



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Wojciech Browarny

Uniwersytet Wrocławski

DYSKRETNY UROK MIESZCZAŃSKIEGO DEMONIZMU (POWIEŚCI MARKA KRAJEWSKIEGO)

Stałym tematem rozmów z Markiem Krajewskim i recenzji jego książek jest demoniczny urok Breslau. Niektórzy publicyści twierdzą, że pisarz dokumentalnie przywołał dekadencją i kryminalną atmosferę międzywojennego Wrocławia, inni natomiast sugerują, że sam ją stworzył. Autorowi jest bliższa, oczywiście, druga z tych interpretacji.

Ludzie na spotkaniach pytają mnie, czy ten Wrocław rzeczywiście taki straszny... Ja odpowiadam – nie był straszny. To było miasto, gdzie przestępczość była spora, ale nie było to Chicago czy Nowy Jork lat siedemdziesiątych XX wieku. To było solidne mieszczańskie miasto, gdzie ludzie zarabiali pieniądze, bawili się, pili, ale nigdy nie było to miasto występku. [...] Ja zdeformowałem to miasto, ponieważ uwielbiam czarne kryminały. To jest moja wizja miasta zła¹.

Krajewski ma rację: Wrocław w jego prozie jest tworem literackim. Obraz „miasta zła”, mimo drobiazgowej rekonstrukcji realiów Breslau, należy do powieści nurtu *noir*². Jednak pisarstwo Krajewskiego niezupełnie mieści się w tej konwencji. Społeczna przestrzeń i model kultury miejskiej w jego prozie pochodzą z mieszczań-

¹ *Humanista w mieście zła*. Z Markiem Krajewskim rozmawia Stanisław Łubieński, „Sukces” 2006, nr 4 (191), s. 32.

² Zdaniem Jakuba Sochy, *noir* jest „sposobem widzenia świata, w którym miasto jawi się jako straszliwy labirynt, w którym króluje korupcja i przemoc; gdzie każdy jest zdolny do zbrodni, a w ciemnych zaułkach czai się kusząca perwersja”, J. Socha, *Sprawić przyjemność Chandlerowi*, „Kino” 2007, nr 9, s. 59.

skiej powieści realistycznej³. Breslau zawdzięcza swój demoniczny urok nie tylko czarnym kryminałom. „Solidne mieszczańskie miasto” w powieści realistycznej ma także drugą, ciemną stronę.

HISTORIA NIEDOPOWIEDZEŃ

Stanisław Barańczak w artykule *Poetyka polskiej powieści kryminalnej* wyznaczył dwa typy powieści kryminalnej, skonstruowane na zasadzie opozycji: powieść detektywistyczna i powieść kryminalno-sensacyjna⁴. Krytyk uznał, że ich zróżnicowanie wynika z odmienności literackiej tradycji i cech kompozycyjnych. Autorzy klasycznej *detective story*, jak A. Conan Doyle, D. Sayers czy A. Christie, kreują rzeczywistość racjonalną i przestrzennie zamkniętą, świat wytłumaczalny i etycznie jednoznaczny. Fabularnym punktem ciężkości ich prozy jest śledztwo, prowadzone przez detektywa (często amatora), który przestępstwo traktuje jak wyrafinowaną łamigłówkę. Zdaniem badacza prototypem tej literatury jest *Morderstwo na rue Morgue* Poego. Gdyby przyjąć założenia Barańczaka, powieści Krajewskiego należałoby zaliczyć do kategorii drugiej. Uznanymi twórcami literatury kryminalno-sensacyjnej są Hammett i Chandler, a wysokoartystycznym prototy-

³ Robert Ostaszewski, analizując polskie „kryminały miejskie w wersji retro”, zwraca uwagę na ich zależność od prozy „małych ojczyzn” z ostatniej dekady XX wieku. Sądzę, że poza „antykwareczną starannością” w rekonstruowaniu przestrzeni miejskiej powieści Krajewskiego nie przypominają prozy „małych ojczyzn”, chociażby dlatego, że nie powielają jej wizji społecznego ładu. R. Ostaszewski, *Miasto mój bohater (i nie tylko)*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1 (227), s. 20.

Tomasz Dobek z kolei umieszcza prozę Krajewskiego (i kryminał retro w ogóle) w kręgu „literatury nowej przygody”, gdyż jego zdaniem „przeważnie za machinacjami przestępczymi fabuł retro stoją jakoweś spiskowo-ciemne siły, ukryte skarby, sekty czy mityczne fata sprzed wieków”. Można się zgodzić na takie odczytanie fabuł wrocławskiego autora, natomiast definicja „literatury nowej przygody”, sformułowana przez Dobka, nie odpowiada powieściom Krajewskiego. „Tam, gdzie nie można było mówić wprost o obsesjach, strachach, religijnym relatywizmie czy obyczajowości, uciekano się do metafory, alegorii, baśni. Przygody właśnie” – pisze Dobek. Krajewski nie tylko opowiada wprost o tych sprawach, ale w dodatku czyni to za pomocą języka realistycznego, dalekiego od metafory, alegorii czy baśni. T.D. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1 (227), s. 13.

Eliza Szybowicz i Błażej Warkocki dodają, że „u Krajewskiego istnieją dwa światy: stereotypowo mieszczański oraz mroczny, wstrętny półświatek”. Zgadzam się, że pisarz „buduje tożsamość podwójnego miasta” w znaczeniu społecznym i moralnym. Ale z perspektywy historycznoliterackiej owa podwójność nie jest jego autorską interpretacją świata, lecz zastaną, gotową konwencją przedstawiania. W poetyce mieszczańskiego realizmu, która w wersji popularnej przeniknęła do powieści Krajewskiego, półświatek nie jest wynaturzeniem burżuazyjnej rzeczywistości, ale jej integralnym składnikiem, konieczną realizacją zasady społecznego, historycznego i psychologicznego prawdopodobieństwa. E. Szybowicz, B. Warkocki, *Mock w mieście potworów*, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20, s. 72–76.

