

**Cenna
sztuka**

**układania
puzzli.**

**Siegfried
Kracauer**

**a
nowoczesna**

**powieść
detektywistyczna**

MICHAŁ PABIŚ

Zdolność wnioskowania jest niewątpliwie zaraźliwa. Sherlock Holmes

W 1925 ROKU, w *quasi-instruktażowym* eseju *How to Write a Detective Story* Gilbert K. Chesterton przekonywał, że *duszą powieści detektywistycznej nie jest złożoność, lecz prostota*¹. Chcąc osiągnąć sukces, pisarz powinien pamiętać, że *wielość znaków zapytania, jaką detektyw wraz z czytelnikiem odnajdują na miejscu zbrodni, to jedynie punkt wyjścia. Początkowa, pozornie nieprzenikniona ciemność staje się wartościowa tylko, jeśli uczyni żywym wielkie światło w umyśle*². Metaforyka objaśniania / oświecania sugeruje, że dla Chestertona powieść detektywistyczna może być czymś w rodzaju alegorii współczesnych perypetii Rozumu. Detektyw jako tajny agent oświecenia, który błąka się po pokawałkowanym, nowoczesnym świecie, próbując przywrócić mu przednowoczesną jasność? Wiele na to wskazuje. Niewątpliwie przyjemność czytania to radość wychodzenia ze stanu dezorientacji, *z par excellence* nowoczesnego obezwładnienia chaosem niepowiązanych zdarzeń: *głównym zamierzeniem opowieści z tajemnicą – jak i każdej innej zagadki – nie jest efekt ciemności, lecz światło. Powieść pisana jest dla momentu, w którym czytelnik wszystko rozumie, nie zaś dla wielu poprzednich chwil, gdy niczego nie rozumiał*³.

Konsekwentnie, artystycznym nieporozumieniem jest, gdy *literacki detektyw czyni wyjaśnienie bardziej skomplikowanym od zagadki*⁴. W *Errors about Detective Stories* Chesterton trafnie punktuje zasadnicze przekonanie, iż *celem autora powieści detektywistycznej jest zabicie z tropu czytelnika. Otóż, nic prostszego, niż czytelnika skofundować i go tym samym rozczarować*⁵. Choć odbiorca jest szczęśliwy jedynie, *gdy czuje się głupcem*⁶, jest to odczucie satysfakcjonujące o tyle, o ile rodzi się w efekcie kolizji z banalną prostotą rozwiązania zagadki – *prawdą, która naprawdę jest oczywista*⁷.

Uwagi Chestertona przypominają coś w rodzaju poradnika dla początkujących literatów, czy dość swobodnie sformułowaną

poetykę normatywną. On sam nie tylko czytał powieści detektywistyczne, lecz także je pisał. Stąd doskonała wiedza o tym, jak trudne może okazać się umiejętne skonfigurowanie paradygmatycznych przeciwstawień oraz przekonanie, iż jedynie rzemieślnicze przywiązanie do reguł ustanawia szansę na wykorzystanie artystycznego potencjału powieści detektywistycznej jako takiej. Dialektyczne pary zagmatwania i prostoty, chaosu i porządku, poczucia zagubienia i komfortu zrozumienia, w końcu ciemności i światła stanowią najważniejsze składniki przepisu na udaną kryminalną fikcję. W istocie jest ona natomiast *najwcześniejszą i jedyną formą kultury popularnej, w której swój wyraz znajduje pewien aspekt poezji nowoczesnego życia*⁸, a konkretniej: życia w oszałamiającym zgiełku współczesnej metropolii.

2.

Chesterton nie był osamotniony, czyniąc z detektywa dziecko nowoczesności i umieszczając go w centrum wielkiego miasta. Podobną intuicję można odnaleźć w pismach innego miłośnika prozy detektywistycznej (w tym dzieł samego Chestertona) – Siegfrieda Kracauera⁹. Kracauer poszedł jednak dalej niż autor *Człowieka, który wiedział za dużo* i w 1922 roku podjął się stworzenia monografii, którą w liście do Leo Löwenthala nazwał *Metafizyką powieści detektywistycznej [...] mogącą posłużyć za przykład socjologicznej teorii projekcji*¹⁰. Ostatecznie manuskrypt *Powieści detektywistycznej* został ukończony na początku 1925 roku, a w całości (z podtytułem *Traktat filozoficzny*) ukazał się dopiero w 1971 roku, już po śmierci autora¹¹. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte przynoszą wzmożone zainteresowanie weimarskimi pismami Kracauera¹². Następuje odkrycie w nim jednego z pierwszych teoretyków wielkomięskiej nowoczesności, skutkiem czego i *Powieść detektywistyczna* doczeka się zasłużonej uwagi.

