

KAMILA AUGUSTYN  
Uniwersytet WrocławskiWrocław — tło czy bohater cyklu  
Marka Krajewskiego?

Od lat ponad już dziesięciu, jeśli nawet nie dwudziestu, trwa w Polsce nieprzerwana moda na powieści kryminalne. Impulsem, który zapoczątkował falę zainteresowania gatunkiem, było masowe tłumaczenie, w okresie transformacji społeczno-ustrojowej, zachodniej literatury sensacyjnej<sup>1</sup>. Utwory polskich twórców gatunku, takich jak Joe Alex (właśc. Maciej Słomczyński) i Joanna Chmielewska (właśc. Irena Kühn), chętnie wówczas wznawiano, publikowano też zupełnie nowe powieści Chmielewskiej, przed dłuższy czas jedynej rodzimej pisarki kryminałów. Pod koniec lat 90. do autorki *Klina* dołączył Marek Krajewski, a w drugiej połowie pierwszej dekady XXI w. inni: Konrad Lewandowski, Marcin Wroński, Tomasz Konatkowski, Zygmunt Miłoszewski i Marta Mizuro.

Popularność gatunku kryminalnego wciąż rośnie. Jak wyliczył Piotr Gociek — co roku przybywa średnio 40–50 krajowych powieści typu *crime and thriller*<sup>2</sup>, a wraz ze wzrastającą liczbą tytułów zapełnia się mapa miejsc, w których rozgrywa się akcja kolejnych, pisanych seryjnie, kryminałów. Wrocław, Łódź, Lublin, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Poznań, Sandomierz czy Sanok<sup>3</sup> — to tylko część miast, po których oprowadzają czytelnika polscy pisarze. Co ciekawe, większość literackich podróży po Polsce to wyprawy sentymentalne w przeszłość, co wiąże się zapewne z wciąż żywymi w naszej literaturze tendencjami małoobjęznianymi, mającymi niebagatelny wpływ na twórczość wielu debiutantów lat 90.

<sup>1</sup> A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 470.

<sup>2</sup> P. Gociek, *Od czego ucieka polski kryminal*, „Uważam rze”, <http://www.rp.pl/artukul/824184.html> (dostęp: 25 lutego 2012).

<sup>3</sup> Wrocław — Marek Krajewski, Łódź — Konrad Lewandowski, Lublin — Marcin Wroński, Warszawa — Tomasz Konatkowski i Artur Górski, Kraków — Krzysztof Maćkowski, Gdańsk — Piotr Schmandt, Izabela Żukowska, Poznań — Wojciech Stamm, Sebastian Koperski, Sandomierz — Zygmunt Miłoszewski, Sanok — Bartłomiej Rychter.

Marek Krajewski bez wątpienia zalicza się do grona pisarzy, dla których ojczyzniany kontekst ma znaczenie; przekonujemy się o tym, czytając cykl kryminałów z Breslau w tytule. Wizja przeszłości miasta, jaką przedstawia nam autor *Śmierci w Breslau*, jest jednak odmienna od typowego, a więc bardzo zmitologizowanego obrazu, znanego z kanonicznych utworów należących do nurtu „literatury korzennej”<sup>4</sup>. Odmienność można oczywiście wyjaśnić różnicami gatunkowymi, znacząco wpływającymi na konstrukcję świata przedstawionego w poszczególnych utworach. Z podporządkowania treści formie wynika często służebność warstwy przedmiotów<sup>5</sup>, stąd zagrożenie, że mimo dość pieczołowicie odtworzonych realiów topograficznych międzywojennego Wrocławia nadodrzańska metropolia może być w całym cyklu kryminalnym Krajewskiego zaledwie tłem kolejnego śledztwa Eberharda Mocka — głównego bohatera powieści. Potwierdzenia donioślejszej roli miasta, niż tylko jako scenerii retrokryminałów, należałoby szukać w stylistyce, organizacji czasowo-przestrzennej zdarzeń, drabinkach scenariuszowych i kreacji postaci.

Po publikacji debiutanckiej *Śmierci w Breslau* i drugim w kolejności *Końcu świata w Breslau* Krajewskiego chwalono za wierne i nastrojowe przedstawienie Wrocławia lat 20. i 30. minionego wieku i stworzenie „zaskakującej, niejednoznacznej, a przez to intrygującej historii kryminalnej, wciągnięcie czytelnika w erudycyjną grę domysłów”<sup>6</sup>. W cyklu dopatrywano się podobieństw do powieści Raymonda Chandlera osadzonych w nurcie *noir* — popularnym tuż po drugiej wojnie światowej, a powracającym ponownie na ekrany kin od końca lat 70. Krajewski chętnie podkreśla swoją fascynację twórczością amerykańskiego pisarza<sup>7</sup> oraz współczesnymi filmami pozostającymi w konwencji *neonoir* i stylistyka thrillerów psychologicznych osadzonych w Breslau istotnie przypomina tę, którą pamiętamy z powieści *Żegnaj laleczko*, *Siostrzyczki* czy filmów *Harry Angel* albo *Sin City — miasto grzechu*<sup>8</sup>. Przedwojenny Wrocław to może nie miasto gangster-

<sup>4</sup> Nurt „literatury korzennej”, zwany także nurtem literatury „ojczyznianej” czy „mało ojczyznianej”, współtworzą takie utwory, jak: *Hanemann* Stefana Chwina, *Lida* Aleksandra Jurewicza, *Dolina Issy* Czesława Miłosza, *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka, *Ujrzane, w czasie zatrzymane* Zbigniewa Żakiewicza, *Powrót do Breitenheide* Włodzimierza Kowalewskiego, *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego, *Dziura w niebie* i *Bohiń* Tadeusza Konwickiego, *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza, *Mój Lwów* Józefa Wittlina.

<sup>5</sup> R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.

<sup>6</sup> P. Huniewicz, (rec.) *Marek Krajewski — Koniec świata w Breslau*, [http://www.ksiazka.net.pl/index.php?id=49&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=1788&tx\\_ttnews\[backPid\]=49&cHash=b07f856711](http://www.ksiazka.net.pl/index.php?id=49&tx_ttnews[tt_news]=1788&tx_ttnews[backPid]=49&cHash=b07f856711) (dostęp: 3 lutego 2012).

<sup>7</sup> *Poprawki w mundurze esesmana. Z Markiem Krajewskim rozmawiał Wojciech Orliński*, „Gazeta Wyborcza. Wysokie Obcasy” 25 lutego 2008, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4950784.html> (dostęp: 25 lutego 2008); *Po piętnastej. Marek Krajewski opowiada Stanisławowi Lubieńskiemu o fascynacji Breslau i o tym, co łączy pracę filologa i detektywa*, „Lampa” 2006, nr 2 (23).

<sup>8</sup> *Harry Angel* reż. Alan Parker, *Sin City — miasto grzechu* reż. Robert Rodriguez.

skich porachunków na skalę Los Angeles czy Chicago, w kreacji Krajewskiego bliżej mu raczej do sodomicznego Nowego Jorku oglądanego oczyma taksówkarza Trvisa z głośnego filmu Martina Scorsesego, ale podobnie jak metropolie zza oceanu to miejsce zamieszkiwane przez morderców, zbrojców, kobiety lekkich obyczajów, ich alfonsów oraz stróżów prawa powiązanych z wszystkimi przedstawicielami półświatka. Główny bohater, z racji zawodu i potrzeby natury fizjologicznej, jest stałym bywalcem licznych we Wrocławiu domów rozrywki, takich jak „Friebeberg” (DźwB)<sup>9</sup>, kabaret „Imperial” czy sławny w całym mieście Nadślęzański zameczek (ŚwB); chętnie odwiedza także karczmy i gospody, na przykład karczmę „Pod Zielonym Jeleniem” i gospodę „Pod Zielonym Polakiem” przy ulicy Ruskiej (KśwB), gospody „Reimera” (FB) i „Der Schwarze Adler” (DźwB), knajpy „Grajecką” czy „Truscha”, zwaną „spelunką u Gabi Zelt” (KśwB), oraz tanie hotele. W poszukiwaniu kolejnych tropów, przybliżających go do rozwiązania śledztwa, nie waha się zejść do zawilgoconych piwnic czy ciemnych i zimnych podziemi twierdzy Breslau, opisanych jako gęsta sieć korytarzy wykorzystywanych w czasie oblężenia miasta w roku 1945. Z pewnością zlokalizowanie podobnych punktów na mapie przedwojennego miasta i opisanie ich na podstawie dokumentów znalezionych w bibliotekach, a nie tylko własnej wyobraźni, wymagało od twórcy nie lada wysiłku. Krajewski zdobył się nań, czym znacząco uwiarygodnił swoją narrację. Idealną scenerią kryminałów stał się Breslau jednak dopiero dzięki stworzonemu przez autora nastrojowi, a nie wiarygodności uzyskanej za sprawą oparcia powieściowej fikcji na kilku faktach zaczerpniętych z archiwalnych ksiąg.