⁴ S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty” 1973, nr 6 (12).

pem *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego. Świat przedstawiony tej prozy jest moralnie dwuznaczny i niekoniecznie racjonalny, a w sensie przestrzennym otwarty. Główny bohater powieści kryminalno-sensacyjnej, najczęściej zawodowiec (policjant lub prywatny detektyw), jest równie niejednoznaczny. W jego myśleniu i działaniu racjonalność przenika się z intuicją i przypadkiem, a zasady moralne są elastyczne i podporządkowane skuteczności. Fabularnym punktem ciężkości jest zbrodnia.

Klasyfikacja Barańczaka jest bardzo czytelna i poręczna, ale pozostaje dyskusyjna⁵. Zasadności podziału na powieści detektywistyczne i kryminalne nie uznaje Helmut Heissenbüttel, który uważa, że relacja między nimi ma charakter historyczny. *Crime story* wywodzi się bezpośrednio z *detective story*, a zatem dzielące je różnice nie mogą podważyć ich elementarnego podobieństwa.

Nie da się także podtrzymać przeprowadzanego ciągle na nowo podziału na opowieści przestępcze i powieści detektywistyczne. [...] 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. [...] Żadna z osób nie jest prezentowana dla siebie samej. Cała „obsada” personalna jest tu stale związana ze schematem i spełnia w nim określone funkcje⁶.

Aby wytłumaczyć oczywiste różnice między realizacjami jednego schematu, Heissenbüttel wprowadza za Ernestem Blochem pojęcie „niedopowiedzianego”. Faktycznym celem narracji detektywistycznej czy kryminalnej nie jest wymierzenie sprawiedliwości, ale „rekonstrukcja tropu niedopowiedzianego” w powieści, a schemat podstawowy tej rekonstrukcji może być wypełniony na wiele sposobów⁷. To wypełnienie Heissenbüttel nazywa treścią opowieści. „Treść ta, można to stwierdzić od razu, egzystuje dzięki coraz to nowej asymilacji realnych miejsc akcji i śro-

⁵ Czarną powieść kryminalną zalicza do gatunku powieści detektywistycznej np. Žižek, który ich strukturalistyczne porównywanie na zasadzie binarnej opozycji uważa za przejaw myślenia ahistorycznego. S. Žižek, *Logika powieści detektywistycznej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 278.

⁶ H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6 (12), s. 49.

⁷ Kompozycyjną rolę „schematu podstawowego” w powieści detektywistycznej obszernie opisuje Stanko Lasić: „wszystkie jednostki [kompozycji – przyp. W.B.] prowadzą w przyszłość – ku odkryciu zagadki, ku sprawiedliwości i karze. Wszystkie dążą do punktu końcowego: niektóre bezpośrednio, niektóre pośrednio. Mamy więc przebieg linearny od wspólnego początku do wspólnego końca. Każda jednostka jest niezbędna w tym podążaniu naprzód. Ale jednocześnie stwierdzamy także paradoks: wszystkie jednostki prowadzą w przeszłość – ku punktowi wyjściowemu, z którym są nierozdzielnie związane. Ich sens wiąże się z zagadką początkową i choć się od niej oddalają, zbliżają się do jej wyjaśnienia. »Uciekają« od miejsca swego powstania, a ich ucieczka jest powrotem. Ruch linearny na przód w istocie jest ruchem powrotnym”. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 55–56.

dowisk. Opowieść przysstraja się niejako w ciągle na nowo krojone szatki z miejsc akcji i środowisk”⁸.

Treścią pięciu powieści Krajewskiego, jeżeli zastosować do jego prozy model Heissenbüttela, jest przede wszystkim Breslau – miejsce i czas akcji, przedstawione środowisko społeczne i kultura – lecz ich detektywistyczny schemat nie odbiega od reguł „rekonstrukcji tropu niedopowiedzianego”. Akcję każdej z nich wprawia w ruch spektakularna zbrodnia, która rozpoczyna śledztwo, ale organizuje także zawodowe i prywatne życie detektywa – funkcjonariusza *kripo* (*Kriminalpolizei*) Eberharda Mocka – a czytelnika wprowadza w powieściową rzeczywistość przedwojennego Wrocławia i jego mieszkańców. Zbrodnia, poszlaki i uwikłane w sprawę osoby są kryminalną zagadką dla Mocka-detektywa, przyczyną podjęcia i prowadzenia śledztwa w ustalonym kierunku, natomiast dla Mocka-głównego bohatera są również istotnym doświadczeniem życiowym. A zatem, „rekonstrukcja tropu niedopowiedzianego” w prozie Krajewskiego dotyczy zarówno przebiegu zbrodni i tożsamości jej sprawcy, jak i egzystencji detektywa oraz historycznego tła akcji. Z rekonstrukcji wyłania się – pozornie jako skutek uboczny dochodzenia – osobiste życie Mocka i obraz miasta.