Zdaniem Davida Frisby'ego, główną oś Kracauerowskiego traktatu stanowią rozważania na temat świata konwencji, „świata ograbionego z sensu”¹³. Zamieszkujące go *spoteczństwo*

zdominowane przez autonomiczny Rozum – społeczeństwo, które istnieje jedynie jako koncept Kracauer odczytuje przez pryzmat popularnego gatunku powieści detektywistycznej, która jako nowoczesna forma alegorii: *ukazuje cywilizowanej społeczności jej własną twarz dużo klarowniej, niż przywykła do tego owa wspólnota [...]. Tak, jak detektyw odkrywa sekret skrywany przez ludzi, tak powieść detektywistyczna w estetycznej formie uchwytuje zarówno tajemnicę wspólnoty pozbawionej realności jak i sekrety jej niesubstancjalnych marionetek*¹⁴.

Świat i jego mieszkańcy ujęci w ramy powieści detektywistycznej korespondują z obrazem nowoczesności, jaki Miriam Bratu Hansen odnajduje we wczesnych pismach Kracauera. Jest to uwieńczenie historycznego procesu, moment *wzmoczonego opróżniania życia ze znaczenia, rozpuszczania prawdy i doświadczenia oraz rozpadu świata w chaotyczną wielość fenomenów*¹⁵. Istotnie, w okresie weimarskim Kracauer nader często pisał o *życiu pozbawionym substancji, pustym, jak metalowa puszka, życiu, które zamiast wewnętrznych powiązań zna tylko wyizolowane zdarzenia formujące niczym kalejdoskop nowe serie obrazów*¹⁶. W jednym z istotniejszych esejów *Ci, którzy czekają* kreśli socjopsychologiczny portret istotnej grupy mieszkańców nowoczesnych metropolii, do których sam się zalicza. Co istotne, jako warstwa społeczna stanowią oni nie tylko populację odczarowanego świata, lecz również zaludniają mikrokosmos powieści detektywistycznej¹⁷. Trudniący się pracą mentalną, w pełni świadomi swojego duchowego [*seelische*] położenia nauczyciele, biznesmeni, lekarze, prawnicy, studenci i intelektualiści większość swojego życia spędzają w stanie specyficznej, wielkomięskiej samotności. Żyją *nieumocowani i samotni w duchowym/intelektualnym świecie zdominowanym przez zasadę „laissez-aller”*¹⁸. Stan izolacji, w jakim tkwią, przybiera dość nietypową postać, ponieważ niewątpliwie występuje tu coś w rodzaju wspólnoty. Owa więź ma jednak charakter ściśle negatywny, gdyż opiera się na wspólnej tęsknocie za istotową relacją międzyludzką, na milcząco podzielanym odczuciu nieodwracalnej atomizacji. Dla członków nowoczesnej społeczności jest jasne, że *nie jest ona realna, lecz stanowi jedynie*

koncept¹⁹. Są jednakowo świadomi bycia pod *klątwą izolacji i indywidualności*²⁰. Paradoksalnie ich wspólny los konstytuuje się przez narastającą świadomość bolesnego braku wszelkich realnych, nie-konwencjonalnych więzów, które w świecie przednowoczesnym nadawały życiu przedrefleksyjny sens: *metafizyczne cierpienie wywołane nieobecnością wyższego znaczenia w świecie, cierpienie spowodowane egzystencją w pustej przestrzeni, która czyni tych ludzi towarzyszami niedoli [...] cierpienie zrodzone z bycia uchodźcem ze sfery religijności, z bezprecedensowego wyalienowania ducha/intelektu ze sfery absolutu*²¹.

Nie ulega wątpliwości, że dla Kracauera mieszkańcy nowoczesności to nie frywolnie dryfujące zastępy Baudelaire'owskich flâneurów, lecz raczej wykorzystane podmioty *rzuczone w zimną nieskończoność pustego czasu i przestrzeni*²². Jednak, mimo iż jest to wizja spójna i zarazem czytelna (choć wymagająca rekonstrukcji), nie należy zbyt pochopnie nazywać jej jednoznaczna. W *Tych, którzy czekają* Kracauer uchyla się od zawarcia koalicji z intelektualnymi modami na reaktywację „światowego” sensu, bądź jego całkowite uśpienie. Odrzuca zarówno Weberowski „sceptycyzm jako pierwszą zasadę” jak i mesjanistyczne próby „zaczarowania” świata na nowo à la działania grupy poetyckiej *Georgekreis*²³. Wybiera alternatywną postawę aktywnego „wyczekiwania” i „ważnej otwartości” na hieroglify kultury popularnej²⁴. Jak zauważa Frisby: *świadomi pustki istniejącej rzeczywistości, mimo wszystko decydują się czekać w stanie „ważnej otwartości” i traktować ową rzeczywistość zarówno jako „symbol deficytu”, jak i „szyfr eschatologicznej nadziei*²⁵.

Podobnie kryminalna fikcja jako alegoria „świata pozbawionego znaczenia” nie zawiera otwartej krytyki nowoczesnego społeczeństwa. Nie jest pustym lamentem nad losami „odczarowanego” świata, ani tym bardziej jego bezkrytyczną afirmacją. Narracja opisująca proces odnajdywania odpowiedzi na pytanie „kto zabił?” stanowi uprzywilejowaną, dalece alegoryczną (miedzy innymi właśnie dlatego, że „trywialną”) formę kulturową, która skrywa istotny potencjał krytyczny rozumiany jednak szczerzej, niż zwykło się to czynić. Detektyw

jest postacią o tyle dwuznaczną, o ile z jednej strony jawi się reprezentantem oświeceniowego Rozumu, *Bogiem w świecie przez Boga opuszczonym*²⁶, z drugiej zaś odgrywa wiele ról przeznaczonych dla flâneura: dociekliwego dziennikarza, czy też krytycznego intelektualisty, który *penetruje zewnętrzne wyglądy oraz iluzje powierzchni życia codziennego*²⁷.

