nieopowiedzianego” (*Rekonstruktion des Unerzählten*), w którym żadna z postaci opowieści nie chce być zawarta:

„Jeśli zaś w trakcie opowieści detektywistycznej dochodzi do dalszych morderstw, to one także stanowią ciemny punkt wtopiony od początku w mroki nieopowiedzianego, powiększający je, często bardzo utrudniający rozwiązanie. Rzeczą najistotniejszą pozostaje przy tym zawsze fakt, że początkowe (ukryte) ogniwa wydarzeń, w których jakoby żadna z prezentowanych postaci nie brała udziału, i które także czytelnikowi nie zostały odkryte, że ogniwa owe roz-

Niezmienny
trójelemen-
towy
schemat

„Rekon-
strukcja
nieopowie-
dzianego”

grywają się, na podobieństwo grzechu pierworodnego (nie cofając się przed zastosowaniem przesadnie mitycznego zabarwienia tekstu), poza ramami opowieści”.

Opowieści o
rekonstruk-
cji czynu

Nie trzeba, jak Bloch, rozciągać perspektywy aż do Edypa, by rozpoznać egzemplaryczność tego sposobu narracji. Zarówno „nieopowiedziane”, jak też jego rekonstrukcja stanowią całość i są sferami tej samej opowieści. Jest to jednolita opowieść o znalezionej ofierze i o rekonstrukcji czynu, przy czym rekonstrukcja uszeregowuje stopniowo pozornie dowolnie porozmieszczane postaci w określony wzorzec-model. Jaki wzorzec? Na razie można tylko powiedzieć, że ten właśnie wzorzec, jawiący się tu jako właściwy i jedyny cel, ku któremu dąży cała opowieść, występuje także marginesowo na ostatnich kartach „poważnej” powieści w formie pobieżnego zarysu dalszych losów postaci, z którymi się w czasie lektury wspólnie *przeżywało* niepokoje i troski.

W konkretnej opowieści, która relacjonowana jest w coraz to nowej postaci, mającej prawie nieskończone możliwości wariacji, nie chodzi o rehabilitację zamordowanego. Jako zrekonstruowana postać ma zamordowany przy końcu wzorcowej opowieści najmniejszą wartość personalną. Jego śmierć zostaje pomszczona, nie po to jednak, by umożliwić odpokutowanie personalnej winy, lecz by móc tak uporządkować wzorcową grupę postaci, żeby wytropić na końcu tego, kto może wziąć na siebie winę, nie za czyn jednakże, lecz za potencjalną winę innych podejrzanych, lub tego, któremu musi być ona przypisana, gdyż reprezentuje w końcu (po eliminacji z kręgu podejrzeń innych postaci) konieczny element zakodowanego wzorca.

Na początku
była
tajemnica ...

Decydującą rolę odgrywa w powieści kryminalnej droga przyjęta przy przeprowadzaniu dowodu winy. Klasyczny schemat opowiadania Agathy Christie rozpoczyna się sytuacją, która w sposób oczywisty wyklucza rozwiązanie (*Czerwone kimono, Śmierć*