Związek powieści sensacyjno-kryminalnej z klasyczną *detective story* jest niejednoznaczny. Czarny kryminał wyrasta z *detective story*, zachowując jej schemat podstawowy, a równocześnie zbliża się do innych odmian gatunkowych powieści. Tropem jednego z tych zbliżeń można dotrzeć do powieści realistycznej. Žižek ostrzega jednak przed synchronicznym porównywaniem tych form narracyjno-fabularnych: powieść kryminalna, która powstała przez „przeniesienie punktu ciężkości z detektywistycznej historii na powieść”, historycznie staje się „możliwa dopiero wtedy, gdy niemożliwa okazuje się tradycyjna powieść psychologiczno-realistyczna, dlatego też komparatystyczna metoda ma całkowicie niehistoryczny charakter, jeśli porównuje obie bezpośrednio, jeżeli jedną ocenia, biorąc za wzór drugą”⁹. Zachowując w pamięci ostrzeżenie słoweńskiego filozofa, można stwierdzić, że w powieści kryminalnej realistyczne wypełnienie społeczno-obyczajowe jest niezbędne nie z powodu schematu podstawowego, lecz ze względu reguły powieści realistycznej jako takiej. *Crime novel* musi respektować obie swoje tradycje. Jednocześnie wiadomo, że struktura literacka niemożliwa już wprost – nie do przyjęcia w postaci klasycznej – może się pojawić ponownie jako literatura z literatury: hipertekst, parodia, kontaminacja gatunków itd. Zgodnie z tym rozumowaniem powieść sensacyjno-kryminalna powstaje jako skutek wyczerpania się produktywności powieści realistycznej, która nie znika jednak zupełnie, lecz łączy się z *detective story* w nową całość. To połączenie nie tworzy nowej jakości literackiej w sensie awangardowym, lecz nowość według kryteriów literatury popularnej. „Nowe” w powieści popularnej oznacza, po prostu, atrakcyjną kombinację znanych już tematów i ujęć fabularnych.

⁸ H. Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 52.

⁹ S. Žižek, *op. cit.*, s. 256.

REALIZM I DEMONIZM

Czym schemat opowieści detektywistycznej wypełnia Marek Krajewski? Odpowiedzieć, że realizmem z domieszką mordu i grozy, to zdecydowanie za mało¹⁰. Konwencja realistyczna w jego wykonaniu przybiera postać społeczno-obyczajowej powieści mieszczańskiej z rozwiniętym wątkiem sensacyjnym¹¹. Skąd ten wątek? Także z mieszczańskiego realizmu i jego trywialnych kontynuacji. Najważniejsze cechy prozy Krajewskiego pochodzą więc z „powieści z życia wielkomiejskiego”. Nie tylko sposobem przedstawiania przestrzeni, ale także typem głównego bohatera i jego środowiska, modelem zbiorowej wyobraźni, pojęciem kultury, etyki i świadomości historycznej – tym właśnie wrocławski autor obudował detektywistyczną sekwencję myślenia i działania Eberharda Mocka.

Takie ukształtowanie przestrzeni literackiej, które „drży z niecierpliwości w oczekiwaniu na bezmiennego mordercę jak lubieżna staruszka na adoratora”, Walter Benjamin nazwał „mieszczańskim pandemonizmem” dawnej, dziewiętnastowiecznej jeszcze *detective story*. „Rozmieszczenie mebli – pisze Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej* – jest tu jednocześnie planem sytuacyjnym śmiertelnych pułapek, a amfilada wyznacza ofierze drogę ucieczki”¹². Cechą tej przestrzeni jest jej pełna funkcjonalizacja, służąca prezentacji miejsca lub przebiegu zbrodni i śledztwa. Autorzy współczesnej powieści sensacyjno-kryminalnej podobnie organizują powieściową przestrzeń, również otwartą i zewnętrzną. Niemal w każdej *crime novel* są obiekty lub fragmenty krajobrazu opisane precyzyjnie i wiarygodnie, które prędzej czy później okazują się doskonałą sceną przestępstwa. „Jeżeli dowiaduję się u Hammetta czegoś o topografii 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 Artura W. Upfielda o australijskich miasteczkach i farmach, zawsze spełnia to rolę prezentacji miejsc akcji, prezentacji miejsc zbrodni” – zauważa Heissenbüttel¹³. Między tymi miejscami rozciąga się przestrzeń zaledwie naszkicowana w narracji albo pominięta jako nieistotna z perspektywy kryminalnej.

Krajewski – ponieważ „uwielbia czarne kryminały” – korzysta z tego modelu literackiej topografii. Szczegółowo opisuje śródmiejskie ulice, przedmieścia, kamienice czynszowe, instytucje publiczne, lokale rozrywkowe, gospody – skrupulatnie

¹⁰ Raymond Chandler w szkicu *Skromna sztuka powieści kryminalnych* z naciskiem twierdzi, że udana powieść kryminalna powinna być jednocześnie dobrą powieścią realistyczną. R. Chandler, *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 326.

¹¹ Borys Akunin, uważany za jednego z najlepszych twórców kryminałów *retro*, świadomie nadsługuje w swoich powieściach dziewiętnastowieczny rosyjski realizm.

¹² Cyt za: H. Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 52–53.

¹³ *Ibidem*, s. 53–54.

i konsekwentnie przygotowując tło spodziewanych mordów lub detektywistycznych rekonstrukcji przeszłości. Zdawałoby się zatem, że jego proza jest idealnym przykładem „mieszczańskiego pandemonizmu” przestrzeni przedstawionej, podporządkowanej bez reszty głównej akcji. Tak jednak nie jest. W powieściach Krajewskiego nie wszystkie opisane miejsca są kryminalnie sfunkcjonalizowane, co oznacza, że nawet obszary poza węzłowymi punktami detektywistycznej akcji są wypełnione topograficznym i społecznym konkretem. Co więcej, pisarz w licznych wywiadach i komentarzach do swojej twórczości utwierdza czytelnika, że obraz Breslau w jego prozie jest realistycznie „cytowany” ze starych książek adresowych, ogłoszeń, reklam i kart restauracyjnych potraw, a jednocześnie otwarcie przyznaje, że poddał miasto radykalnej demonizacji. Sprzeczność? Gdy odrzucimy hipotezę, że jedynym modelem przestrzeni w książkach Krajewskiego jest powieść detektywistyczna lub kryminalna, sprzeczność realizm–demonizm okaże się pozorna.