3.

W czerwcu 1924 roku Kracauer wysłał Löwenthalowi szkic trzeciej części *Powieści detektywistycznej: Hotelowy hall*. W załączonym liście pisał, że manuskrypt ten jest *świadectwem jego kierunku myślenia*²⁸. Dwa lata wcześniej, w korespondencji z Margarete Susman zapowiadał powstanie książki, w której wyłoży *autorską teorię sfer [...] najwyższej rzeczywistości, średniej rzeczywistości i uwolnienia od rzeczywistości*²⁹. W *Powieści detektywistycznej* rozróżnienie niższych i wyższych sfer Kracauer wprowadza w rozdziale pierwszym: *Sfery*. Podział ten zwięźle referuje Frisby: *Wyższa sfera rzeczywistości to moralna wspólnota istot totalnych. To przestrzeń wypełniona. Niższa sfera dotyczy cywilizowanego społeczeństwa, fragmentarycznych jednostek i pustej przestrzeni*.

Architektonicznie otwarta struktura wielkomiejskiego hotelu funkcjonuje w *Hotelowym hallu* nie tylko jako reprezentacja „niższej sfery rzeczywistości”, lecz przede wszystkim jako wzorcowa scenografia zbrodni. To właśnie tam, w „herbarium czystych zewnętrzności” popełnione zostaje przestępstwo, a później zjawia się detektyw³⁰. Dochodzenie prawdy rozgrywa się w pustej przestrzeni hotelowej, gdzie *zachmurzony sens gubi się w labiryncie rozproszonych zdarzeń*³¹.

Marc Katz zwraca przy tym uwagę, że zidentyfikowanie hotelowych pokoi i korytarzy jako paradygmatycznej scenografii kryminału oznacza istotny zwrot w historii i teorii tego gatunku. Dla Benjamina analizującego wcześniejsze dziewiętnastowieczne powieści to mieszczańskie wnętrza służyło za *locus* zbrodni. Paryskie *bourgoise interieur*, czyli prywatna, zamknięta przestrzeń wypełniona skomplikowaną konfiguracją przedmiotów, było

ostentacyjnie czytelne i zapraszało detektywa do odkrywania swej zasugerowanej głębi. Rozwikłanie zagadki równało się z *upublicznieniem części mieszczańskiego pandemonium*³². Nieco inaczej rzecz ma się u Kracauera, który – jak sugeruje Katz – umieszcza detektywa w wielkomiejskich „przestrzeniach tranzytowych”, pozbawionych głębi „otwartych środowiskach” (hotelach, kawiarniach, pociągach, stacjach kolejowych etc.) charakterystycznych raczej dla późniejszej powieści *noir*, w której: *miejsce zbrodni nie wpisuje się już w paradygmat zamkniętej komnaty, lecz raczej daje wrażenie rozproszenia i braku określonej lokalizacji. [...] W przeciwieństwie do mieszczańskiej przestrzeni domowej, która jest wypełniona, pokawałkowana, chropowata i wobec tego wielowymiarowa, nomadyczna przestrzeń hotelowego hallu jest „gładka” i otwarta na ruch uliczny*³³.

Dla Katza hotelowy *hall* jako „przestrzeń czysto publiczna” to klucz do zrozumienia Kracauerowskiej wizji nowoczesności. Jako „architektoniczny rebus” służący „krytyczno-kulturowej detektywistycznej pracy” wielki hotel pojawił się w latach 20. i 30., w felietonach pisanych dla „Frankfurter Zeitung”. Nieprzypadkowo tych samych tekstach Kracauer podejmował się odszyfrowywanie nowego świata wielkich metropolii z hieroglifów kultury popularnej, w tym z kart powieści detektywistycznej. Zdaniem Katza: *powinniśmy traktować Kracauera jako kogoś w rodzaju „hotelowego flâneura”, odkąd nauczył się odczytywać nowoczesne miasto z hotelowej topografii: z korytarzy traktowanych jak ulice, pomieszczeń biurowych jak komisariaty, czy recepcji jak skwery*.³⁴

Warto zarazem odnotować, że Kracauer studiował architekturę w Monachium, a w latach 1909-1919 pracował przy projektowaniu różnych miejskich budowli. Katz uruchamia ten biograficzny kontekst dostrzegając w autorze *Kultu dystrakcji* doświadczonego architekta, który odbywa *krytyczne spotkani[a] z budowlanymi strukturami wielkomiejskiej nowoczesności [...] odczytując je jako zaszyfrowane akty komunikacji*³⁵. Refleksja zostaje wzbogacona o specyficzny rodzaj wyobraźni, która unaocznia ideologiczną nieobojętność oraz krytycznokulturową