Aby oddać ponurą atmosferę miasta grzechu, twórcy powieści i filmów nurtu *noir* stosowali technikę światłocienia. Kryjąc twarze i pokoje w ciemności, wypełniając wnętrza knajp i restauracji papierosowym dymem, a miejskie pejzaże osnuwając gęstą mgłą, wywołuje się wrażenie czegoś nieznanego i tajemniczego, trzeba też pamiętać, że zabieg ten pozwala kontrastować siły dobra i zła. Gdy lampa, zamiast rzucać światło na twarz Mocka, oświetla jego prawą dłoń pokrytą skrzepami krwi i flaszkę reńskiego späburgundera oraz do połowy napełniony kieliszek, obraz ten znacznie sugestywniej mówi nam o zgubnym nałogu radcy Eberharda niż opisy stanów upojenia alkoholowego czy kaca, których też nie brak w powieści, ale pełnią zgoła odmienne funkcje. W świetle wylaniającym się z ciemności bohaterowie są bezbronni. Rzut oka na ich wyeksponowane dłonie albo kontury twarzy obrysowane cieniem półmroku pozwala odgadnąć prawdziwe zamiary. Światło odsłania to, co chętnie ukrylibyśmy przed światem, dlatego w powieściach kryminalnych, demaskujących ludzką bezwzględność, odgrywa kluczową rolę; szczególnie światło sztuczne — świec, latarek, ulicznych latarni,

<sup>9</sup> W dalszej części artykułu poszczególne tomy oznaczam skrótami: *Śmierć w Breslau*, Wrocław 1999 — (ŚwB); *Koniec świata w Breslau*, Warszawa 2003 — (KśwB); *Widma w mieście Breslau*, Warszawa 2005 — (WwmB); *Festung Breslau*, Warszawa 2006 — (FB); *Dżuma w Breslau*, Warszawa 2007 — (DźwB).

samochodowych reflektorów lub odbite światło księżyca. Gra światła z cieniem, wprowadzając raz tajemniczą, innym razem senną atmosferę, na zmianę budzi niepokój i usypia czujność odbiorcy. Gdy Mock „wśród falujących cieni” oddaje się marzeniom „ukołysany podziemną ciszą, cichym oddechem” (ŚwB, 29) „Piwnicy Biskupiej”, nowi goście tłumnie przybyli do lokalu zmuszają go do powrotu do bolesnej rzeczywistości i nierozwiązanej sprawy. Ze stanu melancholii przechodzi w stan niepokoju. Nerwowe poszukiwania odpowiedzi na nurtujące pytania zwiastują gwałtowny zwrot akcji.

Umiejętne „cieniowanie” to pierwszy zabieg stylizacyjny z bogatego rezerwuaru środków nurtu *noir*. Kolejnym jest organizacja czasowo-przestrzenna kryminału. Krajewski konsekwentnie stosuje w swoich utworach czasowo-fabularną klamrę, polegającą na tym, że akcja powieści zaczyna się i kończy w tym samym mieście. Z czarnym kryminałem w wersji Chandlera taka konstrukcja czasowo-przestrzenna ma niewiele wspólnego, albowiem przebieg akcji u mistrza gatunku cechuje proste następstwo czasowe, podczas gdy fabuła stworzona przez Krajewskiego kołem się toczy, powracając do punktu wyjścia z gotową odpowiedzią na zadane na wstępie pytanie o to, kto zabił, ale też jak do zbrodni doszło i jakie były jej konsekwencje, a nawet jak potoczyły się dalsze losy głównych bohaterów opowiadanej historii. Dla przykładu, w *Widmach w mieście Breslau* ówczesny asystent kryminalny Mock ustami narratora zdaje komisarzowi Mühlhausowi relację ze „sprawy czterech marynarzy”, dlatego cofnięcie w czasie o miesiąc w stosunku do początku powieści można uzasadnić potrzebą wytłumaczenia się przelożonemu z podjętych działań. Odwrócony porządek fabuły może sugerować odbiorcy, że zamiast kryminału czyta powieść detektywistyczną. Wrażenie to mija z każdą kolejną stroną, ponieważ dominanta fabularna przesuwana się ze śledztwa na wydarzenia mające miejsce po zbrodni, na życie prywatne głównego bohatera, poboczne wątki sensacyjne, wreszcie, a może przede wszystkim — na miasto, które przemierza Mock.

Łącząc elementy powieści detektywistycznej i czarnego kryminału, Krajewski tworzy gatunkowe thrillery, których struktura zostaje wzbogacona w stosunku do struktury klasycznego kryminału typu *hardboiled* między innymi o dodatkowe perspektywy, na przykład punkt widzenia sprawcy przestępstwa. Za *novum* wprowadzone przez wrocławskiego pisarza należałoby uznać, charakterystyczne dla wszystkich powieści cyklu, nieliniarne prowadzenie fabuły. Bynajmniej nie o achronologiczność tu chodzi, ale o dwukierunkowe przesunięcia czasowe dokonujące się w ramach wyznaczonej kompozycją klamrową akcji właściwej. Zważywszy na „kryminalną przeszłość” gatunku, którego twórcami były takie sławy, jak Dashiell Hammett, Raymond Chandler czy William Burnett, trzeba pamiętać, że częstokroć prostsze rozwiązania fabularne przynoszą lepsze rezultaty niż chwytły pozornie ciekawsze i oryginalniejsze, ale ostatecznie zbyt skomplikowane. Chandler dowodzi konstrukcją fabularną swoich utworów, że rozwijanie

akcji od przypadkowego zdarzenia, którego następstw nie można się domyślać, może być równie intrygujące co antycypowanie zakończenia na początku utworu.

Krajewski nie zdaje się na przypadek, gdyż jest prawdopodobnie, tak jak główny bohater kryminałów o Breslau, zadeklarowanym deterministą. Drabinka scenariuszowa, którą obmyśla przed rozpoczęciem pisania, a której pierwszy i ostatni szczebel są zawsze pewne, stanowi rodzaj polisy pisarza, zabezpieczającej go przed licznymi błędami wynikającymi z chaosu faktów nagromadzonych w toku powieści. W pisarskim zapamiętaniu łatwo bowiem zapomnieć o obietnicach składanych czytelnikowi na początku opowieści, pogmatwać fabułę tak, by nie móc z niej wyprowadzić prostego i wiarygodnego zakończenia, a przede wszystkim takiego, które nie stałoby w jawnej sprzeczności z powieściowymi faktami. Dlatego zadaniem wymagającym równie wiele uwagi jest, poza planowaniem początku i końca opowieści, praca nad zdarzeniami doprowadzającymi do z góry przewidzianego rozwoju wypadków. Rozłożenie punktów zwrotnych to jedno, rekapitulacje — drugie, przerwy w akcji właściwej — trzecie, o czym autor winien pomyśleć, zanim zasiądzie do pisania powieści osadzonej w bardzo skonwencjonalizowanym gatunku prozy popularnej, do której należą kryminały.