w Mezopotamii). Morderstwu towarzyszą takie okoliczności, że żadna z obecnych przy nim postaci nie mogła w prawdopodobny sposób go dokonać. Następnie wyłaniają się fakty, które uwidaczniają możliwość rozwiązania. Fakty te stoją jednak w stosunku do siebie w jaskrawej, nierozwiązywalnej sprzeczności. I tutaj wkracza Hercule Poirot. Aby uzupełnić niewystarczający materiał, sprawdza kilka do tej pory nie sprawdzonych szczegółów, rozbudowuje je przy pomocy małej prowokacji, stawia hipotetyczne pytania, a odpowiedzi na nie uwidaczniają nowe wzajemne związki i zależności między poznanymi faktami. Określoną rolę w tym stopniowo sumującym się kompleksie poszlak odgrywa zawsze motyw czynu. Nie jest on jednak ujmowany jako coś dającego się zgłębić metodą subiektywno-psychologiczną, lecz jawi się jako jeden z faktów. Działanie detektywa w takim klasycznym przypadku (obok Agathy Christie można by tu wymienić jeszcze cały szereg nazwisk, jak choćby John Dickson Carr, Anthony Berceley, ojciec Ronald A. Knox, Dorothy Sayers, Margery Allingham, Michael Innes, Nicholas Blake, Ngaio Marsh, Edmund Crispin, Thomas Muir, czy też Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner, Rex Stout i para małżeńska F. R. Lockridge) ma na celu coś całkiem materialnego. Detektyw próbuje zrekonstruować trop na podstawie pojedynczych, przypadkowych odcisków. Przypomina kogoś, kto z pojedynczych kresek odtwarza napierw pismo, a potem tekst. W tym wypadku chodzi przede wszystkim, pozostając w obrębie przenośni, o pismo. Chodzi o to, by uzupełniając trop, czyli to, co znajduje się pomiędzy poszczególnymi śladami, ćwiczyć zdolność kombinatoryczną. Charakterystyczne, że w wielu powieściach kryminalnych klasycznego typu znajdująca się na ostatnich kartach opowieści powtórna relacja o okolicznościach morderstwa jest pobieżna i zdawkowa, czasami nawet

...a Poirot
unosí
się nad
sprzeczno-
ściami

Nieskoń-
czone
możliwości
wariacji

niepełna. Tu można jeszcze bardziej wycieniować stwierdzenie Blocha — nie chodzi tu o „rekonstrukcję nieopowiedzianego”, lecz o rekonstrukcję tropu (częstki) nieopowiedzianego (*Rekonstruktion der Spur des Unerzählten*).

Okazuje się więc, że narracja powieści kryminalnej podporządkowana jest abstrakcyjnie funkcjonującemu schematyzmowi, który zawiera swe własne rygorystyczne prawidłowości. Relacjonowana opowieść zgadza się, lub nie, zależnie od tego, jak prawidłowości te są przestrzegane lub omijane. Schematyzm ten ma charakter *quasi*-formalny. Nie powoduje, lecz gwarantuje nieskończone możliwości wariacji jednej opowieści. Rekonstrukcja tropu nieopowiedzianego dopuszcza w szkieletcie swego rygorystycznie skalkulowanego schematu ciągle nową kombinatorykę możliwych wypełnień.

4

Nie można oczywiście nawet w takiej poniekąd abstrakcyjnej opowieści pominąć tego, co nazywane jest jej treścią. Treść ta, można to stwierdzić od razu, egzystuje dzięki coraz to nowej asymilacji realnych miejsc akcji i środowisk. Opowieść przystraja się niejako w ciągle na nowo krojone szatki z miejsc akcji i środowisk. Dzieje się to także w tym przypadku, nie tylko w formie psychologicznego, socjologicznego, czy też etnologicznego uchwycenia, lecz dziwnym sposobem topograficznie. Niezmiennosc wariantu wynika z topograficznego osadzenia (*topographische Verankerung*) opowieści. Wyjaśnił to już, w odniesieniu do powieści kryminalnej starszego typu, Walter Benjamin. W *Ulicy jednokierunkowej* (*Einbahnstrasse*) twierdzi on:

„Rozmieszczenie mebli jest tu jednocześnie planem sytuacji, a amfilada wyznacza ofie-

rze drogę ucieczki. Taki charakter mieszczańskiego mieszkania, które drży z niecierpliwości w oczekiwaniu na bezimiennego mordercę jak lubieżna staruszka na adoratora, znajduje upodobanie u niektórych autorów, którzy jako «pisarze kryminałów» — może też dlatego, że w ich pismach odciska się cząstka niemieckiego pandemonizmu — pozbawieni zostali należnego im szacunku”.