„czytelność” miejskiej zabudowy. Architektura zachodnich metropolii jest przez Kracauera *rozpatrywana w tandemie ze sferą czasu wolnego, rozrywki i domowego życia – szerokim spektrum niewyspecjalizowanej aktywności, która w czasach powojennych często była rozpatrywana jako „życie codzienne”*³⁶. Właśnie z tej perspektywy wielkomiejskie hotele (*Großstadthotel*), stanowiące jeden z bardziej rewolucyjnych wynalazków nowoczesnego życia, jawią się czymś w rodzaju *mikrokosmosu, metropolii w miniaturze*³⁷. Wiąże się to oczywiście z rozkwitem przemysłu hotelarskiego, jaki nastąpił w latach 20³⁸. Powstałe wtedy „maszyny do życia na wielką skalę” oferowały klientom pełen zestaw typowo miejskich atrakcji począwszy od basenów, zakładów fryzjerskich, pasaży handlowych i banków na balach oraz restauracjach kończąc. Stanowiły *kwintesencję heterotopii, gdzie można było pod jednym dachem kupić parę butów, wykąpać się i pójść na wesele z pięciuset gośćmi*³⁹. Tak jak wielokulturowa metropolia stanowiła swojego rodzaju miniaturę świata, tak wynalazek *Großstadthotel* zawarł miejski tygiel w architektonicznej pigułce.

Naturalnie, skomplikowana przestrzeń oraz wypełniająca ją kanonada zmysłowych zdarzeń wymagały niezwyklej sprawności na poziomie logistyki. Kuchnia berlińskiego hotelu Adlon była pierwszym miejscem tego typu, gdzie wprowadzono w życie Taylorowski system podziału pracy, zaś Esplanade wślawił się wydawaniem specjalnej gazety opisującej hotelowy *high-life*. Z czasem: *hotel przemienił się w wielki prywatny apparatus magazynujący informacje. Za pomocą elektronicznych kokpitów pracownicy mieli bezpośredni dostęp do informacji na temat rozmieszczenia, stanu, ceny i wystroju wszystkich pokoiów wraz z wiedzą dotyczącą statusu oraz zwyczajów ich gości*⁴⁰.

Paleta zaawansowanych form zarządzania i nadzoru zaczynała się przy segregacji kuchennych sztuców, kończyła zaś na ekipach detektywów, którzy krążyli po hotelu odnotowując podejrzane zachowania. Nie dziwi zatem, że takie miejsca jak Adlon czy Esplanade jawiły się Kracauerowi jako wysterylizowane mikro-miasta. Wypełnione nagłymi i zarazem kontrolowanymi zdarzeniami, kusiły możliwością komfortowego uczestnictwa w wielowątkowym biegu życia. Wszystko, co rodziło ekscytację

i dawało przyjemność, odbywało się przy zachowaniu poczucia „miejskiej anonimowości” połączonej z *mieszkańskim dreszczykiem niewiedzy o tych, obok których się mieszka*⁴¹. Ta *dwuznaczna struktura*, w której ścisła (oraz iluzoryczna) *dychotomia między tym co publiczne a tym co prywatne zostaje zarazem podważona i utrzymana*⁴², zdaniem Katza, we wczesnych pismach Kracauera funkcjonuje jako: *paradygmatyczne lokum rozwijającej się globalnej kultury, w której przestrzeń służy jako przedmiot konsumpcji dokonującej się za pomocą zróżnicowanych form turystyki, mass mediów i miejskiego spektaklu*⁴³.

4.

Stosując model *scenograficznej formy krytyki kulturowej*⁴⁴, na wzór filmowego chwytu montażu naprzemiennego, Kracauer zestawia alegoryczne ujęcia dwóch sfer rzeczywistości. Hotelowy *hall* (jako miejsce ucieleśniające nowoczesny proces *masowej akumulacji rzeczy, faktów i wiedzy w wyniku zastosowania formalnej racjonalności*⁴⁵) zostaje skonfrontowany z „domem bożym” (przestrzenią uosabiającą czasy sprzed śmierci Boga). Hotel to bowiem negatywny obraz kościoła: *gromadzący wszystkich, którzy nie chcą nikogo spotkać. [...]* *Miejsce dla tych, którzy nie znajdują ani nie szukają tego, który jest zazwyczaj szukany, wobec czego są gośćmi przestrzeni jak o takiej – przestrzeni, która ich otacza, jednak nie pełni żadnej innej funkcji*⁴⁶.