Krajewski jest świadom praw gatunku, toteż przyzwyczajają czytelnika do pewnych charakterystycznych schematów, także kompozycyjnych, a następnie je powiela. W przeciwieństwie do Chandlerowskiej wartkiej, linearnie poprowadzonej fabuły, ciąg wydarzeń u Krajewskiego nieustannie rozrywają skoki czasowe, tak że akcja właściwa całego cyklu obejmuje blisko pięćdziesiąt lat — od roku 1913 do 1960. Cofnięcia w czasie bywają nawet trzydziestotrzyletnie i o ile w *Śmierci w Breslau* traktować je należy jako eksperymentalny zabieg uatrakcyjniający fabułę, o tyle w pozostałych częściach ta praktyka pisarska wydaje się mieć inne uzasadnienie. Autor stopniowo odmładza głównego bohatera, ponieważ w zakończeniu pierwszej powieści i na początku drugiej doprowadził akcję do momentu, z którego nie ma już odwrotu, Mock kończy karierę i kontynuacja jego losów nie jest możliwa, podobnie jak kontynuacja losów Breslau, który przestaje być niemiecki i przeistacza się we Wrocław. Aby pozostać nadal w przedwojennych realiach, autor musi cofnąć się w czasie.

Gdy w biografii komisarza Mocka nie ma już żadnych luk, a motyw miasta wydaje się Krajewskiemu nazbyt wyeksploatowany<sup>10</sup>, pisarz kończy wrocławską serię. Że bolesne to rozstanie, świadczą kolejne powieści Krajewskiego<sup>11</sup> z „cyklu lwowskiego”. W otwierającej trylogię *Głowie Minotaura* śledztwo wraz z Edwardem Popielskim prowadzi nie kto inny, jak dobrze nam znany komisarz Mock. Jego lwowski epizod znamionuje niezwykle przywiązanie autora do bohatera, a obdarzenie Popielskiego cechami Mocka tylko to spostrzeżenie potwierdza.

<sup>10</sup> K. Kucharski, *Mock w świetle mitów* (zob. przyp. 12).

<sup>11</sup> Pomijam powieści, których Marek Krajewski był jedynie współautorem, a więc *Aleję samobójców* i *Różę ementalne* napisane wspólnie z Mariuszem Czubajem.

Jeszcze trudniej niż z Mockiem Krajewski rozstaje się z Wrocławiem. Sentyment okazuje się tak silny, że autor powraca do nadodrzańskiej metropolii także w pierwszej i drugiej powieści cyklu lwowskiego, przy czym w *Eryniach* Wrocław pojawia się już tylko w klamrze utworu. Mając na względzie skłonność autora do powrotu w rodzinne strony w kolejnych powieściach, można śmiało odeprzeć argument wysuwany przez twórcę, jakoby przedwojenny Wrocław mu się znudził<sup>12</sup> i dlatego postanowił był zamienić go na Lwów. Wydaje się, że wrocławski temat nie został jeszcze przez Krajewskiego twórczo wyeksploatowany i nawet jeżeli sam tak sądzi, wychodzące spod jego pióra teksty temu przeczą. Mimo podobieństw konstrukcyjnych kolejne powieści różnią się od siebie nastrojem, co oczywiste, fabułą, osnutą wokół innej zbrodni, a także opisywanym rejonem Wrocławia. Po debiutanckiej powieści zmienia się nawet wydawca<sup>13</sup>. Każda firma wydawnicza wprowadza drobne innowacje do edycji utworów<sup>14</sup>, zmiana, jaka zachodzi w drugiej części lwowskiego cyklu, wynika z autorskich potrzeb odmienienia sposobu pisania, nie jest więc efektem pracy redaktorów technicznych działu DTP. Krajewski zaskakuje czytelnika odejściem od dziennej datacji kolejnych rozdziałów — sztandarowego dotąd sposobu sygnalizowania zmienności czasowej. Ulubiona klamra kompozycyjna, która każdorazowo cofa nas w czasie od miesiąca do nawet kilku lub kilkunastu lat, pozostaje, akcja właściwa toczy się chronologicznie. Źródłem napięcia są wydarzenia przyszłe. Autor zawsze dość wyraźnie na to wskazywał, dopiero jednak ciągła narracja potwierdziła jego słowa. Akcja wcześniejszych powieści była bowiem bardzo często przerywana bądź opóźniana, co znacząco utrudniało zorientowanie się w przebiegu wydarzeń i jednoznaczne przyporządkowanie utworów Krajewskiego do danej odmiany gatunkowej. Dodatkowo budowane na wspomnianym opóźnieniu napięcie rozładowywał pisarz nieumiejętnie, nadmiernie wydłużając oczekiwanie na rozwiązanie akcji, przez co przerwany wątek często nie miał już później większego wpływu na przebieg fabuły.

*Erynie* prezentują już ten typ narracji, który odpowiada wypracowanym w latach 60. regułom nowej powieści kryminalnej. Wcześniej u Krajewskiego pojawiały się jedynie ślady psychologicznego thrillera, na przykład w postaci perspektyw dodatkowych — w *Śmierci w Breslau* to perspektywa zaangażowanego w śledztwo Herberta Anwalda, w *Widmach w mieście Breslau* perspektywa mordercy. Mimo że odnaleźć można u autora elementy charakterystyczne

<sup>12</sup> K. Kucharski, *Mock w świetle mitów*, „Polska Gazeta Wrocławska” 8 maja 2009, [http://gdynia.naszemiasto.pl/archiwum/1975546,mock-w-swiecie-mitow,id,t.html?akcja=przejdz\\_poprzedni](http://gdynia.naszemiasto.pl/archiwum/1975546,mock-w-swiecie-mitow,id,t.html?akcja=przejdz_poprzedni) (dostęp: 8 maja 2009).

<sup>13</sup> Z Wydawnictwa Dolnośląskiego na W.A.B., a przy *Eryniach* na Znak.

<sup>14</sup> Tłumaczenia nazw topograficznych w *Śmierci w Breslau*, wydanej w Wydawnictwie Dolnośląskim, znajdują się w przypisach u dołu strony; w częściach, których edycją zajmowało się W.A.B., indeksy ulic i budynków zamieszczono na końcu książki, podczas gdy w *Eryniach* — pierwszej książce wydanej przez Znak — nie znajdziemy ich już w ogóle, podobnie jak, zamieszczonego w *Głowie Minotaura*, słowniczka gwary baciarskiej.

dla kryminalistów nowego nurtu, krystalizującego się w drugiej połowie XX w., powieści o pracy niemieckiego komisarza nie przypominają tych opowiadających o pracy sztokholmskiej policji — autorstwa Mai Sjöwall i Pera Wahlöö. W dziesięciotomowym cyklu tego szwedzkiego duetu zbrodnia „jawi się jako rezultat specyficznych uwarunkowań występujących w społeczeństwie kapitalistycznym”<sup>15</sup>, u Krajewskiego natomiast jest ona wynikiem wynaturzeń. Potwierdzających takie przypuszczenia przykłady dostarczają kreowane przez wrocławianina postaci morderców. W *Śmierci w Breslau* morderstwo dokonane przez Turka Erkina zleca baron von der Malten, w *Końcu świata w Breslau* „mordercą z kalendarza” okazuje się człowiek wykształcony, profesor Erich Hockermann, członek Towarzystwa Miłośników Ziemi Śląskiej, z zamiłowania okultysta; do fanatyka religijnego dołącza także niepochozący z nizin społecznych, zaprzyjaźniony z Mockiem lekarz chorób płciowych, doktor Cornelius Rührtgard. Także główny bohater nie jest jednym z tych stereotypowo postrzeganych przedstawicieli służb mundurowych, o których krążą niewybredne żarty. To człowiek, który odebrał staranne wykształcenie, miłośnik literatury starożytnej, niedoszły filolog klasyczny. Podobnie jak tropieni przez niego mordercy, bywa ekscentryczny, szczególnie w pielęgnowaniu swoich niemoralnych skłonności, na przykład do kobiet lekkich obyczajów. Słabość ta, zamiast kompromitować bohatera w oczach czytelników, czyni go bardziej wiarygodnym, stąd zapewne niebywały sukces Eberharda Mocka.