Mieszkania
i niemiecki
pandemonizm

To, co Benjamin nazywa „mieszczańskim pandemonizmem”, pojawia się w modelu dawniejszej powieści kryminalnej jako czyste przedstawienie polaryzacji dobra i zła, rozumu i wynaturzenia. Zmienia się to po utworach Doyle’a i Chestertona. Pozostaje jednakże osadzenie topograficzne. Podczas gdy jeszcze w stosunku do *Londyńskiego Klubu* Anthony Berkeleygo analiza Benjamina wydaje się możliwa do zastosowania, to *Bellona Club* Dorothy Sayers i Lorda Petersa jest bliżej nieokreślonym miejscem w miejskim krajobrazie niektórych dzielnic Londynu. Podobnie rzecz się ma u Johna Dicksona Carra.

Szczególne pozostaje umiejscowienie pośrednie (*Zwischenstellung*) w wielu powieściach Agathy Christie — wnętrza, które, ściśle biorąc, nimi nie są (wnętrze samolotu, wagonu sypialnego, międzypokład parowca na Nilu), wnętrza, które jakby wyciągały macki, nie powodując jednakże całkowitego przeobrażenia otoczenia w krajobraz, wycinki krajobrazu, które mają charakter wnętrza, gdyż traktowane są jak pokoje.

Szczegóły Benjaminowskiej analizy straciły swą aktualność, ale jej ogólny zarys, topograficzne uwikłanie opowieści, okazują się do dziś jedną z najbardziej charakterystycznych cech gatunku. Należy tu oczywiście zwrócić uwagę na fakt, że nie chodzi o opis miejsc i okolic w sensie stosowanym w literaturze poważnej. Wnętrze i krajobraz nie są językowo przetwarzane ze względu na nie same, nie pojawiają się w formie języka jako cel sam w sobie. Jeśli dowiaduję się u Hammetta czegoś o topo-

Topograficzne
uwikłanie
powieści

Miejsce
urzeczawia
cechy
ludzkie

grafii San Francisco, u Chandlera o topografii dzielnic przeznaczonych do rozbiórki i luksusowych ulic Los Angeles, u Gardnera czegoś o dworach miejskich i motelach Kalifornii, u F. R. Lockridge'ów i Margaret Scherf o określonych wycinkach dzielnic Nowego Jorku, u Margot Neville o Sydney, u Arthura W. Upfielda o australijskich miasteczkach i farmach, zawsze spełnia to rolę prezentacji miejsc akcji, prezentacji miejsc zbrodni. Dowiaduję się, nie w językowym przetworzeniu, lecz w sumie faktów dotyczących fizjonomii miejsca przestępstwa, czegoś typowego dla okolicy. Rekonstrukcja tropu (częstki) nieopowiedzianego przeprowadzana jest za pomocą topograficznej penetracji. Miejsce akcji, identyfikujące się jako miejsce przestępstwa, nie jest krajobrazem w malarskim albo romantycznym sensie. Pojawia się jako typologicznie ukształtowana przestrzeń życiowa. Model budowany przez powieść kryminalną uobecnia się początkowo jako miejsce, które zachowało ślad typowej ludzkiej działalności; miejsce owo zostaje przedstawione jako coś, na co składają się ślady (pozostałości) tej działalności. I odwrotnie, miejsce zachowało w sobie cechy bardziej bezpośrednio ludzkie (ślady psychologii, emocji, „szczęścia i cierpienia”, wspólnoty itd.) niż same postacie wzorcowego przypadku. Cechy ludzkie urzeczawiają się w miejscu akcji. To, o co teoretycznie walczył choćby Robbe-Grillet, powieść kryminalna zrealizowała — dostępnymi sobie środkami — na długo przed nim.

