



SZEŚĆ ODCIENI  
**CZERNI**  
SZKICE O KLASYKACH  
POWIEŚCI NOIR





SZEŚĆ ODCIENI  
CZERNI

SZKICE O KLASYKACH  
POWIEŚCI NOIR

**Piotr Stasiewicz**

Kraków

Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa  
Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości”  
na lata 2019–2022 nr projektu 009/RID/2018/19  
kwota finansowania 8 791 222,00 zł



Ministerstwo  
Edukacji i Nauki

© Copyright by Piotr Stasiewicz and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021

ISBN 978-83-242-3699-2  
e-ISBN 978-83-242-6562-6  
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje  
*dr hab. Rafał Szczerbakiewicz, prof. UMCS*  
*dr hab. Maciej Wróblewski, prof. UMK*

Opracowanie redakcyjne  
*Magdalena Hoły-Łuczaj*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Sepielak*

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

## Spis treści

ZAMIĄST WSTĘPU .....	9
Krótka historia problemów z <i>noir</i> .....	9
Kryminał czarny, gotowany na twardo, <i>noir</i> , a może wcale nie kryminał? .....	16
Powieść <i>noir</i> – próba definicji .....	32
<i>Noir</i> – dobór tekstów .....	34
PIERWSZY: DASHIELL HAMMETT .....	41
Dashiell Hammett – pisarz .....	41
<i>Krwawe żniwo</i> .....	45
<i>Sokół maltański</i> – narodziny (wielkiego) chłodu .....	60
Coś więcej niż zwykły „kryminał” .....	60
Fabuła i narracja .....	62
<i>Sokół maltański</i> i powieść <i>noir</i> .....	67
Sam Spade – <i>a hardboiled detective</i> .....	68
Historia Flitcrafta .....	77
Jak nie być frajerem i pozostać mężczyzną .....	81

DRUGI: JAMES MALLAHAN CAIN .....	85
James M. Cain – pisarz .....	85
<i>Listonosz dzwoni zawsze dwa razy</i> i <i>Podwójne odszkodowanie</i> .....	88
Frank Chambers i Cora Papadakis .....	91
Walter Huff i Phyllis Nirdlinger .....	96
<i>Noir</i> , czyli upadek .....	102
Karząca ręka korporacyjnej sprawiedliwości .....	109
TRZECI: RAYMOND CHANDLER .....	113
Raymond Chandler – pisarz .....	113
<i>Noir</i> według Chandlera – <i>Głęboki sen</i> i <i>Żegnaj, laleczko</i> .....	118
Fabuła .....	119
Rycerz w mieście upadłych aniołów .....	127
Przestrzeń dobra, przestrzeń zła .....	135
<i>Żegnaj</i> , tradycyjny kryminał .....	144
Martwa Pani Jeziora .....	152
<i>Długie pożegnanie</i> .....	157
Dwóch ojców i <i>femme fatale</i> .....	161
Rewizja wzorca czyli o sensie życia .....	173
Długie pożegnanie męskości .....	178
Raymond Chandler – zakończenie .....	185
CZWARTY: CORNELL WOOLRICH .....	191
Cornell Woolrich – pisarz .....	191
Tematy i motywy .....	200
Fatalizm i przypadek .....	201
Alienacja .....	209
Postacie kobiece .....	214
Tożsamość .....	216
<i>Tempus fugit</i> .....	219
Narracja i gatunki .....	224
„Poe XX wieku” .....	238

PIĄTY: DAVID GOODIS .....	245
David Goodis – pisarz .....	245
Czarne historie .....	248
Ktoś cię jednak kocha nawet, kiedy jesteś na dnie .....	254
Kobiety w powieściach Goodisa .....	261
Między hardboiled a ironią – <i>Night Squad</i> .....	272
Poeta przegranych i Kafka Filadelfii .....	277
SZÓSTY: JIM THOMPSON .....	281
Jim Thompson – pisarz .....	281
<i>Noir</i> , czyli dezintegracja .....	286
<i>Noir</i> – dezintegracja fabuły .....	302
<i>Noir</i> – dezintegracja narracji .....	313
Jim Thompson – uwagi końcowe .....	324
SZÓSTY I PÓŁ: ROSS MACDONALD	
– ZAMIAST ZAKOŃCZENIA .....	331
Bibliografia .....	343
Bibliografia podmiotowa .....	343
Bibliografia przedmiotowa .....	348
Filmy dokumentalne .....	350
Indeks .....	351





## ZAMIAST WSTĘPU

### Krótką historia problemów z *noir*

Literatura *noir* jest zjawiskiem fascynującym i jednocześnie problematycznym. Jako obiekt opisu naukowego nie ma odpowiednika w historii kultury. Pomijając kwestie problemów związanych z precyzyjną definicją, która pozwoliłaby czytelnie usytuować ją wobec innych odmian sztuki XX wieku, trzeba wspomnieć o perspektywie historycznej i swoistości samego procesu narodzin, trwania i końca tego – powiedzmy ogólnie – nurtu. Przyjrzyjmy się pokrótce jego osobliwościom.