Ten szorstki w obyciu krępy brunet, o „zamglonych, melancholijnych, okrutnych oczach” fascynuje równie mocno jak Wrocław lat 20. i 30. wieku XX. Panująca tu duszna atmosfera przyciąga siłą swojej tajemniczości, wprowadzając następnie czytelnika w mikrokosmos Mocka. Świat postrzegany oczyma komisarza doskonale pasuje do jego osobowości. Podobne sprzężenie między miastem a głównym bohaterem dostrzeżemy w czarnych kryminałach Chandlera czy Burnetta, na których wzorował się Krajewski. Oczywiście sposoby powiązań z postaciami, jak też kreacji świata, pozostają odmienne, przykładowo słynna Burnettowska „asfaltowa dżungla” to ogromna, nieprzyjazna człowiekowi, przestrzeń miejska, w której światło słoneczne zasłaniają górujące nad wszystkim drapacze chmur<sup>16</sup>; nadodrzańska metropolia nie przystaje do tej wizji nie tylko przez wzgląd na odmienną, pozbawioną wieżowców, architekturę. W stolicy Dolnego Śląska panuje zupełnie inna atmosfera. Wprawdzie trudno byłoby ją nazwać

<sup>15</sup> *Historia kryminału*, <http://www.klub-kryminalny.pl/index.php/historia-kryminału> (dostęp: 25 lutego 2008).

<sup>16</sup> Zob. W.R. Burnett, *Asfaltowa dżungla*, przeł. V. Dobosz, Toruń 2009, s. 104: „Ulice pustoszały, w miarę jak obrzeżem mijali centrum finansowe, samochodów i latarni było coraz mniej, szerokie arterie wiły się w ciemności, prowadząc donikąd, a nad głowami górowały potężne drapacze chmur — niezliczone piętra betonu i szkła sterczące pionowo bez jednego światła. Wąskie ulice z wytoczonymi parkingami i wysokimi budynkami po obu stronach były jak kanciaste wężowoz, brzydkie, groźne i bezładne. Odgłosy nocnego życia miasta nie przenikały w tę okolice, a jednak zdawało się, iż ona wcale nie śpi, lecz pogrążona jest w swego rodzaju mrocznym, gotyckim otepieniu”.

przyjazną, ale główny bohater czuje się w niej dobrze. Oprócz miejsc zbrodni odwiedza przecież także dość przyjemne domy rozrywki, restauracje czy piwiarnie, w których miło spędza czas. Bohaterzy Burnetta czują się wyobcowani w mieście, w którym przyszło im żyć, najchętniej powróciliby w rodzinne strony albo uciekli daleko stąd, jedyne więc, co łączy obie sfery — miejską i ludzką — to wzajemna obcość.

Wrocław nie wzbudza w Mocku wyłącznie negatywnych uczuć, wręcz przeciwnie — główny bohater jest dość mocno związany uczuciowo z miastem. Powodów tych związków nie należy upatrywać w małooczyńnianych sentymentach Mocka, ponieważ jego rodzinnym miastem jest Wałbrzych, nie Wrocław i choć dzieciństwa spędzonego w Waldenburgu Ebi nie wspomina dobrze, nowego domu, odnalezionego w Breslau, nie postrzega na zasadzie kontrastu jako swojej małej ojczyzny. Przekonuje o tym widoczny brak mitologizacji miasta. Zgodnie z regułami nurtu *noir* Wrocław został ukazany jako siedlisko zła na wzór Nowego Jorku czy Chicago końca lat 20. Motywacją negatywnego obrazu świata uwiecznionego zarówno w amerykańskich powieściach gangsterskich, jak i retrokryminałach Krajewskiego jest pogarszająca się, w związku z Wielkim Kryzysem, sytuacja społeczno-gospodarcza przełomu drugiego i trzeciego dziesięciolecia XX w. W niemieckim Breslau, podobnie jak za oceanem, poza załamaniem koniunktury gospodarczej dochodzi do kryzysu wartości, skutkującego wzrostem przestępczości<sup>17</sup>, dlatego Wrocław z powieści Krajewskiego jest miastem niebezpiecznym, zdegenerowanym. Mniejsza brutalizacja stosunków międzyludzkich nie byłaby wiarygodna, zważywszy nie tylko na podjętą przez wrocławskiego pisarza konwencję gatunkową, ale przede wszystkim na czasy, w których rozgrywa się akcja, mianowicie okres republiki weimarskiej. Niepokój społeczny, jaki zasiał kryzys ekonomiczny i postępująca w ślad za nim destabilizacja polityczna, stopniowo narastał, także za sprawą zdobywających coraz większą popularność nazistów, którzy umiejętnie manipulowali społeczeństwem i wkrótce doszli do władzy.

Mimo powodów, dla których chora wizja Wrocławia znajduje uzasadnienie w konstrukcji fabularnej powieści Krajewskiego, w literackiej kreacji miasta widać pewną przesadę ze strony autora. Oto jak on sam komentuje podobne spostrzeżenia krytyki:

Moje opowieści są realistyczne pod względem topografii, tła historycznego i obyczajowości. Same występujące w nich zbrodnie są już przesadzoną fantazją. Ale bez przesady, to nie jest tak, że takie sekty czy spiski były w ówczesnych Niemczech nie do pomyślenia. Często bywałem w berlińskim Muzeum Historii Policji i przeglądałem akta ówczesnych spraw. Berlin był kryminalnym epicentrum Republiki Weimarskiej i w tamtych czasach — w cudownych, zepsutych latach 20. — aż się kłębiło od różnych tajnych sekt i stowarzyszeń uprawiających najrozmaitsze dziwaczne orgie. Rozkwitał też okultyzm, nie tylko w Niemczech zresztą, również w Polsce. No i bywali przestępcy — często po prostu chorzy psychicznie — dokonujący zbrodni nie mniej niesamowitych niż te, z którymi ma do czynienia Mock<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> J. Pyszny, *Powieść gangsterska*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 455–456.

<sup>18</sup> *Poprawki w mundurze esesmana...*

Narrator, odsłaniając mroczne zakamarki Breslau, wnika jednocześnie w duszę komisarza i to kolejny argument na rzecz koniecznej aberracyjności obrazu świata. Postać komisarza jest pełna sprzeczności. Mock potrafi być czuły i brutalny zarazem, co doskonale odzwierciedla jego stosunek do kobiet, łagodność i wyrozumiałość wobec prostytutek kontrastuje z bezczelnością i przemocą okazywaną kolejnym żonom. Brutalne i nieetyczne metody postępowania śledczego nie czynią jednak z niego niesprawiedliwego funkcjonariusza, są bowiem zgodne z dość wykrzywionym, ale prawdziwym wówczas obrazem świata. Być może poziom intensyfikacji zła jest w powieściach Krajewskiego zbyt duży, ale czyż ekspresjonizm twórczy to nie jedno z praw gatunku kryminalnego, by nie rzec ogólniej, całej literatury, której celem wcale nie jest wierne naśladowanie rzeczywistości, ale jej przekształcanie w taki sposób, aby mogła być przez czytelnika zinterpretowana?<sup>19</sup>

Dopatrując się w zachowaniu Mocka cech tożsamy z tymi przypisywanymi miastu, dochodzimy do konkluzji, że Breslau jest takie jak Mock, bezwzględne, brutalne, acz niepozbawione uroku. Podążając za komisarzem tropem kolejnych makabrycznych zbrodni, poznajemy topografię miasta, bardzo drobiazgowo opisaną przez Krajewskiego i choć dla wielu czytelników liczba wymienionych nazw miejscowych (razem blisko pięćset w pięciu powieściach) może okazać się bezzasadna i uciążliwa, zasługuje ona na uwagę choćby dlatego, że Krajewski w każdej kolejnej powieści ukazuje nowe zakątki Wrocławia<sup>20</sup>, dba, aby uczęszczane przez Mocka ulice nie były ciągle tymi samymi, co niezawodnie świadczy o uwzniośleniu roli miasta w powieściowym cyklu.