Benjamin twierdzi, że chodzi tu o „jedynie zadowalające przedstawienie i analizę jednocześnie”. Sugeruje się przez to, że rekonstrukcja miejsca przestępstwa przeprowadzana zostaje w imieniu jednego z zainteresowanych (tego mianowicie, kto przeprowadza analizę), czyli detektywa. On właśnie rekonstruuje. Może to robić na mocy swej szczególnej pozycji, która sprawia, że jest on sam

na sam z ofiarą. Rekonstruuje on, jako że, gdy przyjrzeć mu się bliżej, obdarzony jest cechami, które znamionują w nim istotę pozaludzką. Jest on nieśmiertelny, obdarzony wyższą wiedzą, wszechwiedzą. Obie te cechy nie mogą być interpretowane jako coś przypadkowego, jako przesadny subiektywizm, czy też tajemna samogloryfikacja autora, muszą one być brane dosłownie. Detektyw wie od samego początku, dokąd go zaprowadzi wybrana przez niego droga. Trudności, które napotyka, dotyczą samej drogi, którą musi przebyć. Jego dotyczy także zdanie Kafki: „Jeden jest cel, lecz żadnej drogi, to co nazywamy drogą, jest zwlekaniem”. Jeśli na końcu detektyw chełpi się swą początkową niewiedzą, to jest to tylko żartobliwie, ironicznie przewiązana maska.

Detektyw —
istota
nadludzka

W *Papierowym człowieku* Hammetta pojawia się pod koniec utworu dialog:

„Twierdzisz, że przypuszczałeś to od samego początku? — zapytała Nora, rzucając na niego surowe spojrzenie. — Nie, kochanie. Wprawdzie... właściwie powinienem się wstydzić, że nie wpadłem na to od razu”.

5

Uważałem dawniej, że detektywa należałoby interpretować, jak to się często zdarza u G. K. Chestertona lub też u Dorothy Sayers, jako postać teologiczną, jako swego rodzaju zamaskowanego mieszczańsko archanioła. Dziś uważam, że taka interpretacja zbyt upraszcza sprawę. Z pewnością detektyw ma w sobie coś z „posłańca bożego”; powieść kryminalną należałoby zlokalizować raczej w kręgu narracyjnym zsekularyzowanej literatury legendarnej i alegorycznej niż w sąsiedztwie powieści realistycznej, psychologicznej czy porealistycznej. Rekonstrukcja tropu na miejscu przestępstwa nie da się jednak wyłożyć jako akt ingerencji teologicznej. A zatem, jako co?

Kto może
być
podejrzany?

Jeśli rekonstrukcja tropu okazuje się w końcu czymś, co może być określone jako stopniowe odkrywanie wzorca, to odkrywanie owo nie odnosi się do miejsca czynu, lecz do biorących udział w akcji postaci, dokładniej mówiąc do grupy podejrzanych (nie do pomocników lub przeciwników de-tektywa). Pierwsze kryterium określenia grupy postaci jako ugrupowania podejrzanych polega na tym, że jest ona ograniczona do postaci, które miały jakieś powiązania z zamordowanym. Powiązania te ograniczają się do związków emocjonalnych, ekonomicznych lub pokrewieństwa. Gangster pojawia się tylko jako zjawisko marginesowe, w szczególnej funkcji, w najnowszej fazie rozwojowej gatunku. Powiązania postaci z zamordowanym okazują się dalej tymi samymi, które sprawiły, że można było owe postacie zidentyfikować jako grupę powiązaną między sobą. Powiązania te można także określić jako molekularne powinowactwo, które tworzy strukturę społeczeństwa późnoburżuazyjnego i które okazują się ostatnim socjologicznym spoiwem między poszczególnymi osobami w sytuacji, kiedy podziały na stany już nie są, a środki autokratyczne jeszcze nie są dostatecznie scalające. Wzorzec, w który zespala się koniec końców grupa podejrzanych, powstaje z pewnością dzięki temu ostatniemu spoiwu późnoburżuazyjnego społeczeństwa. Grupa ta okazuje się wzorcem późnoburżuazyjnej socjologicznej łączności. Takie skonstruowanie grupy zostało okupione śmiercią zamordowanego. Czynniki dzielące zanikały w sposób *quasi*-czysty. Powiązania mogą być jednakże wydobyte na światło dzienne dopiero wtedy, gdy jeden z grupy — sprawca — zdemaskuje się jako ten, który musi zostać poświęcony. Zamordowany i morderca są z sobą nierozłącznie związani. W niektórych wypadkach, tam mianowicie, gdzie sprawcą okazuje cała grupa (jak np. w *Czerwonym kimonie* Agathy Christie), zamordowany staje się

jednocześnie sprawcą mordu, gdyż grupa nigdy nie może być (w przeciwieństwie do orzecznictwa sądowego) obwiniona. Wina spada wtedy z powrotem na zamordowanego.