Realistyczna panorama miasta, socjologicznie i topograficznie nadwymiarowa w stosunku do wymagań *crime story*, może się pogodzić z „mieszczańskim pandemonizmem” w społeczno-obyczajowej powieści mieszczańskiej. Świat w niej zaprojektowany powinien być historycznie, społecznie i psychologicznie prawdopodobny, a zatem jego racjonalność musi zakładać także obłęd, praworządność – występki, trwałość – dekadencję, cywilizacja – przemoc i anarchię, powściągliwość – rozwiązłość i zachłanność itd. Szanowany kupiec może być w rzeczywistości łajdakiem, lekarz okazuje się sadystą, a panna z dobrego domu zostaje ładacnicą – również taką kolej rzeczy dopuszcza i tłumaczy mieszczański realizm (i odwrotnie: możliwy jest szlachetny ulicznik i subiekt z przyszłością)¹⁴. Breslau w prozie Krajewskiego wiele zawdzięcza tej konwencji. Wrocławski pisarz nie sprowadza obrazu miasta do „mieszczańskiego pandemonizmu”, który jest tylko przestrzennym wykładnikiem historii detektywistycznej. Oczywiście fabuła sensacyjno-kryminalna jest najważniejszym wątkiem jego powieści, ale zgodnie z regułami mieszczańskiego realizmu jest także jednym z wielu politycznych, socjalnych, religijnych, erotycznych, narkotykowych i alkoholowych tropów demonicznego z zasady – tak, jak inne metropolie nowoczesnej literatury – Breslau. Historycznie i genologicznie rzecz biorąc, za demonizację literackiego obrazu miasta w powieści Krajewskiego odpowiada nie tylko pisarz, lecz również obiektywny i racjonalny, zgodnie z modernistyczną wykładnią tych pojęć, realizm mieszczański.

Zasadniczy podział przestrzeni w powieści mieszczańskiej wyraża się w opozycji ulicy i salonu, terytorium otwartego i dostępnego dla wszystkich oraz miejsca zamkniętego przestrzennie, przeznaczonego tylko dla nielicznych. Zawodowe obowiązki Mocka sprawiają, że niemiecki policjant poznaje wszystkie sfery miasta, przemieszcza się między nimi i nieuchronnie je porównuje. Radca kryminalny pełni

¹⁴ Można powiedzieć, nawiązując do pojęcia Karen Horney, że taki jest mieszczański „lęk podstawowy” (społeczny).

zatem rolę nuworysza, który z własnego doświadczenia zna miejskie ulice, niebezpieczne zaułki i ubogie oficyny, a przy tym dostępuje zaproszenia na salony. Mock to rzeczywiście *homo novus*, wykształcony syn wałbrzyskiego szewca. Krajewski stwarza swojego bohatera jako karierowicza w starym stylu, drobnomieszczanina z prowincji z wielkimi ambicjami i apetytem na wielkomiejskie, luksusowe życie, a przy tym osobnika raczej pozbawionego skrupułów w życiu osobistym i zawodowym. Mimo kariery w policji wrocławskiej, Mock pozostaje człowiekiem z pomiędzy miejskich przestrzeni społecznych. Awansując w policyjnej hierarchii, podnosi także swój status socjalny i towarzyski, ale zobowiązania wobec protektorów i zajęcia w najgorszych dzielnicach miasta nie pozwalają mu zapomnieć o wstydlivej przeszłości. Nieprzypadkowo radca bywa tak często w piwiarniach, restauracjach i domach publicznych – przestrzenie zamkniętych, lecz dostępnych dla wrocławian różnego pokroju. Burżuazyjnie urządzone gabinet Mocka w prezydium *kripo* nie pasuje do brutalnego stylu jego pracy, który czytelnik ma okazję dobrze poznać, ale świetnie określa klasowe aspiracje bohatera. W literaturze mieszczańskiej tego typu dysonanse topograficzne są nieprzypadkowe. Najbardziej pojemna znaczeniowo jest bowiem przestrzeń pośrednia metropolii, gdzie wystawność spotyka się z przyziemnością, uprzywilejowanie z poniżeniem, rozrywka z występkiem, mieszczański etos z ciemnymi sprawkami. Sceneria tych miejsc i ich społeczne oznakowanie tworzą sytuację, która ujawnia dwuznaczność i przejściowość egzystencji Mocka, a jego samego behawioralnie charakteryzuje jako nienasyconego parweniusza, ale zarazem świadomego, przedsiębiorczego i utalentowanego *self-made mana*¹⁵.

ŻYCIE W ŚWIECIE MOCKA

Egzystencjalny portret Mocka jest właściwy dla wzorów powieści mieszczańskiej, zarówno ambitnej, jak i popularnej. Krajewski wykorzystuje jej podstawowe kategorie pojęciowe, takie jak *Leistung* i *Bildung*, określające dążenia życiowe oraz intelektualne potrzeby i możliwości jego bohatera. Mock nie jest zachłannym prostakiem bez godności i wyobraźni jak Nikodem Dyżma, karykatura „mocnego człowieka”¹⁶. Wewnątrz postaci pragmatycznego karierowicza, który wspinając się po społecznej drabinie Breslau, nie przebiera w środkach, umieszczony został smakosz, esteta, namiętny szachista, początkujący autor literackich miniportretów i znawca kultury antycznej. Recenzenci prozy Krajewskiego zauważyli ewidentne zbieżności między

¹⁵ Žižek przypomina, że już w klasycznej powieści detektywistycznej dostrzegano „etykę indywidualnego sukcesu”, zmienną dla społeczności protestanckich. S. Žižek, *op. cit.*, s. 270.

¹⁶ Typem „mocnego człowieka” jest również Mock: dominujący w relacjach międzyludzkich, przekraczający granice moralne w dążeniu do celu, łączący socjologiczną i fizyczną przeciętność z siłą charakteru. Świadomość społeczna, ogólne wykształcenie i upodobania estetyczne zbliżają go jednak do typu Burgera.

pisarzem – zawsze eleganckim filologiem klasycznym – a jego bohaterem. Warto także dostrzec pokrewieństwo kulturalnej formacji Mocka z typowym dla powieści realistycznej XIX wieku *Bildung* niemieckiego mieszczaństwa (średniej i wyższej jego warstwy), na który składa się wykształcenie klasyczne, erudycja literacka, zamiłowanie do sztuk pięknych i takich kulturalnych rozrywek, jak teatr, muzykowanie, gry towarzyskie i salonowe konwersacje.