Wędrówkę po „męskich klubach, łaźniach parowych, cukierniach i teatrzykach *variété*” (ŚwB, 10) zaczynamy od wizyty w oporowskim nadślęzańskim zameczku, tam poznajemy stałego gościa Madame le Goef w osobie radcy Mocka. Copiątkową partyjkę „szachów” przerywa komisarzowi jego współpracownik Forstner, po czym obaj panowie udają się pospiesznie na miejsce zbrodni; przejeżdżają przez plac Legionów i ulicę Piłsudskiego, aż wreszcie zatrzymują czarnego adlera w pobliżu Dworca Głównego od strony ulicy Suchej. O pierwszej w nocy miasto „tętni podskórnym życiem” (ŚwB, 15) i niech nas nie zmylą migocące mlecznym światłem gazowe latarnie — przestrzega wszystkowiedzący narrator. Mimo sennej atmosfery, wzmaganej padającym deszczem, o tej porze już „tłoczą się furmanki dowożące ziemniaki i kapustę” (ŚwB, 15), gdzieś w odległości słychać odgłosy wydawane przez przejeżdżający tramwaj, wiozący robotników rozpoczynających drugą zmianę w fabrykach Linkego. Podczas gdy jedni spieszą do pracy, inni chwiejnym krokiem powracają do zacisza swych domów, szukając po drodze towarzystwa na resztę nocy. Komisarz Mock łączy w sobie cechy obu grup, porzuciwszy bowiem rozrywki w domu Wenery, zmierza do pracy.

<sup>19</sup> W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004.

<sup>20</sup> Na 480 nazw ponownie użytych zostaje jedynie 84, a więc mniej niż 20%.

W podobnych okolicznościach zostaje Mock zawieszony na miejscu zbrodni w *Końcu świata w Breslau* i *Dżumie w Breslau*; ze schematu wyłamuje się natomiast *Festung Breslau* — zastajemy Mocka w jego mieszkaniu, w chwili gdy odwiedza go brat Franz.

Ten wyłom w konstrukcji fabularnej jest potrzebny, aby zaskoczyć czytelnika nowym sposobem zawiązania akcji i urozmaicić tok zdarzeniowy oraz żeby nie ulec pokusie automatyzacji procesu twórczego. Krajewski, świadom praw gatunku, jakim jest kryminał, ale też dążący do jego uszlachetnienia, umiejętnie różnicuje swoje powieści tak, by nadać im, jeśli nie niepowtarzalny, to chociaż za każdym razem inny rys. Różnicowanie owo polega na zmianie stylistyki prezentowanych wizji miasta. W pierwszym i drugim tomie przeważa stylistyka *noir*. Obie powieści zdumiewają wiernością fakto- i topograficzną. Liczba użytych nazw miejscowych dochodzi do stu w *Śmierci w Breslau* i sto w *Końcu świata w Breslau* przekracza. W swojej debiutanckiej powieści Krajewski oprowadza czytelnika po centralnej<sup>21</sup> i południowo-zachodniej części miasta<sup>22</sup> od kwartału Kupców, zwanego też Ruskim, a obejmującego plac Solny i okalające go uliczki; następnie, krążąc wokół kwartału Rzeźników, w XVII w. przemianowanego na kwartał Odrzański, podążamy ulicą Uniwersytecką i dochodzimy do kwartału Wielkiego — Nowotarskiego, aby wreszcie ulicą Wita Stwosza wkroczyć w kwartał Kuśnierski — Oławski. Spacer wokół Starego Miasta kończymy, przechodząc wzdłuż niegdysiejszych fortyfikacji miejskich półksiężycowatym kwartałem Słodowników. Tworzą go zbiegające się ulice Kazimierza Wielkiego i Ruska od strony wewnętrznej wraz z ulicą Teatralną i placem Wolności przechodzącym w ulicę Włodkowica od zewnątrz. Ze Starego Miasta wyprowadza nas autor aż trzema trasami: w kierunku południowo-zachodnim<sup>23</sup>, południowym<sup>24</sup> i północno-wschodnim<sup>25</sup>.

Po drodze napotykamy fabryki i zakłady pracy, siedziby władz, budynki użyteczności publicznej, instytucje oświatowe i kulturalne, sklepy, gospody, kawiarnie, miejsca rozrywki, wreszcie hotele, kościoły, cmentarze i tereny zielone. Z powieści na powieść dowiadujemy się coraz więcej o tym, jak wyglądało ówczesne budownictwo, w jaki sposób gospodarowano przestrzenią miejską i jak odnajdywali się w niej mieszkańcy Wrocławia.

Dzięki śledztwu w sprawie „mordercy z kalendarza” z drugiej powieści Krajewskiego poznajemy historię Starego Miasta i jego zabudowań. Obchodzimy

<sup>21</sup> Stare Miasto i Śródmieście.

<sup>22</sup> Dzielnice Krzyki i Fabryczna.

<sup>23</sup> Ulicami Krupniczą i Sądową, przez plac Legionów, dalej Grabiszyńską aż do skrzyżowania z ulicą Hallera w stronę wylotowej Karmelkowej.

<sup>24</sup> Wzdłuż ulicy Świdnickiej, przez plac Teatralny, aż do skrzyżowań z ulicami: Kościuszki, Piłsudskiego i Swobodną, a następnie Powstańców Śląskich, Komandorską lub Suchą.

<sup>25</sup> Trasa została oparta na przecinającej Odrę ulicy Wyszyńskiego, z której odchodzi ulica Nowowiejska. Przedmieście Szczytnickie opuszczamy, kierując się w stronę Wybrzeża Pasteura i obchodząc plac Grunwaldzki Wybrzeżem Wyspiańskiego.

Rynek od strony południowo-zachodniej<sup>26</sup> i udajemy się w kierunku Przedmieścia Mikołajskiego; następnie, idąc po wewnętrznym pierścieniu okalającym Stare Miasto od strony północno-zachodniej, dochodzimy<sup>27</sup> na plac Nankiera, przy którym dziś mieści się siedziba biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (w czasach Mocka zaś Gimnazjum Świętego Macieja) oraz Instytut Filologii Polskiej — zajmujący siedzibę klasztoru Norbertanów; o przecznicę dalej wchodzimy w ulice Więzienną i Nożowniczą oraz przylegające do Rynku Igielną i Wita Stwosza, przy której mieści się Pałac Hatzfeldów, przekształcony w Galerię Sztuki „Awangarda”; w pobliże ratusza dochodzimy przecinającą kwartały Odrzański i Nowotarski ulicą Kuźniczą lub o przecznicę dalszą Szewską, tuż obok dawnego Prezydium Policji, w którym urzędował Mock. Z placu Solnego wychodzimy ulicą Oławską, wzdłuż fortyfikacji, w kierunku okalających Rynek od wschodu ulicy Biskupiej, placu Nowy Targ i ulicy Piaskowej; poznajemy także Przedmieście Szczytnickie<sup>28</sup>. Podobnie jak w *Śmierci w Breslau* zwiedzamy południową część Przedmieścia Świdnickiego, okolice ulicy Grabiszyńskiej, Żelaznej, placu Pereca, przy którym mieściło się mieszkanie komisarza Mocka, oraz rejon Dworca Głównego. Zapuszczamy się głębiej w Przedmieście Oławskie<sup>29</sup> i Przedmieście Strzelińskie<sup>30</sup>. W pobliżu skrzyżowania ulic Traugutta i Kościuszki docieramy do dawnej Briegerstrasse, czyli ulicy Brzeskiej, gdzie swe tajne obrzędy organizuje niejaki von Orloff i założona przez niego sekta, głosząca rychły koniec świata. Zupełnie nową dzielnicą, którą „zwiedzamy”, jest Psie Pole, a dokładniej biorąc Przedmieście Odrzańskie, na które docieramy przez most Trzebnicki.

W *Widmach w mieście Breslau* podróżujemy już po całym Wrocławiu — od południowo-zachodniej części miasta do Przedmieścia Szczytnickiego na północnym wschodzie. Dotąd niewzmiankowaną ulicą Grodzką udajemy się na Przedmieście Odrzańskie i Piaskowe<sup>31</sup> i jak gdyby dla zachowania symetrii autor prowadzi nas przez Stare Miasto także na południe, a więc w kierunku Przedmieścia Świdnickiego<sup>32</sup>. Ulicą Opolską zaś kontynuujemy podróż przez Przedmieście Oławskie<sup>33</sup> na jedno z podwórek podwrocławskiego Księża przy ulicy Pszczyńskiej 24, a więc do mieszkania Mocka i jego ojca Wilibanda. Poruszając się dalej na wschód, dochodzimy w pobliże Wyspy Opatowickiej, gdzie znaleziono pościartowane ciała czterech „marynarzy”:

<sup>26</sup> Ulicami Gepperta, Szajnoch y i Psie Budy, przechodzącymi od zachodu w Ruską lub św. Mikołaja i dalej na Podwale, ulicami Długą i Starogroblową.