Anonimowy menadżer tej płaskiej próżni zastępuje *niepoznanego, w imię którego zbiera się [religijna] wspólnota*⁴⁷. Nieprzypadkowo hotelowi przybysze godzą się wyzbyć czynnego zainteresowania tożsamością nie tylko innych gości, ale też i właściciela. Czynią to w imię *par excellence* nowoczesnej, *bezinteresownej satysfakcji czerpanej z kontemplacji wykreowanego świata*⁴⁸. Hotel to bowiem otwarta struktura zapraszająca do zajęcia pozycji absolutnego dystansu i wejścia w nowoczesną grę *szyfrowania kodów tożsamości*⁴⁹. Stanowi coś w rodzaju centrum tożsamościowej odnowy. Jego tymczasowi

mieszkańcy to zaś nikt inny, jak „ci, którzy czekają”. Obywatele hotelowej *quasi-wspólnoty*: *pozbawieni powiązań i solidnego gruntu [Haft und Grund] [...] dryfują bez obranego kierunku, czując się w domu wszędzie i nigdzie. [...] [ich] błąkanie się jest jedynie wskazaniem faktu, iż żyją w największym oddaleniu od absolutu, a kłątwa, która okrywała Ja i uchwyciła esencję rzeczy została zdjeta*⁵⁰.

Jako „opróżnione indywidua” fizycznie wypełniają jedną przestrzeń i tworzą społeczność pozbawioną znaczenia. *Wszystko w nich i poza nimi skłania ich w stronę odnowionej egzystencji w religijnej sferze*⁵¹, ale jedyne, co zachodzi w *hallu* to *przychodzenie i odchodzenie nieznanym osobom, które stały się pustymi formami*⁵². Stanowią *komunikacyjną sieć [...] marionetek pozbawionych substancji*⁵³, *nierealną miksturę odróżnorodnionych atomów, z których składa się świat wygładów*⁵⁴. Jak bowiem zauważa Frisby, w *Kracauerowskiej wizji nowoczesności etyczne związki między ludzkimi istotami charakterystyczne dla sfery wyższej, w przestrzeni niższej zostały zastąpione prawomocnością wizolowanych elementów*⁵⁵. Jest to *komunikacyjna sieć [...] świat zreifikowanych figur [...] bytów-formuł, do których Rozum posiada klucz*⁵⁶. Właśnie w tak odmalowanej rzeczywistości zjawia się *detektyw i powieść kryminalna, która dokonuje estetycznego renderingu życia pozbawionego rzeczywistości*⁵⁷ i *rekonstruuje całość ze ślepo rozrzuconych elementów upadłego świata*⁵⁸.

5.

Frisby trafnie zauważa, że ci, którzy czekają, są w potrójny sposób istotni dla kulturowej egzystencji powieści detektywistycznej. Po pierwsze zaludniają jej świat przedstawiony; po drugie – formują istotną grupę czytelników, po trzecie, najważniejsze – *czekanie jako kategoria doświadczenia posiada szersze znaczenie w kontekście odbioru powieści detektywistycznej*⁵⁹, która *de facto* jest kulturowym rówieśnikiem innych wynalazków nowoczesności, czyli masowej turystyki i podróży kolejowych⁶⁰. Jego zdaniem, nie bez znaczenia jest fakt, iż rozwój przemysłu turystycznego spowodował gwałtowny skok w produkcji literatury popularnej.

Nie dość, że hotelowy *hall* nierzadko zaludniają podróżni, którzy zanurzają się w świecie kryminalnej fikcji, oczekując dalszego ciągu turystycznych atrakcji. Czytanie książek podczas podróży może sygnalizować dużo więcej niż tylko potrzebę zapełniania czasu i świadomości, jeśli tylko dostrzec ściśle kompensacyjny charakter obydwu czynności⁶¹. W *Travel and Dance* Kracauer przekonuje, że: *cywilizowani ludzie odkryli w podróży i tańcu substytut sfer, do których nie mają dostępu [...] Jako podróżnicy oddalają się od miejsca zamieszkania. Jest to ich jedyna metoda, aby pokazać, że wyrosli z Tutejszej przestrzeni, która ich więziła. Doświadczają ponad-przestrzennej nieskończoności podróżując w nieskończonej geograficznej przestrzeni. Znaczenie wyczerpuje się w akcie przemieszczania się. [...] To samo dotyczy tańca. Zaspokaja on tych, którzy zostali ograbieni przez intelekt z możliwości dotarcia do wieczności*⁶².

Taniec i turystyka to zatem świeckie metody na sublimowanie religijnego pragnienia kontaktu z tym, co w nowoczesnym, odczarowanym świecie leży poza zasięgiem: z wiecznością i nieskończonością⁶³. Jak natomiast wskazuje Frisby: *Pragnienie ucieczki z „płaskiej codzienności czasu i przestrzeni”, które wyraża podróż uzupełniane jest odpowiednią literaturą. I choć Kracauer nie wspomina powieści detektywistycznej w tym kontekście, zapewne jest to kulturowy fenomen współgrający z nowoczesnym doświadczeniem podróży. Powieść detektywistyczna to „ersatz sfer”, które nie mogą zostać osiągnięte przez podróż*⁶⁴.