Do literatury *noir* zalicza się dzisiaj utwory, które przeważnie pod względem formalnym są powieściami kryminalnymi, napisanymi w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Już ta, dość prosta, konstatacja wymaga pewnego komentarza. Po pierwsze, mniej więcej trzydziestoletni okres trwania pewnego zjawiska może sugerować, że mamy do czynienia z epoką, w której dostrzegalne są jakieś skryształizowane nurty lub prądy, tak jak na przykład w epoce polskiego oświecenia dają się wyodrębnić trochę zbliżone, lecz bardzo istotnie się od siebie różniące nurty klasycyzmu, sentymentalizmu i rokoka.

Czy więc *noir* jest po prostu nurtem zachodnioeuropejskiego, a ściślej amerykańskiego, modernizmu? I tak, i nie. Tak, bo to bardzo funkcjonalna i wygodna pod względem naukowym kategoryzacja, która pozwala sprowadzać do wspólnego mianownika szereg jednostkowych zjawisk. Ponadto literatura *noir* jest nie tylko pewną odmianą drugiej fazy modernizmu, rozumianego jako literatura indywidualnego przeżywania świata i demonstracyjnego odejścia od perspektywy społecznej, charakterystycznego dla literackiego realizmu. Jest też jednak kilka argumentów, które podważają możliwość takiego zaszeregowania zjawiska *noir*.

Pierwszym z nich jest niska samoświadomość gatunku, czyli po prostu fakt, że żaden z pisarzy *noir* nie myślał o sobie jako o pisarzu *noir*. Owszem, ludzie żyjący w Europie w XIII wieku też nie wiedzieli, że żyją w średniowieczu, a Jan Sebastian Bach nie wiedział, że jest najwybitniejszym kompozytorem baroku, ale nie chodzi w tym wypadku jedynie o brak poczucia perspektywy historycznej danego momentu w historii kultury. Żaden z pisarzy uprawiających literaturę *noir* nie zdawał sobie sprawy z faktu, że jest pisarzem *noir*, gdyż takie pojęcie w jego czasach nie istniało. Przede wszystkim jednak twórcy, których zaliczamy dziś do literatury *noir*, zwracali uwagę na zupełnie inne aspekty swojej twórczości niż te, które z dzisiejszej perspektywy, niemal dziewięćdziesięciu lat od narodzin tego nurtu, są dla nas kluczowe dla jego zrozumienia.

Właśnie – nurtu. Słowa tego używa się zazwyczaj, kiedy chce się zaznaczyć, że pewną grupę twórców łączyły określone cechy wspólne, że znali się, czytali wzajemnie, podziwiali lub rywalizowali, tworząc w ten sposób jakiś nurt w kulturze. Tymczasem, co jest niezwykle uderzające w pisarstwie klasyków *noir*, nie tylko nie wiedzieli oni, że są autorami *noir*, ale nie wiedzieli też, że oprócz nich inni pisarze również są przedstawicielami tego nurtu. Owszem, Raymond Chandler znał i podziwiał Dashiella Hammetta, ale nie miał ani zbyt wielkiego podziwu, ani tym bardziej poczucia wspólnoty wobec pisarstwa Jamesa M. Caina [zob. O'Brien 1997: 73]. Mimo że w okresie największego rozkwitu jego twórczości niezwykle popularny był inny klasyk *noir*, Cornell Woolrich, w korespondencji Chandlera nie ma nawet

śladu wskazującego, by autor *Siostrzyczki* przeczytał choćby jedną jego powieść. Dojrzała twórczość samego Woolricha również wydaje się nie mieć pozornie nic wspólnego z klasycznymi powieściami Chandlera.

Mamy więc do czynienia z pewnym paradoksem, który wzmacnia inny paradoks – najważniejsi pisarze *noir* mieli jednak ze sobą coś wspólnego: i Hammett, i Chandler, i Woolrich wywodzą się ze środowiska pisarzy związanych z miesięcznikiem (który przez kilka lat w okresie swojej największej popularności był dwutygodnikiem) „Black Mask” wydawanym w latach 1920–1951, któremu historia literatury zawdzięcza przejście od klasycznej angielskiej powieści detektywistycznej do nowoczesnej powieści kryminalnej XX wieku. „Black Mask” spopularyzował model prozy kryminalnej, który będzie już w latach trzydziestych XX wieku nazywany *hardboiled*, i wszyscy trzej wymienieni powyżej pisarze mają, dzięki pisanim dla tego periodyku opowiadaniom, swój wkład w jego kształtowanie.