6

Schemat ten nie odnosi się oczywiście całkowicie do rozwoju gatunku w ciągu ostatnich piętnastu, dwudziestu lat. Decydującą pozycję przejściową można znaleźć w opowieściach Georges'a Simenona o czynach komisarza policji Maigreta. Maigret jest jednym spośród tych detektywów, którzy piastują jednocześnie wpływowe, oficjalne stanowisko. Ma on do dyspozycji, oprócz swych ponadnaturalnych cech, także wielki aparat pomocniczy. Znamienne, że nie czyni go to reprezentantem władzy państwowej, przeciwnie, prowadzi on ustawiczną wojnę podjazdową z jej przedstawicielami. Do nieśmiertelności i ponadnaturalnych zdolności rozumowych dochodzi tu zdolność usadowienia się i utrzymania w aparacie państwowym (groźba zwolnienia wydaje się zawsze bardziej realna niż groźba śmierci; w poważnych tarapatach jest tylko wtedy, gdy natrafi na szczególnie skostniałe formy władzy państwowej, jak np. w *Maigret i wariat*). Tendencja maskowania detektywa zawsze była wyraźna. O Herkulesie Poirot powiadano, że jest „śmiesznym, małym człowieczkiem, którego z pewnością nikt nie bierze poważnie”. Adwokat Perry Mason Gardnera stwierdza: „Najzdolniejsi detektywi wyglądają jak duchowni, a najbardziej przebiegli hazardziści jak prokurenci bankowi”. W postaci Maigreta maskowanie to osiągnęło stopień perfekcji. Maigret jest prawzorem pochodzącego ze wsi wielkomiejskiego drobnomieszczanina. Z wyrafinowaniem i z pisarską oszczędnością urządził i rozbudował Simenon tę drobnomieszczańską

Przemiany
ostatnich
lat

Maskowanie
detektywa

egzystencję. „Posłannik” jest całkowicie uosobiony w typie dającym się socjologicznie jednoznacznie określić.

Uosobienie to powoduje, że Maigret wślizguje się niejako bez określonych dróg w możliwości powiązań między podejrzanymi. Jego ludzko-psychologiczny udział w wydarzeniach wydaje się bardziej bezpośredni. Bardziej niż jego poprzednicy i koledzy żyje jako równouprawniony w grupie podejrzanych. Jednocześnie pokazany jest bardziej otwarcie charakter społecznego wzorca. Każda powieść o Maigrecie wydaje się wycinkiem szerszego kontekstu. Ma się wrażenie, że wszystkie niezależnie od siebie opisane grupy mogłyby się połączyć w jakiś szerszy korpus społeczny. Analiza otrzymuje poprzez silniejsze realistyczne zabarwienie (i zamaskowanie) charakter szkicu. Nie można jednakże tego wrażenia traktować ostatecznie, jest ono ułudą i okazuje się raczej nowym, jeszcze bardziej wyrafinowanym zamaskowaniem. Coś innego wydaje się mieć większą wagę. Dzięki bliskim kontaktom z grupą podejrzanych Maigret zbliża się także do sprawcy, do swej ofiary. Silniej niż we wcześniejszym typie powieści kryminalnej uwypukla się tu łączność demaskatora i jego ofiary. Łączność ową spotkać można także gdzie indziej, jak choćby u Margery Allinghama, Phyllis Hambledon, Helen Nielsen albo Thomasa Muira. Nigdzie jednak tak dobitnie i wyrażnie. Maigret jest ciągle na drodze prowadzącej go do identyfikacji ze sprawcą. Oddala się od niej tylko tam, gdzie ugrupowanie podejrzanych okazuje się rudymenarne lub w stosunku do niego egzotyczne. Wtedy cofa się (np. *Maigret i gangsterzy*, *Maigret w Arizonie*). Najsilniej identyfikuje się tam, gdzie sprawca działał poniekąd w zastępstwie całej grupy. W takich wypadkach może się zdarzyć, że Maigret osłania sprawcę lub pozwala mu się sądzić samemu. Przyjmuje więc część winy na siebie. Nie, jakby się mogło wy-