Przestrzenią, której niedostępność kompensuje powieść detektywistyczna, jest niewątpliwie wyższa sfera rzeczywistości: przednowoczesna wspólnota moralna zamieszkała przez istoty totalne. Ci, którzy czekają (i zarazem czytają) *świadomie bądź nieświadomie starają się zrekonstruować pokawałkowany świat z perspektywy wyższego znaczenia, w które wierzą*⁶⁵. Stanowi to bezpośredni rezultat wykorzeniających procesów modernizacji, które jedynie wzmagają *tęsknotę za znaczeniem, za interwencją która przywróci je światu w formie innej niż ta zapewniana przez odróżnordnione aplikacje formalnego rozumu*⁶⁶. Kracauerowski detektyw *bląka się po pustej przestrzeni między figurami jako*

*zrelaksowany reprezentant Rozumu*⁶⁷, aby przywrócić ów porządek utracony w nowoczesności, bądź chociaż go zaprojektować, dokonać *arbitralnej [artificial] unifikacji*⁶⁸ chaosu zdarzeń. Jego zadanie w świecie powieści i poza nim polega na odkryciu rzeczywistych, etycznych, a nie jedynie formalnych relacji, jakie zachodzą między postaciami dramatu. Odkryty na miejscu zbrodni *irracjonalny czyn musi zostać opatrzony racjonalnością*⁶⁹. Owa rozumność jest jednak jedynie efektywną (co nie znaczy, że nie efektywną) etykietą wykonaną przez błyskotliwego detektywa, który *układa puzzle w dużej mierze dla samej radości składania*⁷⁰. Rozwikłanie zagadki to bowiem umiejętność autoteliczna: zdolność oświecania (sic!) ciemności i budzącego podziw oraz przyjemność *jednoczenia paradoksalnego i uchwytywania transcendencji w tym, co immanentne*⁷¹. Świat reaktywowany przez detektywa jest dostępny tylko dzięki wirtualnej turystyce, jaką umożliwia lektura kryminału. Jak zauważa Frisby: *uniwersum powieści detektywistycznej składa się z rzeczy (w tym ze zwłok), pozornie niepowiązanych zdarzeń, typów aktorów etc., z czego wszystko posiada znaczenie dzięki działaniom ratio wewnątrz uśmierconego świata. Dla Kracauera jest to alegoria nieobecnego świata*⁷².

¹ G. K. Chesterton, *How to Write a Detective Story*, dostępne przez: www.chesterton.org (20.10.2007).

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Tegoż, *Errors about Detective Stories*, idem.

⁶ Tegoż, *The Ideal Detective Story*, idem.

⁷ Tegoż, *How to Write a Detective Story*, op. cit.

⁸ Tegoż, *A Defence of Detective Stories*, idem.

⁹ Kracauer, będąc stałym recenzentem „Frankfurter Zeitung”, miał okazję opiniować powieści Chestertona. Pozytywna recenzja *Człowieka, który wiedział za dużo* ukazała się w marcu 1926 roku pod wymownym tytułem *Hamlet zostaje detektywem*. Przychylność Kracauera dla Chestertonowskiej prozy może sugerować pewną godność na poziomie teoretycznego podejścia do gatunku. Spośród frankfurckich intelektualistów do grona amatorów i uważnych

czytelników powieści detektywistycznej należy również zaliczyć Ernsta Blocha i Waltera Benjamina, który z kolei był wielkim miłośnikiem prozy George'a Simenona. Wszyscy trzej korespondowali ze sobą na ten temat i wszyscy dokonali prób teoretycznego ujęcia tego par excellence nowoczesnego gatunku. Zob. E. Bloch, *A Philosophical View of Detective Novel*, w: *The Utopian Function of Art and Literature*, trans. J. Zipes, F. Mecklenburg, MIT Press, Cambridge, MA 1988.

¹⁰ Cyt. za D. Frisby, *Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel*, „Theory, Culture and Society”, 9/1992, s. 4.

¹¹ Zob. S. Kracauer, *Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt 1971.

¹² Zob. M. Bratu Hansen, *Decentric Perspectives: Kracaers Early Writings on Film and Mass Culture*, „New German Critique” 1991/54.

¹³ D. Frisby, op. cit., s. 6.

¹⁴ S. Kracauer, *The Hotel Lobby*, w: tegoż, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, tłum. T. Levin, Harvard University Press, London 1995, s. 174-175.

¹⁵ M. Bratu Hansen, op. cit., s. 50.

¹⁶ Ibidem, s. 49.

¹⁷ S. Kracauer, *Those Who Wait*, w: tegoż, *The Mass Ornament...*, op. cit.

¹⁸ S. Kracauer, *Those Who Wait*, w: tegoż, *The Mass Ornament*, op. cit., s. 131.

¹⁹ Ibidem, s. 131.

²⁰ Ibidem, s. 130.

²¹ Ibidem, s. 129.

²² Cyt. za M. Hansen, op. cit., s. 50.

²³ Por. S. Kracauer, *Those Who Wait...*, s. 133-136. Georgekreis było grupą weimarskich literatów skupionych wokół charyzmatycznego poety Stefana George'a. Członkowie Georgkreis wierzyli w możliwość duchowego odrodzenia świata pod przywództwem artystycznej elity.

²⁴ Por. Ibidem, s. 138-140; M. Hansen, op. cit. Hansen interpretuje owo „wyczekiwanie” oraz „ważne otwarcie” akcentując (za Inką Mülder-Bach)

metodologiczny zwrot w podejściu Kracauera do fenomenów kulturowej „powierzchni” [Oberfläche] oraz ujawniając w jego weimarskich pismach gnostyczno-mesjanistyczne wątki.