To pierwszy z paradoksów, gdyż to, co najwybitniejsi pisarze mają ze sobą wspólnego i co rzeczywiście, przez analogię do innych podobnie funkcjonujących zjawisk w historii literatury, moglibyśmy nazwać nurtem, jest – z perspektywy czasu – najmniej istotną częścią ich dorobku. Drugi paradoks polega na tym, że wszyscy ci pisarze w pewnym momencie poświęcili się pisaniu powieści, odchodząc od opowiadań, i ta zmiana formy literackiej pociągnęła za sobą zmianę charakteru ich twórczości. O ile opowiadania Hammetta, Chandlera, Woolricha to bez wątpienia klasyka pulpowej prozy *hardboiled*, o tyle, mimo że w latach czterdziestych wciąż używano tego terminu wobec dłuższych form, ich powieści są już powieściami *noir*. Ten drugi paradoks zostaje pogłębiony przez to, że ci trzej pisarze uprawiali prozę *noir* w zupełnie inny sposób i podobieństwa lub analogie, jakie dostrzegamy dziś w ich twórczości, dla nich samych wcale nie musiały wydawać się takie oczywiste.

Powyższa sytuacja jest jednym z powodów, dla których historia naukowej refleksji nad powieścią *noir* jest wyjątkowo spóźniona i przebiegała w kilku etapach. Proza powieściowa, którą nazywamy dziś *noir*, przestała być popularna na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jej istnienie w latach 1930–

1960 traktowano początkowo jako przejaw typowej dla tamtej epoki literatury popularnej, która była jednocześnie produktem i efektem burzliwych czasów wielkiego kryzysu lat 1929–1936 i II wojny światowej. Literaturę popularną tego czasu nazywano różnie – *pulp fiction* (od pulpy, czyli bardzo taniego papieru, na jakim drukowano książki), *dime fiction* (czyli dziesięciu centów, gdyż książki te kosztowały albo dziesięć, albo dwadzieścia pięć centów), *paperback fiction* (czyli w miękkich okładkach, w przeciwieństwie do „prawdziwej” literatury, którą wydawano w twardych okładkach, czyli *hardcover*).

Jednocześnie od początku lat czterdziestych w Hollywood zaczęto kręcić filmy, dziś określane jako *noir*, których znacząca część była ekranizacjami wspomnianych powieści. Zaznaczyć jednak należy, że choć dziś filmy w rodzaju *Straconego weekendu* (1945) czy *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (1950) Billy’ego Wildera uznawane są za żelazną klasykę kina i były tworzone przez reżyserów-emigrantów uciekających przed nazizmem z Europy, którzy mieli takie czy inne związki z arcydziełami europejskiego kina międzywojnia (przeważnie związanymi z niemieckim ekspresjonizmem), narodziny kina *noir* były z jednej strony dziełem przypadku, z drugim efektem ograniczeń ekonomicznych nałożonych na przemysł filmowy w czasie II wojny światowej. Europejscy reżyserzy byli biedni i mało wymagający, czarno-białe filmy były znacznie tańsze w produkcji niż filmy kolorowe, „atmosferyczne” dekoracje i eksperymentalna praca kamery maskowały niski budżet, filmowanie bezpośrednio na ulicach Los Angeles, zamiast w drogich studiach filmowych, było również tańsze i szybsze, a adaptowanie popularnych *paperback*owych powieści z lat trzydziestych i czterdziestych pewniejsze niż opłacanie zawodowych scenarzystów, których oryginalne pomysły mogły okazać się niewypałem. Filmy kręcono zatem szybko, za niewielkie pieniądze i, co najważniejsze, początkowo bez świadomości odrębności artystycznej powstającego właśnie nurtu. „Nie wiedzieliśmy, że kręcimy filmy *noir*” mówi w filmie dokumentalnym *Film Noir: Bringing Darkness to Light* Edward Dmytryk, reżyser jednej z pierwszych ekranizacji prozy Raymonda Chandlera [*Film Noir: Bringing Darkness to Light*: 14:30–14:45].