<sup>27</sup> Ulicami Białoskórnicy i Nowym Światem oraz Uniwersytecką.

<sup>28</sup> Od ulicy Skłodowskiej-Curie.

<sup>29</sup> Ulicami: Traugutta, Żabią Ścieżką, Na Niskich Łąkach.

<sup>30</sup> Ulicami: Dyrekcyjną, Ślężną czy Glinianą.

<sup>31</sup> Ulicami Drobnera i Paulińską.

<sup>32</sup> Ulicami: Sudecką, Januszowicką, Powstańców Śląskich i Hallera.

<sup>33</sup> Ulicami: Łukasińskiego, Prądyńskiego, Pszczyńską, Rybnicką.

Przy jazie opatowickim, wśród kolczastych krzewów tarniny, Mock ujrzał cel swoich poranych wędrowek po rozlewiskach Odry i jej dopływu — Oławy. [...] Spojrzał na brzeg okolony kolczastymi tarninami i na stos czterech — jak się domyślił Mock — ludzkich ciał, przykrytych szarymi prześcieradłami z Instytutu Lekarsko-Sądowego, w które zawsze zaopatrzone były powozy i pierwsze samochody należące do Prezydium Policji (WwmB).

Mimo że *Widma w mieście Breslau* są trzecią z kolei powieścią cyklu, śledztwo w sprawie czterech „marynarzy” jest pierwszym w karierze Mocka. Mamy wówczas rok 1919, zatem Eberhard liczy sobie zaledwie trzydzieści sześć lat i jeszcze mieszka z ojcem. Do obowiązków szewskiego syna należy głównie spisywanie prostytutek, do pracy w wydziale kryminalnym dopiero aspiruje. Słabość do alkoholu i kobiet lekkich obyczajów, szczególnie rudowłosych, z jednej strony mu taki awans ułatwia, zna przecież dość dobrze swoje środowisko pracy i wreszcie może się na tym polu wykazać, z drugiej jednak uleganie rozlicznym pokusom nadwątlą siły Mocka, także te umysłowe, przez co policjant często popada w melancholię. Melancholijny jest też, w kreacji Krajewskiego, piastowski gród nad Odrą, choć pierwszej żonie Eberharda — Sofie — wyda się on „cuchnącą śląską prowincją”.

W *Festung Breslau* Wrocław naprawdę zaczyna śmierdzieć — rozkładającymi się ciałami poległych żołnierzy. Zamiast zachwycać swoją potęgą, wyeksponowaną w monumentalnej, ekspresjonistycznej architekturze, uwodzić tajemnicą zabytkowych kamienic i podziemnych tuneli, straszy dymiącymi budynkami. Skala zniszczeń oddaje spustoszenie, jakie druga wojna światowa poczyniła w przestrzeni i ludzkiej psychice, zatem podobnie jak monumentalna architektura, wyrażająca panującą ówczesnie ideologię<sup>34</sup>, mówi nam o kondycji społeczeństwa i sytuacji, w jakiej się znalazło.

Schodząc do kanałów, których sieć tworzy „mroczny i pełen kurzu” (FB, 35) podziemny świat, komisarz Mock naraża na szwank swoje nienagannie czyste ubranie, a także zmysł powonienia. Zapach stęchlizny i smród wydzielany przez rozkładające się ciała przyprawiają o mdłości tego „starego eleganta”, który przywykł był do woni wody kolońskiej od Welzla. Podobne uczucia wywołuje w Mocku wizyta w obozie pracy na Bergstrasse i widok miejscowej sadzawki pełnej robactwa (FB, 48)<sup>35</sup>. Z czasem komisarz przyzwyczaja się do nowego krajobrazu miasta. Zamieniwszy adlera na motocykl, porusza się po całym Wrocławiu, poczynając od Starego Miasta ulicami Szewską i nieuczęszczaną przezeń dotąd Kotlarską, następnie kierując się bardziej na zachód, do dzielnicy Fabrycznej ulicą Włodkowica, przez Podwale, Legnicką albo Robotniczą aż do Leśnicy; w kierunku południowym wylotową Grabiszyńską bądź Krakowską, między którymi

<sup>34</sup> B. Jałowicki, *Architektura jako ideologia*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2009, nr 3 (37).

<sup>35</sup> „Kilkanaście drewnianych baraków stało wokół brudnej sadzawki, obok której dwaj sztubowi rozmawiali cicho po polsku i oczyszczali jakiś siennik z wszy i pluskw. Robactwo pływało po powierzchni wody i Mock miał wrażenie, że sadzawka ożyła. Wyobraził sobie, że pluskwy dostają się do stojącej obok studni. Z niesmakiem odwrócił wzrok”.

znajduje się dzielnica Krzyki; na północny wschód zaś ulicą Wyszyńskiego i dalej do Śródmieścia przez plac Grunwaldzki. Trasy te pokonuje zarówno na powierzchni, jak i pod ziemią. O ile obraz „górnego” Breslau pozostaje stały, o tyle wizja podziemnego Wrocławia zmienia się jak w kalejdoskopie:

Podziemne Breslau napelniało go [Mocka — przyp. K.A.] pewnością i spokojem. Jego proste ulice były jak promienie racjonalizmu, jego skrzyżowania były w projekcjach Mocka jak starcia koncepcji myślowych, które ze wspaniałą tolerancją odchodziły — każda w swoją stronę. Ronda, przez które przejeżdżał, były jak filozoficzne systemy, uformowane w najdoskonalszy kształt kuli — porządkowały chaos ruchu i wprowadzały sens w rozgałęzienia i wątpliwości. Umysł Mocka tworzył wraz z *ordo subterraneus* jeden wielki monistyczny organizm — o strukturze przejrzystej i sprawiedliwym porządku (FB, 134).

Taki obraz kontrastuje z następującym kilka stron później opisem jazdy komisarza korytarzami podziemnego miasta. Po wizycie w obozie pracy, w którym była przetrzymywana hrabina von Mogmitz:

myśli [Mocka — przyp. K.A.] diametralnie się różniły od tych, które mu towarzyszyły w drodze na Bergstrasse. Ulice pod powierzchnią były rozrzucone chaotycznie, ich skrzyżowania — groźne i nieodwołalne, a ronda niczego nie regulowały i nie porządkowały — były jak wiatraki kręcące się beznadziejnie na swych osiach. Myśli Mocka były mroczne jak korytarze, którymi się poruszała, które rozdzielały się i znikwały w słabym blasku latarń oraz płomieni palników acetylenowych. Miał dość chaosu. Postanowił wprowadzić porządek chociaż w swój wewnętrzny świat (FB, 141).

Zauważmy, że choć wizja podziemnego miasta z pierwszego fragmentu krańcowo różni się od tej z fragmentu drugiego, a to za sprawą uzależnienia jej od sterowanego nastrojem postrzegania głównego bohatera, nie możemy zarzucić Krajewskiemu żadnej nieścistości faktograficznej. Zabieg „lustrzanego odbicia” jest ciekawym i wielofunkcyjnym chwytem, w odniesieniu do zacytowanych urywków powieści zastosowanym najpewniej w celu wyeksponowania, w mowie pozornie zależnej, strumienia świadomości prowadzącego śledztwo Mocka. Taką hipotezę potwierdza stwierdzenie kończące notatkę z 22 marca 1945 r., a wraz z nią także i przemyślenia komisarza na temat sprawy: „»To wszystko!« Ulice stały się proste i uporządkowane, a głowa przestała go boleć” (FB, 143).