Tak wyposażony Mock trafia do wrocławskiej policji, najpierw pracuje w de-cernacie obyczajowym a następnie, dzięki szantażowi, przechodzi do cenionego wyżej wydziału kryminalnego¹⁷. Można zatem powiedzieć, że schodzi na dno miasta, *inferna* nowoczesności, gdzie panują przemoc i wyuzdanie.

Miasto w dole poruszało się automobilami i tramwajami. Mężczyźni chowali się po spelunkach, kobiety wystawiały swe ciała w bramach i pod latarniami. Były to niezawodne drogowskazy, punkty orientacyjne, jasno oświetlone bramy do inferno, do miękkich i wilgotnych syfilitycznych krain. Słupy z ogłoszeniami oferowały rozrywki. Zapowiadały wieczną krucjatę przeciwko nudzie. Miasto było przebiegłe, cwane i zmęczone¹⁸.

Czytelnik nie powinien się dziwić, że bohater Krajewskiego nie ma złudzeń i skrupułów w stosunku do mieszkańców swojego miasta, chętnie wykorzystuje poufne informacje w celach prywatnych, nagminnie przekracza granice prawa i dobrych obyczajów, stosuje z upodobaniem swoje słynne imadło szantażu. Jeżeli czytelnika może cokolwiek zaskoczyć, to fakt, że wrocławski policjant po latach służby nie traci poczucia sprawiedliwości i empatii dla pokrzywdzonych, a mimo gwałtownego charakteru oraz licznych nałogów – zachowuje aparycję i kulturalne nawyki gentlemana¹⁹. Nawet fizycznie poniżony i zdegradowany w zawodowej hierarchii, oskarżony o trzy morderstwa i osadzony w jednej celi z najgorszymi zwyrodniałcami, tuż po własnoręcznym zgładzeniu jednego z nich, Mock kontempluje smaki

¹⁷ Szantaż decyduje o awansie w biurokratycznej pruskiej instytucji, ale poza tym Mock jest policjantem kompetentnym, skutecznym i oddanym swojej pracy. Mimo że jest katolikiem, przypomina Marlowe'a, który kierując się protestancką tradycją – jak pisze Socha – „wierzy w sens pracy”. J. Socha, *op. cit.*, s. 59.

¹⁸ M. Krajewski, *Dżuma w Breslau*, Warszawa 2007, s. 219.

¹⁹ „Jak to możliwe – pyta Tomasz Dobek – by te antynomie zamknąć w jednej postaci, jednocześnie odrażającej i intrygującej? Jak to możliwe, by postać daleka od humanistycznych kanonów była jednocześnie ich esencją? Cykl o Breslau ujął mnie nie tyle intrygami, nie tyle nawet przestrzeniami retro, ile właśnie »umęczeniem« powołanych w nim do życia postaci. W uniwersum Breslau nie ma miejsca na optymizm, niemal każda z postaci ma emocjonalne ubytki. Krajewski uderza w te tony świadomości, nie tyle pozostając wiernym kanonom literatury *noir* (które zresztą hiperbolizuje!), ile wykorzystując swe klasyczne naleciałości: anomia przestrzeni jest tu *stricte* kathartyczna, jest przeniesieniem moralitetu z twórczości antycznej”. T. Dobek, *op. cit.*, s. 14–15.

Moralitet jest oczywiście gatunkiem średniowiecznym, a klasycznej erudycji Krajewskiego nie można chyba nazwać naleciałością. Czy pomijając te nieścisłości, porównanie Dobka jest trafne? Raczej nie. Mock nie jest postacią alegoryczną, lecz bohaterem z powieści realistycznej, który ma społeczną tożsamość, konkretną i jednostkową egzystencję, życie psychiczne, skłonności instynktowne i kulturalną ogładę, po prostu, przeróżne i nierzadko sprzeczne wymiary człowieka nowoczesnego.

i zapachy więziennych posiłków. Nigdy nie zapomina też o greckim lub łacińskim cytacie, odpowiednim do okoliczności, a raczej niestosownym, gdy wziąć pod uwagę warunki jego pracy i skłonność do nocnych rozrywek.

Mina Mocka i jego uśmiech mówiły im wiele. Dobrze sobie poruchał, myślał Wirth, a zaraz będzie długa i głupia mowa o zaciskaniu imadła, następnie jakieś greckie lub rzymskie dygresje, a na koniec zastosowanie szantażu w praktyce²⁰.

W całości jego portret przypomina, naturalnie, detektywa rodem z czarnej powieści, ale Mock nie do końca mieści się w modelu postaci Philipa Marlowe'a, Nicka Charlesa czy Samuela Spade'a. Owszem, dorównuje im intelektem, detektywistycznym instynktem, zamiłowaniem do alkoholu, szachów czy pięknych i niekoniecznie cnotliwych kobiet, lecz zdecydowanie przerasta w erudycji, poziomie klasycznego wykształcenia i znajomości zwyczajów klas wyższych. Z tego punktu widzenia Mock jest kolejnym wcieleniem ostatniego sprawiedliwego w miejskiej dżungli, ale też jedną z literackich wersji niemieckiego Burgera epoki schyłkowej: profesjonalnego w pracy, pedantycznego i wymagającego w życiu codziennym, a swobodnego i rozsmakowanego w nocnym. Bohater prozy Krajewskiego jest człowiekiem barwnym dla czytelnika literatury detektywistycznej, lecz pomijając czynności *stricto* policyjne, postacią typową dla nowoczesnej literatury mieszczańskiej.