Gdy skończyła się wojna, w 1945 i 1946 roku amerykańskie filmy powstałe w poprzednich kilku latach zaczęły trafiać do Europy, w tym przede wszystkim do Francji. Europejska krytyka z miejsca dostrzegła dwa fakty: podobieństwo (zdaniem niektórych pozorne) amerykańskich filmów do arcydzieł francuskiego kina lat trzydziestych określanych mianem poetyckiego realizmu: *Ludzi za mgłą* (1938, reż. Marcel Carné), *Bestii ludzkiej* (1938, reż. Jean Renoir) i *Brzasku* (1939, reż. Marcel Carné) i dystynktywny styl obrazów w rodzaju *Sokoła maltańskiego*, *Żegnaj, lalczko*, *Podwójnego ubezpieczenia* i *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, całkowicie odmienny od znanego Francuzom sprzed wojny amerykańskiego optymizmu filmów Franka Capry. W 1946 roku, w listopadowym numerze „La Revue du Cinéma”, dwaj krytycy, Nino Frank i Jean-Pierre Chartier, po raz pierwszy zauważyli nowy styl amerykańskiego kina. Słynna dziś fraza autorstwa Chartiera użyta w tytule jego tekstu, *Les Américains aussi font des films 'noirs'* (dosłownie: „Amerykanie również robią „czarne” filmy”) [Jaemmrich 2016: 207], stała się wkrótce źródłem określenia, które wyparło używane wcześniej słowo *hardboiled*, i przyjęło się powszechnie w anglosaskiej krytyce filmowej – *film noir*.

Wartość kina *noir*, jak również jego charakterystyczny styl, dostrzeżono znacznie wcześniej niż znaczenie literatury, z której ono wyrastało. Popularność kina *noir* sięgnęła szczytu w latach pięćdziesiątych i miała już wtedy charakter stylistycznej i artystycznej konwencji. Czynniki ekonomiczne, które wymuszały takie czy inne rozwiązania formalne kina z czasów wojny, już wówczas nie istniały. W zgodniej opinii krytyków ostatnimi klasycznym filmami *noir* są dwa filmy z 1958 roku, *Dotyk zła* Orsona Wellesa i *Zawrót głowy* Alfreda Hitchcocka (w zasadzie jedyny kolorowy film zaliczany do tego czarno-białego nurtu). Wszelkie nawiązania do stylu *noir* po tej dacie, także we francuskiej *la nouvelle vague*, zalicza się już do *neo-noir*.

Literatura tymczasem, którą dziś określamy mianem *noir*, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, popadała w stopniowe zapomnienie. W Europie jej oddziaływanie było dużo większe – Raymond Chandler kilka lat przed swoją śmiercią w 1959 roku skonstatował ze zdumieniem, że w Wielkiej Brytanii i na Konty-

nencie cieszy się większą popularnością i estymą niż w USA: „Nie uważa się mnie tutaj [w Londynie – P.S.] za autora kryminałów, ale za dość wybitnego powieściopisarza amerykańskiego. Nie powiem, w jakim stopniu wybitnego, bo opinie na ten temat są różne” [Mówi Chandler: 77]. Teksty Chandlera, Cornella Woolricha i Davida Goodisa były wciąż chętnie tłumaczone i ekranizowane we Francji (najważniejsze są tu przede wszystkim dwa filmy François Truffaut, *Panna młoda w żalobie* i *Strzelajcie do pianisty*, będące ekranizacjami powieści Woolricha i Goodisa) i wywarły też kluczowy wpływ na europejską wersję tego zjawiska, określaną przeważnie mianem *mediterranean noir*. Powieści amerykańskich autorów, Chandlera, Hammetta, McCoya, Burnetta, Thompsona, publikował we Francji od 1945 roku Marcel Duhamel w wydawnictwie Gallimard pod szyldem – a jakże – *Série Noire*, co dodatkowo utrwaliło używanie terminu *noir* w odniesieniu do tej literatury i filmu.

W anglosaskiej krytyce i nauce trzeba było czekać aż do lat osiemdziesiątych zarówno na, jak nazywa to Jaemmrich w tytule swojej monografii, „rehabilitację” *paperbackowej* literatury lat czterdziestych i pięćdziesiątych, jak i na uznanie jej stylistycznej oraz artystycznej odrębności wyrażonej terminem *noir*, który do tej pory stosowano w zasadzie tylko w odniesieniu do dzieł filmowych z klasycznego okresu 1941–1958. Kamieniem milowym okazała się niewielka i lakoniczna, ale niezwykle celna w swoich ustaleniach, książka Geoffreya O’Briena *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir* [O’Brien 1997], której pierwsze wydanie ukazało się w 1981 roku. Zasługi O’Briena dla naukowej refleksji nad *noir* trudno przecenić: badacz ten jako pierwszy oddał sprawiedliwość literaturze sprzed trzydziestu, czterdziestu lat, w momencie publikowania jego książki w zasadzie niewydawanej ponownie i na dobrą sprawę zapomnianej. To O’Brien jako pierwszy, co ukazuje już sam tytuł jego monografii, wskazał sposób, w jaki dokonało się przejście od opowiadań i powieści *hardboiled* ku temu, co dziś nazywamy powieścią *noir*. Jego kilkustronicowe uwagi poświęcone największym z mistrzów *noir*, Hammettowi, Woolrichowi, Chandlerowi, Thompsonowi czy Goodisowi stanowią dziś klasykę krytyki literackiej tego zjawiska i są obowiązkowym punktem