Zmiana wizerunku miasta dokonuje się w powieści nie na skutek „zwierciadlanego odbicia”, które jest tylko jednym z wielu chwytów wewnątrzfabularnych, ale z powodu wplecenia losów Wrocławia w historię powszechną, a więc dzięki pomysłowi, by zdać czytelnikom relację z tego, co działo się na terenie dzisiejszego Wrocławia wiosną roku 1945. Wówczas do nadodrzańskiej metropolii, nazywanej dotąd prowincjonalnym miasteczkiem (WwmB), wkroczyła Armia Czerwona. Niemieccy obrońcy miasta bezskutecznie próbowali odeprzeć atak Rosjan. Ostatni „bastion europejskiej cywilizacji” wkrótce pada, pozostawiając po sobie „świat ruin i dymów”. Mieszkańcy przeczuwają zbliżającą się katastrofę, dlatego po początkowej panice, w obliczu braku możliwości ucieczki, nie pozostaje im nic innego, jak pogodzić się z sytuacją (FB, 144). Krajewski stara się uchwycić ostatnie chwile konającego pod naporem wroga miasta. Dla

oddania schyłkowości nastrojów posługuje się naturalistycznym obrazowaniem. Takiej kreacji miasta doskonale odpowiada kreacja głównego bohatera, znacznie postarzonego w porównaniu do trzech wcześniejszych tomów, kiedy to z powieści na powieść młodził. Niemłody zatem, bo sześćdziesięciodwuletni już Mock, odstręcza swoim wyglądem: szorstka, szczeciniasta broda i osmalona płonąca papą oraz pokryta szpecącymi biało-czerwonymi bliznami twarz budzą grozę (FB, 21)<sup>36</sup>, nie mniejszą zapewne niż widok bombardowanego miasta.

W *Dżumie w Breslau* Krajewski pozostaje wierny stylistyce *noir*:

Przez chwilę podziwiał panoramę miasta. Przed jego oczyma rozpościerał się cichy i czarny pas Odry, migoczący tu i ówdzie światłami. Po prawej stronie ciągnęła się rozrywkowa ulica Am Weidendamme, pełna ogrodów, przeszklonych pawilonów, teatrzyków marionetek i zjeżdżalni dla wleocypedystów. Mimo późnej nocy błyskały uliczne latarnie, a w niebo wznosiły się kiczowate melodie walców (FB, 8).

Widok rozpościerający się z wieży wodociągowej przykuwa uwagę dzięki grze światłocienia, ale też za sprawą groteskowości opisu. Perspektywa lotu ptaka odgrywa w tym przypadku podobną, uwypuklającą karykaturalność miasta rolę co kałuże „odbijające w groteskowych proporcjach uliczne latarnie i neony” w *Asfaltowej dżungli*<sup>37</sup>. Groteskowość opisu miasta współgra, podobnie jak we wcześniejszych powieściach, z wyglądem i zachowaniem głównego bohatera. Budzi się on pewnego czerwcowego dnia w lesie, gdzieś między Deutsch Lissa a Neumarkt, i z niepokojem stwierdza, że jest nagi, a jego ręce są pomazane różową farbą. To początek gry, w jaką został uwikłany przez swego zwierchnika Mühlhauasa, a że gra toczy się według nieznanego Mockowi i czytelnikom reguł, z tym większą niecierpliwością oczekujemy na rozwiązanie. Po drodze jesteśmy świadkami na zmianę zabawnych i drastycznych sytuacji. Gdy podczas przechadzki po reprezentacyjnej Gartenstrasse Mockowi pęka guzik przy spodniach, a one same wkrótce się rozdzierają wskutek pochylenia się, postać groźnego komisarza kryminalnego nabiera nieznanego czytelnikom komicznych rysów. Komizm postaci zostaje złamany w scenie oględzin zwłok i scenie więziennej z molestującym

<sup>36</sup> „Zdjął z twarzy aksamitną czarną maskę i przyjrzał się swojemu obliczu w lustrze przeciętym przez półkoliste pęknięcie, jakie pojawiło się na nim po wczorajszym wybuchu na defiladowym Schlossplatz [...] Przesunął palcami po biało-czerwonych bliznach, które charakteryzowały się niezwykle regularnością: ich linie wychodziły z miejsca, gdzie szpakowaty sztywny zarost brody zmieniał się w całkiem siwą linię wąsów, jak wachlarz obejmowały policzki, by zbiec się znów przy nasadzie nosa, wypaliwszy po drodze brwi i rzęsy przy wylupiastych oczach. Spojrzał na oczy, których barwa stawała się coraz bardziej wodnista i nieokreślona, i na siwe włosy, które oplatały głowę falującą, lecz coraz rzadszą siatką. W otwartych drzwiach ujrzał swoją żonę Karen. Spodziewał się, że w jej oczach po raz tysięczny dojrzy radość, jaką dzisiaj rano objawiła na wieść, że jej Ebi wybronił ją przed obowiązkiem pracy przy budowaniu barykad i rozbiórce domów. Ujrzał jednak zupełnie coś innego. Cień obrzydzenia. Rzadko widywała go bez maski”.

<sup>37</sup> W.R. Burnett, *op. cit.*, s. 12: „Ciemna, wietrzna noc okryła niczym peleryna potężne, rozległe Midwestern City nad rzeką. Pomiedzy budynkami wiatr niósł co rusz drobnutką jak mgła mżawkę, mocząc jezdnie i chodniki, przemieniając je w czarne lustra rodem z gabinetu śmiechu, odbijające w groteskowych proporcjach uliczne latarnie i neony”.

Mocka Dziallasem, w których górę bierze naturalistyczny typ obrazowania. Połączeniem komizmu z brutalizmem są natomiast sceny cmentarne z udziałem ubranych we fraki, surduty, cylindry i meloniki, a przede wszystkim ceratowe płaszcze i maski w kształcie ptasich dziobów członków bractwa mizantropów oraz śmiałków chcących wstąpić do tego tajnego stowarzyszenia.

Wizja Wrocławia lat 20., jaką przynosi nam *Dżuma w Breslau*, jest równie karykaturalna jak zamaskowane postaci mizantropów. To „przebiegłe, cwane i zmęczone” miasto pełne „jasno oświetlonych bram do inferno, do miękkich i wilgotnych syfilitycznych krain” (DżwB, 219), miasto, w którym mimo południa panuje niekiedy półmrok (DżwB, 156), potrafi być jednocześnie subtelne i zwiewne jak z impresjonistycznego obrazu:

Dorożka ruszyła wolno przez Tiergartenstrasse. Kiedy mijali konsulát meksykański, pojawiły się pierwsze krople deszczu. Rozpryskiwały się na rozpalonym bruku i natychmiast parowały, wpadały pomiędzy kostki i natychmiast się ulatniały, odbijały się od wyprężonej budy dorożki i niknęły w powietrzu (DżwB, 107).

Trudno zatem orzec o nim cokolwiek pewnego, skoro zmienia się na naszych oczach tak dynamicznie. Nawet mapa miejsc, które odwiedza Mock, jest chaotyczna, zawiera bowiem wiele rozrzuconych i nie zawsze dających się połączyć punktów. Wrocław z powieści Krajewskiego nie ma jednego oblicza, co można tłumaczyć przełomem społeczno-politycznym dokonującym się wówczas w Niemczech. Wielokulturowe miasto powoli przekształca się w jedną z ważniejszych twierdz rodzącej się III Rzeszy, w związku z czym zaczyna dochodzić do niespotykanych dotąd aktów przemocy, coraz śmieiej wymierzanych w ludność narodowości żydowskiej. Miasto nie jest jednak całkiem bezbronne. Na posterunku czuwa samotny mściciel — radca kryminalny Mock, który niczym Zły z powieści Leopolda Tyrmanda<sup>38</sup> czy wspomniany wcześniej taksówkarz Travis z filmu Scorsesego wymierza sprawiedliwość na własną rękę. Krajewski, pozwalając mu na to, zaciera w powieści granice między dobrem a złem. Stwarza to okazję do większego krytycyzmu i dokonania diagnozy społecznej, ale twórca postaci Mocka nie podejmuje się tego zadania, w zasadzie nie wychodzi poza schemat czarnego kryminału. Wprawdzie cofnięcie w czasie uniemożliwia mu podjęcie aktualnych problemów społecznych, jak czynią to Henning Mankell czy Stieg Larsson, ale nie powinno go to powstrzymać przed pogłębieniem rozważań antropologicznych i wniknięciem w psychikę postaci, szczególnie głównego bohatera — Mocka — i psychopaty, którego śladami podąża komisarz. Problem szerzącego się w republice weimarskiej bandytyzmu też zasługuje na szerszy komentarz, a nie tylko wzmiankowanie w kontekście prowadzonego śledztwa. W prozie Krajewskiego nie znajdziemy jednak ani panoramy społecznej porównywalnej do tej z powieści Tyrmanda, ani zróżnicowanych typów ludzkich. Postaci są dość

<sup>38</sup> L. Tyrmand, *Zły*, Warszawa 1990.

szablonowe, a wynik śledztwa, mimo zagmatwania fabuły konstrukcją czasowo-przestrzenną i ciągłym myleniem tropów, raczej przewidywalny.