Styl
Maigreta

dawać, ze współczucia lub litości dla winnego, lecz dlatego, że zaistniało coś, co domaga się tej silniejszej identyfikacji demaskatora ze sprawcą, że coś obiektywnie oddziałującego zmienia funkcję detektywa. Przemiana ta może zawierać w sobie nutkę krytyki i goryczy, jak w *Tajemnicy komisarza Maigreta*, stała się ona jednakże w trzydziestoletniej twórczości Simenona tak wyraźna, jak w żadnym innym rejonie powieści kryminalnej. W istocie, tendencja ta odpowiada rozwojowi, który da się odczytać także gdzie indziej. Patrząc pobieżnie, miejsce akcji i osoby powieści kryminalnej stają się bardziej codzienne, powiedziałbym nawet — bardziej rodzinne. Charakterystyczne są w tym względzie opowiadania małżeństwa Lockridge'ów, Helen Nielsen (która w swych książkach prezentuje chyba najbardziej pełną wyrazu paralelę Simenona), Margaret Scherf, Thomasa Muira, Guy Collingforda, Margot Neville, a także małżeństwa Gordonów, Ivana T. Rossa i P. J. Merilla. Znamienne, że w powieściach tej grupy powraca ciągle pewien stereotypowy chwyt. Jedną z postaci należących do kręgu podejrzanych nawołuje przeciwko schematyzmowi procesu demaskacyjnego, burzącego ustalony tryb jej życia; nie egzystuje ona przecież w świecie powieści kryminalnej. Refleksja o fikcyjności wzorcowego schematu zostaje tu wykorzystana jako złudny trik, jak gdyby rzeczywiście chodziło tylko o sprawozdanie oparte na faktach. Chwyt ten należy do nowego arsenału elementów maskujących, w których ukrywa się opowieść. Przyrost prawdopodobieństwa realistycznego prowadzi do dyskusji o samym przestępstwie i przestępcy. I tak przykładowo opowiadania małżeństwa Gordonów i Bena Bensona. Przestępca jest tu widziany jako nadający się do uratowania, jako sprowadzony na złą drogę (np. u Ivana T. Rossa). Ma on ten charakter nie dzięki przynależności do jakiegś dającej się odgraniczyć grupy, lecz jako swe-

Przeciw
schematyz-
mowi
demaskacji

Przestępcę
można
uratować

go rodzaju „każdy”. Łączność między poszczególnymi członkami ugrupowań staje się coraz luźniejsza. Połączenia molekularne klasycznego ugrupowania stają się mniej spoiste, na ich miejsce wkraczają relacje ogólne. Sam charakter modelowy wkracza w widnokrąg opowiadania. Możliwość przeniesienia przypadku w zakres własnych doświadczeń zwiększa się. Dystans staje się mniejszy. Zdarza się to tu i teraz, pośród nas.

Utożsamienie...