odniesienia dla wszystkich późniejszych analiz *noir* w literaturoznawstwie. To O'Brien na dobrą sprawę jako pierwszy zwrócił uwagę na związek najwybitniejszych powieści *noir* zarówno z klasyką literatury, jak i na paralele między twórczością „prawdziwych” pisarzy tamtych czasów (Hemingwaya i Fitzgeralda) a tematyką pojawiającą się w powieściach pisarzy *noir*. Badacz ten wyeksponował też istotną dla zrozumienia zjawiska *noir* intermedialność, czyli fakt, że typowa dla kina *noir* stylistyka i manieryczność w posługiwaniu się obrazem znajduje swoje odbicie w okładkach powieści *hardboiled* i *noir* – jego książka zawiera reprodukcje okładek pierwszych wydań ponad stu klasycznych powieści z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Wreszcie autor *Hardboiled America* jest twórcą kanonu tej literatury: jego monografia kończy się listą około trzystu powieści wydanych w latach 1929–1960, które stanowią klasykę literatury *hardboiled* i *noir* [O'Brien 1997: 177–187].

Wydanie książki O'Briena zbiegło się w czasie z pierwszymi monografiami poświęconymi Chandlerowi [Gross 1977; Wolfe 1985] i od lat osiemdziesiątych XX wieku termin „literatura *noir*” na trwale wszedł do języka anglosaskiej krytyki literackiej oraz historii literatury. Wraz z upowszechnieniem się tego pojęcia zauważalnie wzrósł prestiż twórców uznawanych dotychczas za przedstawicieli literatury popularnej (Hammett, Chandler) i zainteresowano się pisarzami w zasadzie całkowicie zapomnianymi (Woolrich, Goodis). Rozpoczęta wówczas refleksja nad literaturą *noir* jest procesem ciągle trwającym, wciąż pełnym białych plam – na swojego anglosaskiego monografistę wciąż „czeka” Jim Thompson, pierwsza monografia na temat Davida Goodisa ukazała się dopiero w 2018 roku.

*Noir*, *noir novel* czy *roman noir* są terminami i pojęciami funkcjonującymi w świadomości historyków literatury zarówno jako określenia zjawisk historyczno-literackich z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, jak i pewnego rodzaju stylu, który wciąż inspiruje twórców literatury określanej obecnie jako *neo-noir*. *Noir* jest pojęciem chętnie i często stosowanym, co nie znaczy jednak, ani że jest ono w oczywisty sposób zrozumiałe, ani że nie budzi ono kontrowersji terminologicznych.

## Kryminał czarny, gotowany na twardo, *noir*, a może wcale nie kryminał?

Badacze i krytycy opisując dany film lub daną książkę jako *noir*, odwołują się do jego różnych aspektów. Mogą to być: przynależność gatunkowa, charakter historii, która jest podstawą fabuły, styl opowiadania, język, jakim posługują się bohaterowie, wizja świata, jaka wyłania się z danego dzieła i wreszcie – charakter protagonisty lub protagonistów. Definiowanie nurtu *noir* odbywa się zaś za pomocą dowolnej kombinacji wymienionych powyżej elementów.

Na gruncie polskim sprawa jest jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ w odniesieniu do literatury, którą na Zachodzie określa się innymi terminami, stosowany jest termin „czarny kryminał”. Powszechne używanie tego określenia rodzi problemy nie tylko natury definicyjnej, ale znacząco utrudnia naukową refleksję dotyczącą tego zjawiska. „Czarny kryminał” dzieli w tym względzie los innego terminu, który istnieje tylko i wyłącznie w języku polskim – „fantastyki naukowej”, czyli polskiej wersji określenia *science fiction*, i podobnie jak „fantastyka naukowa” kładzie akcent na nieobecne w oryginalnym terminie słowo „fantastyka”, co prowadzi do godnych pożałowania problemów definicyjnych, tak „czarny kryminał” automatycznie sugeruje wyższość słowa „kryminał” nad jego określeniem, co z punktu widzenia ścisłości definicyjnej i oddania charakteru zjawiska, jakie opisuje, przynosi opłakane efekty.