²⁵ D. Frisby, op. cit., s. 7.

²⁶ Cyt za ibidem, s. 11.

²⁷ Ibidem, s. 15.

²⁸ Cyt za D. Frisby, op. cit., s. 4.

²⁹ Cyt za ibidem, s. 4.

³⁰ Cyt za M. Katz, *The Hotel Kracauer...*, op. cit., s. 144.

³¹ S. Kracauer, *The Hotel Lobby...* op. cit., s. 173. (D. Frisby, op. cit., s. 8).

³² Cyt za D. Frisby, op. cit., s. 18.

³³ M. Katz, op. cit., s. 143.

³⁴ Ibidem, s. 135; zob. też S. Kracauer, *Ulise*, „Literatura na Świecie”, 8-9/2001.

³⁵ Por. G.K. Chesterton, *A Defence of Detective Stories...* Jak sądzę, nie bez znaczenia jest również fakt, że Chesterton stosuje figurę „odczytywania wielkomięjskiego szyfru”. Czyni to broniąc poetyckości miasta jako ojczyzny i miejsca pracy detektywa: [...] *Miasto jest w istocie bardziej poetyckie od wsi. Podczas, gdy Natura to chaos nieświadomych sił, miasto jest chaosem świadomych. [...] nie istnieje kamień na ulicy ani cegła w murze, która nie byłaby symbolem – wiadomością od jakiegoś człowieka niczym telegram, czy kartka pocztowa. [...] Każda cegła ma na sobie ludzki hieroglif.*

³⁶ M. Katz, op. cit., s.135.

³⁷ Ibidem, s. 137. Por. S. Kracauer, *Cult of Distraction*, w: tegoż, *The Mass Ornament...* Inną formą architektoniczną stanowiącą dla Kracauera coś w rodzaju matrycy nowoczesności był niewątpliwie „pałac kinowy”, czyli miejsce narodzin systemu rozrywkowego. Nieprzypadkowo przeznaczony dla 8000 osób berliński Haus Vatterland reklamowano jako „świat pod jednym dachem”. Jego goście mogli między innymi – niczym na Paryskich Wystawach Światowych – odbyć wirtualną podróż dookoła świata, odwiedzając komnaty imitujące odległe,

turystycznie osławione miejsca (np. bawarskie i węgierskie restauracje czy bary rodem z westernów).

³⁸ Katz podkreśla, że Kracauer nie był odosobniony w swej fascynacji hotelowym bohemem: W czasie, gdy zaczął pisać swoje berlińskie felietony [...] wielki hotel był już standardowym tropem kultury popularnej i wysokiej począwszy od transcendentanej bezdomności Georga Lukacsa do powieści Vicki Baum (s. 137). Hotelowe wnętrza stanowiły standardowe tło działań postaci literatury popularnej. Wówczas pojawił się również nowy gatunek filmów zwany „Hotelfilm”.

³⁹ Ibidem, s. 135.

⁴⁰ Ibidem, s. 140.

⁴¹ Ibidem, s. 139.

⁴² Ibidem, s. 136.

⁴³ Ibidem, s. 136.

⁴⁴ Ibidem, s. 136.

⁴⁵ D. Frisby, op. cit., s. 5.

⁴⁶ S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 175. Por. tegoż *Travel and Dance*, idem. Jak sadzę, autoteliczność przestrzeni hotelowej łączy się z Kracauerowskim ujęciem podróży, której nowoczesnym przeznaczeniem *nie jest punkt dojścia, lecz raczej nowość miejsca jako taka. To, czego poszukują ludzie to nie tyle partykularne istnienie krajobrazu, ile obcość jego oblicza* (s. 65). Zdaniem Kracauera, nowoczesna podróż podejmowana jest dla siebie samej [...] została zredukowana do czystego doświadczania przestrzeni (s. 66). Zarazem warto nadmienić, że Kracauer opublikował *Travel and Dance* w marcu 1925 roku, czyli zaledwie miesiąc po ukończeniu *Powieści detektywistycznej*. W dalszej części rozważań przyjdzie mi powrócić do związku między hotelem, podróżą i kryminałem.

⁴⁷ Ibidem, s. 176.

⁴⁸ Ibidem, s. 177.

⁴⁹ M. Katz, op. cit., s. 139. Katz zwraca uwagę, że weimarski hotel stanowił miejsce wszelkiego rodzaju wymian: np. pieniędzy.

⁵⁰ S. Kracauer, *Those Who Wait...*, s. 131. Por. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*. Warto zauważyć, że Kracauer w najwyraźniejszy dotychczas sposób nawiązuje do Baudelaire'owskiego opisu figury flâneura: *Dla doskonałego widza, zobojętniałego obserwatora, to jest ogromna radość mieć swój dom między milionami, wśród płynności i ruchu, ulotności i nieskończoności. Być daleko od domu i właśnie czuć się jak w domu; zatrzymać świat, być w centrum świata i uciążliwie pozostać ukrytym przed światem – to niektóre z drobnych przyjemności tej niezależności, zobojętnienia i bezstronności duchów, których słowa mogą tylko niezadarnie opisać... obserwator jest księciem, który zawsze raduje się pozostając incognito.*

⁵¹ S. Kracauer, *Those Who Wait...*, s. 133.