W tej sytuacji dochodzi do stopienia detektywa i sprawcy w jedną osobę. Dochodzi do tego w zdumiewających powieściach Stanleya Ellina *W ósmym kręgu piekła* i *Rozkaz zła*. I tu, i tu winnym jest detektyw. Inny wariant stworzyła w swych powieściach Margaret Millar. Także w powieściach Helen Nielsen można znaleźć podobne przykłady. Przypadki tego samego rodzaju występują w powieści P. J. Merilla *Skąd przychodzisz* i Fletschera Florasa *Strzał padł zbyt szybko*. Sprawca zdaje sobie jakoby sprawę ze swej roli koniecznej ofiary i jest w ten sposób zmuszony do przyjęcia obu zadań. Rekonstrukcja tropu staje się samodemaskacją. Owa samodemaskacja nie służy jednakże konstytucjonalnemu utworzeniu grupy, grupa jawi się jako coś istniejącego od samego początku. Uwidacznia się jedynie niemożliwość jej przemian. W nieprzemienności wewnętrzne powiązania okazują się pustymi frazesami. Możliwość najszerzego uogólnienia jest równoważona dzięki immanentnej, lecz nie skierowanej na dające się ustalić obiekty krytyce społecznej. Jednocześnie zmienia się charakter osadzenia topograficznego. Miejsce przestępstwa staje się typową, nie dającą się topograficznie jednoznacznie odnieść przestrzenią. Jakies dzielnice wielkich miast, anonimowe miasteczka i wioski, techniczny, turystyczny krajobraz.

...i samodemaskacja

Wydawać by się mogło, że w związku z tym procesem traciła na mocy przekonującej przede wszystkim ofiara zbrodni. Znika ona, jak choćby

u Margaret Millar i Stanleya Ellina. Jak gdyby w powietrzu było coś, co rozkłada, dematerializuje. To jeszcze raz uaktualnia pytanie, dlaczego w powieści kryminalnej zawsze i we wszystkich okolicznościach musi chodzić o mord, który służy jako dźwignia, jako swego rodzaju otwieracz do konserw. Odpowiedź na takie pytanie mogłaby ewentualnie głosić, że przymus konstytuowania grupy może być w społeczeństwie późnoburżuazyjnym skuteczny tylko jako reakcja na groźbę, na groźbę unicestwienia. Zamordowany nie jawi się jako sprawiedliwy lub krzywdzący prześladowca, jako przypadkowa ofiara działania w afekcie lub jako ofiara przestępczej żądzy posiadania. Jest on zastępczym obiektem groźby (zagrożenia). Zagrożenie jest immanentną cechą charakteru molekularnych powiązań grupy. Aby jednakże owe powiązania wyjawić jako coś konstruującego, musi dojść do krótkiego spięcia, jakim jest mord, do którego jest później przywiązany sprawca jako gwarant ugrupowania, dokładnie tak samo jak zwłoki zamordowanego. Schemat ten uległ rozkładowi, nie powodując jednakże zniknięcia charakteru gry opowiadania wzorcowego. Przeciwnie, wydaje się, jak gdyby stał on się wyraźniejszy i bardziej świadom swego istnienia. Możliwe, że przybierająca na intensywności polaryzacja od realistycznego prawdopodobieństwa w obsadzie i kręgu postaci do wzrastającej irrealności ofiary uczyni charakter jedynie hipotetycznej gry absolutnym. Nieskończone możliwości wariacji jednej opowieści okazałyby się wtedy identyczne z możliwościami wariacyjnymi gry w szachy lub w karty.

Wbrew oczekiwaniu powieść kryminalna okazuje się jedną z najbardziej otwartych form dzisiejszej literatury. Spowodowane to jest tym, że wytworzyła ona jednocześnie jeden z niewielu zamkniętych w sobie obszarów najnowszej literatury. To, co w niej przeszkadza wielu krytykom — językowa

Irrealność
ofiary

Reguły
alegorycz-
nego
opowiadania

lakoniczność i anonimowość, schematyczna redukcja psychologii, nie mający nic wspólnego ze sztuką opis — wszystko to należy do jej wewnętrznych znamion. Posiada ona swą własną językową tradycję, która tylko w niektórych punktach wykazuje powiązania z pozostałą literaturą, ma ona także, co bardzo często ulega przeoczeniu, swe własne językowe i stylistyczne kryteria, które są całkowicie dostosowane do wymogów, że tak powiem, alegorycznego opowiadania.

Ponadto powieść kryminalna stanowi to, czego brak zauważa tak wielu krytyków współczesnej literatury — przyzwoitą lekturę dla wszystkich. Każdy może się w niej odnaleźć. I to właśnie, jak sądzę, nie zadowala krytyków.

przełożył Włodzimierz Białik