Trudno jednoznacznie ustalić, kiedy termin „czarny kryminał” przyjął się w polskiej krytyce literackiej, a w konsekwencji także w refleksji naukowej, ale stało się to prawdopodobnie w latach siedemdziesiątych XX wieku. Większość publikacji z następczej dekady dość swobodnie się nim bowiem posługuje, opatrując go co prawda przeważnie określeniem „tak zwany”. Przyjrzyjmy się bodaj pierwszej definicji tego zjawiska autorstwa jednego z wczesnych polskich tłumaczy Dashiella Hammetta, którą odnaleźć można w posłowie do wznowienia *Sokoła maltańskiego* z 1988 roku (pierwsze wydanie tłumaczenia Wacława Niepokólczyckiego ukazało się w 1965 roku).



Hammett pozostanie na zawsze twórcą i pierwszym mistrzem tak zwanego czarnego kryminału, który w następnych dziesięcioleciach zrobił karierę na całym świecie. Powieści i opowiadania Hammetta rozgrywają się w dżungli znieprawionej Ameryki lat dwudziestych i wczesnych trzydziestych. Zbrodniarzami bywają tu zazwyczaj ludzie ze światka gangsterskiego, a bohater-detektyw chwytą się często sposobów działania niewiele mniej **bezwzględnych** [podkreślenie – P.S.] niż przestępcy i mimo że występuje w słusznej sprawie, nie jest romantycznym obrońcą prawa, lecz pozbawionych złudzeń realistą, niekiedy ocierającym się wręcz o cynizm. Ten rodzaj prozy był oczywiście w zgodzie z gorzkim duchem epoki, nie potrafiącej lekko przejść do porządku dziennego nad niedawnym wstrząsem wojny światowej, która ostatecznie skompromitowała dziewiętnastowieczne wartości i konwenanse [Zarzecki 1988: 282–283].

Definicja ta jest pod każdym względem słuszna i znakomicie oddaje istotę pisarstwa Hammetta, a jedynym jej mankamentem jest użycie nieszczęsnego określenia „czarny kryminał”. Podobnie słuszne są następujące niedługo potem bardziej szczegółowe uwagi dokładniej opisujące poetykę „czarnego kryminału”:

Metoda Spade’a zręcznego prowokowania przestępców w celu przyspieszenia biegu wypadków, które ostatecznie doprowadzą do rozwikłania zagadki, a także obracania na swoją korzyść, zdawałoby się, beznadziejnych sytuacji przez skłócanie członków bandy, weszła później do stałego arsenału środków czarnego kryminału. Często także u autorów, którzy podążyli śladem Hammetta, będzie się pojawiała postać tyle pięknej, co fałszywej lub wręcz występnej *f e m m e f a t a l e*, która próbuje omotać i wykorzystać dla swoich celów bohatera-detektywa. (...) Powieść Hammetta utrwali wreszcie ważną dla dalszych losów czarnego kryminału kluczową rolę dialogu, który w znacznej mierze zastępuje narrację jako metoda nie tylko dramatycznego rysowania charakterów, ale nade wszystko pomysłowego, zaskakującego prowadzenia akcji [Zarzecki 1988: 286].

Pozostawiając na razie bez wyjaśnienia, dlaczego bardzo trafne uwagi polskiego tłumacza są problematyczne (a także dlaczego w przywołanym powyżej cytacie podkreślono wyraz

„bezwzględny”) oraz pamiętając, że są to zdania zaczerpnięte z krótkiego szkicu o charakterze posłowania, sięgnijmy do równie problematycznego cytatu, który rości sobie tym razem status definicji naukowej. W *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego odnajdziemy definicję interesującego nas zjawiska pióra Anny Martuszeńskiej, która jest częścią – co też jest wielce problematyczne – hasła „Powieść kryminalna”. Powieść kryminalna składa się według autorki hasła z czterech działów: „1. odmiany sensacyjno-awanturkowej, 2. detektywistycznej, 3. czarnego kryminału amerykańskiego, 4. odmiany milicyjnej” [Martuszeńska 1997: 319]. „Czarny kryminal” miałby więc być po prostu podgatunkiem powieści kryminalnej, co zresztą wydaje się logiczne wobec samej konstrukcji polskiego terminu zakładającego, zgodnie z regułami gramatyki, nadrzędność rzeczownika nad określającym go przymiotnikiem. Ale przytoczmy, ze skrótami, samą definicję.