⁵² S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 183.

⁵³ D. Frisby, op. cit., s. 9.

⁵⁴ S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 179.

⁵⁵ D. Frisby, op. cit., s. 9.

⁵⁶ Cyt za ibidem, s. 9-10.

⁵⁷ S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 173.

⁵⁸ S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 175.

⁵⁹ Ibidem, s. 7.

⁶⁰ Jak sadzę, nieprzypadkowo część kanonicznych kryminałów Agathy Christie rozgrywa się w kontekście egzotycznych podróży (np. luksusowy rejs statkiem w *Zagadce na morzu* i w *Śmierci na Nilu*, podróż pociągiem w *Morderstwie w Orient Ekspresie*, czy *Zagadce błękitnego ekspresu*, wyprawa archeologiczna w *Morderstwie w Mezopotamii*, bądź pełen atrakcji pensjonat na bezludnej wyspie w *Dziesięciu Murzynkach*).

⁶¹ Por. T. Gunning, *Vienna Avant-Garde and Early Cinema*, dostępne przez: www.sixpackfilm.com (25.10.2007). Gunning za Wolfgangiem Schievelbuschem patruje funkcji literatury „pociągowej” [Reiseliteratur] w potrzebie odwracania uwagi pasażera od zagrożenia wypadkiem kolejowym. Szok, jakiego podróżny doznawał

w związku z prędkością i nieznanym wcześniej poziomem niebezpieczeństwa, był neutralizowany upodobnieniem publicznego przedziału pociągowego do prywatnego wnętrza mieszkalnego. Stąd między innymi wygodne siedzenia amortyzujące wstrząsy, jak również (możliwe do kupienia na dworcach) krótkie powieści zapewniające zajęcie uwagi i wypełnienie czasu.

⁶² S. Kracauer, *Travel and Dance...*, s. 70-71.

⁶³ Por. A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, London 1993, s. 20-28, 59-60. Friedberg, odnosząc się do dziewiętnastowiecznych „wypraw Cooka” wyraża podobną intuicję. Sugeruje, że doświadczenie turystu mogło stanowić „substytut alkoholu”. Podróż bowiem produkuje ucieczkę poza granice, uprawomocnia transgresję czyjejs stałej, stabilnej, zafiksowanej lokalizacji. Turysta w tym samym momencie ucieleśnia obecność i nieobecność (s. 59).

⁶⁴ D. Frisby, op. cit., s. 8.

⁶⁵ S. Kracauer, *Those Who Wait...*, s. 32.

⁶⁶ D. Frisby, op. cit., s. 5.

⁶⁷ Ibidem, s. 11.

⁶⁸ Ibidem, s. 9.

⁶⁹ Ibidem, s. 5. Dobry przykład stanowi tutaj historia opowiedziana w *Morderstwie w Orient Ekspresie*. Po pierwsze, w kryminale Christie zabójstwo zostaje popełnione w słynnym pociągu przypominającym wielkomięjski hotel poruszający się po torach. Jadące nim osoby to zaś nikt inny, jak Kracauerowskie anonimowe atomy (S. Kracauer, *The Hotel Lobby...*, s. 183). Na pierwszy rzut oka nic ich nie łączy, tworzą jedność [togetherness] pozbawioną znaczenia (ibidem, s. 176). Po drugie, pozornie nieuchwytnym mordercą okazuje się nie wyizolowana jednostka, lecz właśnie wspólnota (sic!) pasażerów, którzy jedynie udawali nieznanomych, faktycznie zaś połączeni byli żądzą zemsty, czyli interesem o charakterze moralnym. Intelktualna praca Herkulesa Poirot polega na odkryciu realnych motywów i rzeczywistych powiązań w świecie pozornie ich pozbawionym.

⁷⁰ Ibidem, s. 12.

⁷¹ D. Frisby, op. cit. s. 9.

⁷² Ibidem, s. 20.

Michał Pabiś

SIEGFRIED KRACAUER AND MODERN DETECTIVE NOVEL

In 1922, in a letter to Leo Lowenthal Siegfried Kracauer mentioned that he had started writing a monograph entitled *The Metaphysics of Detective Novel*. Though the manuscript was ready in the beginning of 1925 the entire deed was published not until 1971 with the title *The Detective Novel* and subtitle “The philosophical treatise”. My essay is an attempt to reconstruct Kracauer’s notion of detective novel as a readable alegory of modernity. Although one may claim that modern world as described in a detective novel appears as a place “deprived of meaning”, the criminal fiction itself is hardly an overt critique of modern society. Investigated with a more detailed fashion, detective himself proves to be an agent at the Enlightenment’s secret service, who wanders amid scattered fragments of modern world endeavouring to bring the lost lightness back. To solve the case is to illuminate a world that no longer exists though functions as an element of modern imaginary - as a sphere, arrival of which we all expect.