Klasyczna, bo niepodlegająca aktualnie panującym modom, konstrukcja kryminałów Krajewskiego wyróżnia się spośród setek jej podobnych głównie dominantą, przesuniętą z fabuły i postaci głównego bohatera na obraz miasta<sup>39</sup>, bez którego byłyby one zapewne kolejnymi, mniej lub bardziej udanymi realizacjami gatunku, być może powiedzielibyśmy nawet epigońskimi w stosunku do twórczości Chandlera czy Hammetta. Doniosłą rolę miasta sygnalizują już same tytuły kolejnych części cyklu. Nieprzypadkowo pojawia się w nich niemiecka nazwa miasta — Breslau, a nie postać głównego bohatera<sup>40</sup> (śledczego lub przestępcy), przedmiot prowadzonego śledztwa<sup>41</sup> czy uogólniająca metafora dotycząca fabuły<sup>42</sup>. Tytułowy Breslau jest więc kluczem do interpretacji utworów Krajewskiego<sup>43</sup>.

Dzięki wizjom miasta, ściśle powiązanych ze strukturą fabularną i jeszcze bardziej z kreacją postaci, zwłaszcza zaś z osobą głównego bohatera, Krajewskiemu udaje się przełamać gatunkowy schemat powieści kryminalnej. Poza oferowaną czytelnikowi rozrywką w postaci intrygujących spraw kryminalnych będących przedmiotem śledztwa komisarza Mocka, wrocławski twórca dba, aby jego powieści miały wysoką wartość poznawczą i to nie tylko za sprawą fachowej nomenklatury medycznej, jaką często posługuje się narrator, ale głównie dzięki drobiazgowemu opisowi przestrzeni, który służy także podkreśleniu ważności związku łączącego miejsce akcji z uczestnikami wydarzeń.

Poza funkcją poznawczą, pełnioną przez kryminały Krajewskiego za sprawą weryfikowalnej topografii miasta, w narratorskich opisach Wrocławia i odpowiadających mu wypowiedziach Mocka realizuje się także funkcja poetycka. Wizje przedwojennego Wrocławia przybierają różne odcienie, w zależności od efektu, jaki twórca zamierzał osiągnąć. Tajemniczość zyskuje dzięki osadzeniu fabuły w stylistyce *noir*, wykorzystującej grę światłocienia, i zastosowaniu onirycznej techniki obrazowania, brutalność za sprawą naturalistycznych opisów, a groteskowość przez eksponowanie aberracji.

Strukturę przestrzenną w utworze budują zatem w równej mierze topografia, stylistyka i wykreowana atmosfera. Bogate opisy topograficzne i architektoniczne oraz wykreowany przez pisarza mroczny nastrój, a nawet tytuł utworu zawierający to rzekomo kluczowe słowo „Breslau” nie są jednak wystarczającymi

<sup>39</sup> Mam tu na myśli zarówno Wrocław, jak i Lwów.

<sup>40</sup> Na przykład w takich kryminałach, jak: *Prokurator Alicja Horn* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, *Dziewczyna, która igrała z ogniem* Stiega Larssona, *Niepokoje komisarza Maigret* Georges'a Simenona.

<sup>41</sup> *Morderstwo w Orient Expressie* Agathy Christie.

<sup>42</sup> *Krwawe żniwo* Dashiella Hametta, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Jamesa M. Caina, *Zamek z piasku, który runął* Stiega Larssona, *Z tamtej strony dolara* Rossa Macdonalda.

<sup>43</sup> Równie ważną rolę motyw miasta odgrywa m.in. w *Asfaltowej dżungli* Williama Rileya Burnetta.

powodami, aby uznać miasto za coś bardziej znaczącego w kontekście całości niżli tylko sceneria. Pierwszą z przesłanek do uwznioślenia roli miasta w omawianym cyklu jest wspomniane już powiązanie wizji tego konkretnego, a nie dowolnie usytuowanego w czasie i przestrzeni miasta z konstrukcją fabularną i kreacją postaci; drugą przesłanką jest zmienność w czasie przedstawianych nam przez Krajewskiego obrazów Breslau. Zmiany następują pod wpływem zastosowania innej stylistyki i choć nie są to zmiany rewolucyjne, lecz raczej stopniowe, nie należy kwestionować ich roli, zwłaszcza jeśli przyjmie się perspektywę szerszą niż jednotomowa. Jeśli Wrocław byłby jedynie scenerią rozgrywanych zdarzeń, autor nie dbałby tak o odmienną wizję miasta prezentowanych w każdej kolejnej części, nie oprowadzałby czytelnika po dotąd nieodwiedzanych dzielnicach, nie wymieniałby innych niż dotąd wypowiedziane nazw mijanych sklepów i odwiedzanych lokali, wreszcie, nie stosowałby odmiennych środków stylistycznych do zróżnicowania atmosfery panującej w mieście. Tymczasem obraz Wrocławia jest dynamiczny. Niekiedy można wyjaśnić zmiany wizji miasta wydarzeniami historycznymi, w które pisarz wplótł fabułę kryminału, jak w *Festung Breslau* — akcja rozgrywa się pod koniec drugiej wojny światowej, czyli w punkcie zwrotnym przyszłości nadodrzańskiej metropolii. W pozostałych przypadkach zmiany obrazu miasta zdają się spowodowane chęcią dalszej eksploatacji motywu. Taki trop poddaje nam sam autor w jednym z udzielonych wywiadów<sup>44</sup>. Krajewski dostrzegł atrakcyjność przedwojennego Wrocławia, co pozwoliło mu zwiększyć „wartość dodaną” jego kryminałów. Można zatem powiedzieć, że to przedstawiona na kartach powieści wizja miasta najbardziej zaważyła na sukcesie literackim powieści wrocławskiego pisarza.

## Wrocław — a background or a protagonist of Marek Krajewski's cycle?

### Summary

The article is an attempt to establish the status of Wrocław in Marek Krajewski's crime cycle inaugurated by his debut novel *Śmierć w Breslau* [*Death in Breslau*]. The present author's analysis of the city with regard to its topography, structure and function is to demonstrate that the Lower Silesian capital not only provides a setting but is also a protagonist, of equal status with Eberhard Mock, of Krajewski's retro crime novels. The city's more significant role is confirmed by the style of the various novels, their temporal-spatial organisation, the creation of characters as well as a comparison of the Breslau cycle with the author's later Lviv cycle. Important features of the vision of the city are also indicated by the convention of the genre of the novels. In addition to the generic

<sup>44</sup> O eksploatacji motywu w: *Humanista w mieście zła. Z Markiem Krajewskim rozmawiał Stanisław Lubiński*, „Sukces” 2010, nr 18, s. 30–32, a o stopniowym znudzeniu miastem K. Kucharski, *Mock w świetle mitów*, „Polska Gazeta Wrocławska” 9 maja 2009, [http://gdynia.nasze-miasto.pl/archiwum/1975546,mock-w-swiecie-mitow,id,t.html?akcja=przejdz\\_poprzedni](http://gdynia.nasze-miasto.pl/archiwum/1975546,mock-w-swiecie-mitow,id,t.html?akcja=przejdz_poprzedni) (dostęp: 9 maja 2009).

studies perspective, an important role in determining the function of the literary image of the city is also played by the historical perspective and the socio-political context, which help to place the events in the novel within an authentic setting, a move that significantly increases the information value of the entire cycle.