Czarny amerykański kryminal powstał w Stanach Zjednoczonych w końcu lat 20. naszego stulecia i jest przede wszystkim w tym kraju kontynuowany, a szczyt jego osiągnięć przypada na lata trzydzieste i czterdzieste. Główni ówcześni przedstawiciele tej odmiany: Hammett, Chandler i Erle S. Gardner, a także piszący nieco później Ross MacDonald [sic! - P.S.] (właśc. Kenneth Millar) – odchodzą w swych utworach od schematu detektywistycznego. Kładą główny nacisk nie tyle na poszukiwanie przestępcy drogą żmudnego i szczegółowego śledztwa (jego nazwisko jest zresztą niekiedy znane odbiorcy niemal od początku utworu), ile na próby schwytania go i udowodnienia mu (oraz reprezentantom sprawiedliwości) jego winy. Świat Ameryki lat 30. i późniejszych został tu zaprezentowany jako „czarny”, tj. ciemny, mroczny, ponury, naznaczony przestępczością. Czyny przestępcze popełniają przy tym nie tylko gangsterzy i członkowie mafii, ale i wszelcy przedstawiciele finansjery, milionerzy (także kobiety) oraz policja. [...] W „czarnym” świecie, w którym dominują przemoc i gwałt, detektywi w pewnym stopniu „muszą” tak postępować, by osiągnąć sukces. Jest on przy tym stosunkowo często jedynie połowiczny. Walczący z przestępcami, mającymi po swojej stronie opłacany przez siebie oficjalny aparat sprawiedliwości, prywatny detektyw czy adwokat nie ma bowiem wielkich szans. Jest co prawda supermanem i nie poddaje się nawet w sytuacji – zdawałoby się – beznadziejnej [...]. Niemniej, nawet

udowodniwszy zbrodniarzowi jego winę, nie zawsze ma możliwość doprowadzenia do jego ukarania. Ten ostatni zabieg służy zresztą także ukazaniu dominacji zła w opisywanym świecie, opanowanym przez przestępstwo i korupcję [Martuszevska 1997: 321].

Owszem, należy wziąć pod uwagę, że cytowana definicja zjawiska pochodzi sprzed ćwierćwiecza, i że dostępność tekstów naukowych nawet na Zachodzie dotyczących interesującej nas odmiany literatury była wówczas znacznie mniejsza niż dzisiaj. Trzeba jednak stwierdzić, że z powodu popularności, jaką cieszyła się cytowana publikacja na początku XXI wieku w nauce polskiej, utrwalenie przekonania o tym, że istniało w ogóle coś takiego jak „czarny kryminał”, wyrządziło więcej szkody niż pożytku. Cytowana definicja Martuszevskiej nie dość, że miesza ze sobą cechy dwóch różnych odmian literatury, nie dość, że traktuje opisywane zjawisko „strukturalistycznie” jako część większego „systemu” powieści kryminalnej, nie dość, że zakłada, że bohaterem „czarnego kryminału” jest domyślnie detektyw (choć w przypadku tekstów przywołanych przez nią autorów rzeczywiście tak jest), to przede wszystkim pomija istotę zjawiska, które usiłuje zdefiniować. Problem stanie się w pełni czytelny, gdy oddamy głos jednemu z przywołanych przez badaczkę pisarzy. Czeką nas wtedy niemała niespodzianka.

Raymond Chandler jest tym z twórców zaliczanych do klasyki „czarnego kryminału”, który pozostawił po sobie najwięcej wypowiedzi krytycznych i eseistycznych (znamy je przede wszystkim dzięki lekturze jego korespondencji). Był on również bez wątpienia najbardziej świadomym swojego literackiego rzemiosła twórcą z grona pisarzy, którzy nas w niniejszej książce zajmują. Jego listy, eseje i krótkie formy literackie ukazały się w Polsce w roku 1983 jako *Mówi Chandler* i były tłumaczeniem pochodzącego z 1962 roku i zredagowanego przez Dorothy Gardiner i Katherine Sorley Walker zbioru *Raymond Chandler Speaking*. Choć Krzysztof Mętrak, wówczas (wciąż) młody gniewny polskiej krytyki literackiej i filmowej, we wprowadzeniu zatytułowanym *Chandler żywy*, szczegółowo opisuje zjawisko „czarnego kryminału” i wskazuje na autora *Siostrzyczki* jako na głównego jego reprezentanta, to lektura listów samego

pisarza przynosi nieoczekiwane rezultaty. Samo sformułowanie „czarny kryminał” pojawia się w nich niezwykle rzadko i w dość nieoczekiwanych kontekstach. W liście z 4 września 1948 roku adresowanym do Cleve’a F. Adamsa Chandler pisze:

Nie jestem wynalazcą i inicjatorem czarnej powieści kryminalnej i nigdy nie ukrywałem swojej opinii, że największe lub wszystkie zasługi w tej dziedzinie należy przyznać Hammettowi [*Mówi Chandler*: 64].