Równie konwencjonalny jest światopogląd Mocka. Dekadenckie miasto, przesycone występkiem i patologią, musi w cyklu Krajewskiego zginąć. Historyczna zagłada Breslau wpisuje się zatem w dziejowy schemat powieści mieszczańskiej, która w licznych realizacjach tego gatunku – włączając najlepsze – przedstawia lub przynajmniej zapowiada kres formacji burżuazyjnej. Katastrofizm prozy Krajewskiego spełnia się razem z nadejściem faszyzmu i oblężenia Festung Breslau, ale dramatyczny finał jest w jego powieściach od początku przewidywany i nieunikniony. Nie tylko dlatego, że pierwszy tom cyklu trafia do czytelnika ponad pół wieku później, gdy dzieje niemieckiego Wrocławia dobiegły już końca, lecz także dlatego że otwierające powieść epizody są odległe w czasie i przestrzeni od jej zasadniczej akcji. Czasoprzestrzenną ramę, obejmującą właściwą fabułę *Śmierci w Breslau*, stanowi Drezno w lipcu 1950 roku i Nowy Jork w marcu roku następnego. Analogiczną ramę mają *Koniec świata w Breslau* i *Festung Breslau*. Czytelnik żadnej powieści Krajewskiego nie może zapomnieć, że mieszczański Wrocław przestał istnieć, a jeżeli nie w każdej z nich pisarz o tym przypomina, to nie szkodzi, ponieważ dekadenska atmosfera miasta i demoralizacja jego mieszkańców mówią same za siebie.

Światopoglądowa konstrukcja literackiego Breslau jest tak samo wymowna jak jego dzieje w cyklu Krajewskiego. Czytelny w powieści mieszczańskiej podział zbiorowości – na środowisko kulturalnych, bogatych i wpływowych mieszczan (lub miejskich arystokratów) oraz ubogą i cywilizacyjnie poszkodowaną resztę – został

²⁰ M. Krajewski, *op. cit.*, s. 202.

przez pisarza zastosowany do całego świata przedstawionego w jego prozie. Nie znaczy to bynajmniej, że między sferami społecznymi Breslau nie ma kontaktu. Mock egzystuje przecież na ich pograniczu, podobnie jak kilku innych bohaterów tej prozy. Zyskuje na tym jego psychologiczna charakterystyka, a tożsamość społeczna nabiera dynamizmu, szczególnie widocznego w jego walce o zawodowy awans i przyjęcie do dobrego towarzystwa. Obydwa środowiska przedstawione w powieści są powiązane z kontrowersyjną biografią Mocka i kulturowymi wzorami jego myślenia o relacjach międzyludzkich.

Rzuciłeś studia, bo zadawałeś się z bogatymi kolegami, a oni pokazali ci wielki świat. Nie chciałeś siedzieć w skromnym pokoiku na poddaszu i jeść chleba z domowym smalcem. Wolałeś salony! Wolałeś towarzystwo z lepszych sfer, wzgardziłeś ojcem szewcem [...]. Wolałeś pracować i zarabiać, aby mieć na cygara, piwo i drogie dziwki!²¹

Rozterki głównego bohatera poznajemy jako „nieme wyrzuty ojca”, mistrza szewskiego Willibalda Mocka, który surowo patrzy z fotografii na marnotrawnego syna. Za pomocą tej zręcznej scenki Krajewski powiadamia czytelnika o pochodzeniu wrocławskiego policjanta, klasycznych studiach i przyczynach zmiany jego planów zawodowych (miał zostać profesorem w gimnazjum), informuje o jego nałogach i ambicjach, słowem – szkicuje mentalny portret czterdziestolatka, który rozważa swoje najważniejsze życiowe przypadki i decyzje. Kontrowersyjny w oczach ojca, gdyż odbity w krzywym zwierciadle moralizatorstwa, życiorys Mocka nie jest szczególnie oryginalny literacko. Znowu przypomina się typowy bohater czarnej powieści sensacyjno-kryminalnej, który dla cygar, alkoholu i ponętnych kobiet poświęciłby nie tylko studia. Jednocześnie rozterki Mocka są problemami nowoczesnego człowieka po wielkiej wojnie. Tradycyjna moralność i społeczne pochodzenie straciły na znaczeniu, a w zamian zyskały takie indywidualne cechy, jak przedsiębiorczość, skuteczność i *last but not least* wyczucie stylu epoki. W polskiej międzywojennej powieści społeczno-obyczajowej podobnych bohaterów znajdzie się wielu, zarówno w wersji *serio*, jak i *buffo*.

W powieściach Krajewskiego granica socjalna jest osią konfliktu moralnego, który dzieli świat na zepsute elity, pławiące się w zbytku, oraz skromnych, uczciwych i ciężko pracujących mieszkańców miasta. Tym stereotypem posługuje się także wszechwiedzący narrator *Końca świata w Breslau*.

Interesowały go [Mocka – przyp. W.B.] rozjarzone choinkami okna ubogich kamienic skupionych na obwodzie Ritterplatz, gdzie spracowany ojciec, czekając na kolację, odkłada na bok fajkę dymiącą tanim tytoniem i podrzuca siedzące mu na kolanach dzieci, które wrzeszczą radośnie, a ich dzikie okrzyki nie denerwują ani ojca, ani przepasanej fartuchem matki, która ustawia na gorących fajerkach garnek z męzowską zupą; codziennie to samo – krupnik z wędzonką, zadowolone i syte beknięcia, pocałunek po kolacji, usta pełne dymu, łajanie dzieci i zaganianie ich do kąpieli w parującej balii, ich zaróżowione od snu buzie, męzowskie ręce pod ciężką pierzyną. Codziennie to samo – wiara, nadzieja, miłość²².

²¹ *Ibidem*, s. 59.

²² M. Krajewski, *Koniec świata w Breslau*, Warszawa 2003, s. 177.

Sielankowy obrazek z życia miejskiego plebsu jest podsumowaniem problemów małżeńskich policjanta, które wkrótce doprowadzą go do próby samobójstwa. Egzystencjalna sytuacja Mocka usprawiedliwia więc jego sentymentalizm. Natomiast pamiętając o jego pragmatyzmie (etyce skuteczności) i zamiłowaniu do luksusu w całej powieści, trudno oprzeć się wrażeniu, że narrator dyskretnie ironizuje. Scena z życia prostaczków, czytana jako *exemplum*, odpowiada naiwnemu pojęciu sprawiedliwej opatrności, nagradzającej „uczciwą biedę” rodzinnym szczęściem, a przecież Mock nie jest człowiekiem naiwnym. Czy ta ewangeliczna dygresja jest szyderstwem, czy nie, etyczny schemat rzeczywistości przedstawionej w prozie Krajewskiego pozostaje niezmienny. Koniecznym przeciwieństwem niewinnych prostaczków są zawsze zwyrodniałe elity. Nawet jeżeli pisarz osobiście nie podziela tego poglądu, na pewno docenia jego sugestywność. Śledztwa w jego powieściach prowadzą nieuchronnie do przedstawicieli grup społecznie uprzywilejowanych, którzy nawet gdy wyręczają się pospolitymi bandytami, moralnie i organizacyjnie są odpowiedzialni za zbrodnię. Najlepszym tego przykładem jest sekta mizantropów z *Dżumy w Breslau*, składająca się z „pierwszych obywateli Śląska”²³. Gdy w zakończeniu powieści członkowie sekty sami się przedstawiają, Mock słyszy „kolejne nazwiska, kolejne tytuły naukowe i szlacheckie, kolejne społecznie poważane funkcje i zawody”²⁴.

Krajewski zdaje sobie sprawę z faktu, że światopogląd jego prozy jest połączeniem kilku stereotypów, dlatego – aby zachować wiarygodność w oczach bardziej wymagającego czytelnika – od czasu do czasu je demaskuje, na przykład odsłania ich literacki rodowód. Niedługo po zamordowaniu współwzięnia Mock przypomina sobie moralne przesłanie elegii Teognisa, obrońcy etycznego arystokratyzmu, a narrator porównuje tryumfującego nad swoimi oprawcami policjanta do Nietzscheańskiego nadczłowieka, którego „nie obowiązuje mieszczańska moralność”²⁵. Zanim nadwachmistrz (akcja toczy się w zasadzie w latach 1923–1924) zostanie uniewinniony przez wymiar sprawiedliwości, jest już oczyszczony symbolicznie, porównany do *Übermenscha*. Nie każdy odbiorca przejdzie nad tym porównaniem do porządku dziennego. Narrator w prozie Krajewskiego nieraz daje do zrozumienia, że o myśleniu i postępowaniu jego bohatera decydują względy estetyczne lub kulturalne. Biografia i psychologiczna charakterystyka Mocka potwierdzają, że źródłem jego zasad etycznych są poza profesjonalizmem – humanistyczne wykształcenie i poczucie dobrego smaku. Wywiedzione stąd jego życiowe *credo* dotyczy zarówno przyzwyczajęń lekturowych czy sposobu meblowania gabinetu, jak i wymagań wobec wrocławskich prostytutek. Nieustępliwy wróg zbrodni jest – po mieszczańsku – nieubłagany także dla smrodu, brudu, tandety i braku kulturalnej ogłady. Między narratorem Krajewskiego a czytelnikiem jego prozy zawiązuje się więc porozumienie drugiego stopnia, dotyczące nie moralnej oceny

²³ M. Krajewski, *Dżuma...*, s. 249.

²⁴ *Ibidem*, s. 229–230.

²⁵ *Ibidem*, s. 175.

zachowań Mocka, ale sposobów ich literackiego przetworzenia. Odbiorcy, któremu nie wystarczają truizmy potocznej sprawiedliwości, autor *Dżumy w Breslau* proponuje przymierze erudycyjne, polegające na wspólnej zabawie w tworzenie kolejnego „mocnego człowieka” z literackich prefabrykatów²⁶.

Gdyby jednak postawić przed powieściami Krajewskiego pytanie *unde malum*, odpowiedź byłaby trywialna. Okoliczności polityczne, kulturalne i gospodarcze zdarzeń przedstawionych w cyklu – na przykład kryzys ekonomiczny po I wojnie światowej czy postępujący faszyzm lat trzydziestych – mają oczywiście wpływ na zachowanie głównego i pozostałych bohaterów, ale źródłem ich nieetycznych postępów nie są realne napięcia czy procesy społeczne. System motywacyjny prozy Krajewskiego, uzasadniający ludzkie decyzje i czyny, nie obejmuje w zasadzie zbiorowych antagonizmów, nierówności socjalnych czy kulturowego wykluczenia. Czytelnik jego powieści dowiaduje się raczej, że grzeszność jest immanentną cechą istoty ludzkiej, skłonnej do ulegania niskim instynktom teraz i dawniej (grzechy przodków), a szczególnie niebezpiecznej dla innych, gdy sprawca zła zajmuje uprzywilejowaną pozycję polityczną lub majątkową. W ten sposób dochodzenie prawdy i sprawiedliwości w prozie Krajewskiego doprowadza do oskarżenia „pierwszych obywateli”, którzy zeszli z drogi arystokratycznej cnoty i mieszczańskiej skromności. Zarzuca się im niemal siedem grzechów głównych: chciwość, nieczystość, zazdrość, pychę, nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu, gwałtowność i dekadencję. Moralna deprawacja świata i skłonność ludzi do zła – jak w międzywojennej literaturze popularnej dla mieszczaucha, a nie społeczne konflikty jak w realistycznej powieści mieszczańskiej XIX wieku – jest więc główną przyczyną służbowych obowiązków Eberharda Mocka.

MIESZCZAŃSKI INWENTARZ PROZY KRAJEWSKIEGO

Nie jest celem tego artykułu podważanie popularnej tezy, że literacką inspiracją prozy Marka Krajewskiego są amerykańskie czarne kryminały. Wiele cech jego pisarstwa świadczy bowiem o tym, że wrocławski autor uważnie czytał utwory Chandlera i Hammetta, a niektóre ich literackie rozwiązania przeniósł do swoich powieści. Niemniej jednak proza Krajewskiego jest zależna także od mieszczańskiego realizmu. Konkretnie oznacza to korzystanie z takich składników świata kreowanego w powieści mieszczańskiej, jak topografia i symbolika przestrzeni, psychologia i biografia bohatera, obyczajowość, kryteria estetyczne, przeświadczenia moralne i społeczne. Krajewski, oczywiście, nie rezygnuje z detektywistycznego schema-

²⁶ Poza „mocnym człowiekiem” literatury nowoczesnej (zob. przypis 16) i detektywami amerykańskiej *hard-boiled fiction* postać Mocka przypomina kilku głośnych bohaterów europejskiej powieści kryminalnej, np. detektywa-smakosza Pepe Carvalho (Manuel Vázquez Montalbán), nieustępliwego i pełnego pasji Kurta Wallandera (Henning Mankell), inteligentnego karierowicza Erasta Pietrowicza Fandorina (Borys Akunin).

tu i fabularnych atutów *crime story*, ale nie „rekonstrukcja tropu niedopowiedzianego” decyduje o swoistości jego prozy. Schemat podstawowy wrocławski pisarz wypełnia dokładniej i obszerniej niż przeciętny dwudziestowieczny autor powieści sensacyjno-kryminalnej, który zwykle poprzestawał na funkcjonalnym – istotnym tylko z perspektywy śledztwa – oznakowaniu świata przedstawionego. Ale to także nie jest *differentia specifica* jego powieści. Naśladowcy literackiej techniki Krajewskiego, a jest ich przynajmniej kilku, przytłaczają wręcz czytelnika dokumentalnym i szczegółowym opisem minionej rzeczywistości. Genologiczna tożsamość (i czytelnicza atrakcyjność) jego cyklu nie polega na połączeniu *detective story* z powieścią historyczno-przygodową, ojczyźnianą czy moralitetem, lecz na wykorzystaniu „wrodzonej” demoniczności tradycyjnego realizmu z – nie całym co prawda – dobrodziejstwem mieszczańskiego inwentarza. Krajewski używa go trywialnie, zgodnie z oczekiwaniami statystycznego czytelnika literatury popularnej, który skłonny jest wierzyć, że źródłem zła jest natura człowieka, nie zaś jego kultura i kondycja społeczna.

Obok „rekonstrukcji tropu niedopowiedzianego”, czyli procedury detektywistycznej, w powieściach Krajewskiego toczy się postępowanie w sprawie moralności nowoczesnego miasta i jego mieszkańców. Śladem ich cynizmu i demoralizacji prowadzi czytelnika wszechwiedzący narrator. Gdy główny bohater jego opowieści postępuje tropem zbrodniarza, narrator wiedzie czytelnika przez zaułki i salony Breslau, które okazują się siedliskiem przemocy, sadyzmu, mściwości, hipokryzji, intryganctwa, erotycznego wyuzdania, pijaństwa, narkomanii itd. „Mieszczański pandemonizm” opowieści detektywistycznej wychodzi z ukrycia, zmienia się z potencjalnej scenarii przestępstwa i śledztwa w „prawdziwą” naturę wielkiego miasta. Autorzy *crime story* podzielają to przekonanie, ale w powieściową formę wpisali je twórcy mieszczańskiego realizmu. Krajewski korzysta z tej tradycji przekornie. Na każdym kroku przyznaje się do fascynacji czarnym kryminałem, tłumacząc w ten sposób swoją literacką wizję świata, a tymczasem obraz Breslau w jego prozie przekracza ramy literatury kryminalnej. Gdyby pominąć „rekonstrukcję tropu niedopowiedzianego”, prezentację miejsc zbrodni, etycznie dwuznacznego detektywa i jego malownicze nałogi – czyli wyznaczniki typowej *hard-boiled crime story* – powieści Krajewskiego nie stałyby się przecież puste. Nie zabrakłoby w nich idei filozoficznych, społecznych i moralnych sądów, realiów życia codziennego czy regionalnego kolorytu Śląska. Gdyby czytelnik, zazwyczaj skupiony na śledztwie i nieprawości postaci, przyjrzał się opowiadanym rzeczywistości jako literaturze, mógłby dostrzec w niej inwentarz powieści realistycznej, co więcej, mógłby także zauważyć, że świat Eberharda Mocka jest stereotypową i sentymentalną wersją mieszczańskiego pierwowzoru. Robert Ostaszewski napisał, że „prawie wszystko, co ważne i interesujące we współczesnej polskiej prozie kryminalnej, ma swoje korzenie w książkach Marka Krajewskiego”²⁷. Krytyk oczywiście przesadził, ale parafrazując jego słowa,

²⁷ R. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 19.

można powiedzieć, że prawie wszystko, co demoniczne w prozie Krajewskiego, ma swoje korzenie w mieszczańskim realizmie.

THE DISCREET CHARM OF THE BOURGEOIS DEMONISM (MAREK KRAJEWSKI'S NOVELS)

Summary

The article discusses the literary identity of Marek Krajewski's fiction. The analysis of his novels serves mainly to indicate their both literary patterns: detective story and hard-boiled fiction. However, Krajewski is inspired not only by them, but also by the bourgeois realism. The article is an attempt to clarify some problems emerging from this poetics. Special attention is paid to such literary structures as presented space, social life schemes and, particularly, the "bourgeois demonism," i.e. discreet fascination of urban violence and depravity in the bourgeois novel.

Translated by Wojciech Browarny