W napisanych dwa lata później lakonicznych uwagach autobiograficznych kierowanych do Hamisha Hamiltona 10 listopada 1950 roku czytamy:

Uważa się mnie za reprezentanta czarnej literatury, ale to określenie nic nie znaczy. Chodzi tylko o rodzaj narracji. W istocie rzeczy jestem wrażliwy, a nawet nieśmiały. Bywam czasem uszczypliwy i kłótlivy, kiedy indziej znów wprost sentymentalny [*Mówi Chandler*: 35].

Wypowiedzi te są nad wyraz zagadkowe, sprawa jednak wyjaśni się, kiedy sięgniemy do tekstu listów pisarza w oryginale. Pierwszy z cytowanych fragmentów brzmi następująco:

I did not invent the hardboiled murder story and I have never made any secret of my opinion that Hammett deserves most or all of the credit [*Hiney, MacShane 2000: 197/538*].

Drugi natomiast tak:

I am supposed to be a hardboiled writer, but that means nothing. It is merely a method of projection. Personally I am sensitive and even diffident. At times I am extremely caustic and pugnacious, at other times very sentimental [*Hiney, MacShane 2000: 291/538*].

Ano właśnie, *hardboiled*. Problem z polską definicją „czarnego kryminału” polega na tym, że w praktyce wskazuje ona na zjawisko, które nie istnieje, doczekało się jednak swoich definicji i jest, niestety, powszechnie używane. Niestety, gdyż w znacznym stopniu utrudnia to rzetelną dyskusję naukową i również niemal uniemożliwia zrozumienie charakteru twórczości choćby pisarzy przywołanych w definicji Martuszewskiej. Dodać też należy, że problem ten dotyczy tylko polskiego literaturoznawstwa, gdyż sformułowanie „czarny kryminał” nigdzie poza Polską nie jest używane. Wystarczy sprawdzić, jak sprawa przedstawia się w Wikipedii i wtedy zorientujemy się, że hasło „Czarny kryminał” nie ma odpowiednika w żadnym innym języku. Co gorsza, jeszcze bardziej problematyczne jest zakończenie tego hasła („Czarnym kryminałem nazywane są także niektóre filmy sensacyjne (film *noir*)”), które kończy się hiperłączem do hasła „Film *noir*”.

Rzecz jasna można całą sprawę uprościć i po prostu orzec, że polskie określenie „czarny kryminał” jest odpowiednikiem w zasadzie nieużywanego u nas terminu *hardboiled*, tak się bowiem składa, że w dziewięćdziesięciu pięciu procentach przypadków, kiedy w języku polskim używa się określenia „czarny kryminał”, jako jego przykład podaje się teksty literackie, które w nauce światowej określane są mianem literatury *hardboiled*. To jednak nie załatwi sprawy. Po pierwsze, jak widzimy z przywołanego powyżej hasła z polskiej Wikipedii, „czarnym kryminałem” nazywa się również „filmy *noir*”, co tylko pogłębia chaos pojęciowy i definicyjny. Po drugie, doprowadzi do całkowitych absurdów, dzięki którym, jak widzieliśmy, „klasyk czarnego kryminału” Chandler nie czuje się „klasykiem czarnego kryminału”.

Czas na pewne konstatacje i niezbędne rozróżnienia definicyjne, czyli przede wszystkim wyjaśnienie, czym jest *hardboiled*, jak się ma do „czarnego kryminału” i jaki jest związek tego zjawiska z powieścią *noir*.

Słownik Webstera wyjaśnia sprawę nader lakonicznie: „hard-boiled” figuruje tam jako jedno z wielu podhaseł hasła nadrzędnego „hard” i oznacza „(of eggs) boiled until solid” lub „unfeeling” [Webster’s 1990: 254]. Używa się go więc do nazwania jajek gotowanych, aż staną się „solid”, a więc „na twardo” lub

do określenia osób „nieczułych”. Polski klasyczny słownik Jana Stanisławskiego daje bardziej wyczerpującą definicję: „hard-boiled” to przymiotnik oznaczający „1. ugotowany na twardo 2. (o człowieku) twardy; uparty; bezwzględny” [Stanisławski 1968: 377]. Termin *hardboiled* jest więc powszechnie używanym w języku angielskim (i jego amerykańskiej odmianie) określeniem jajek na twardo, a przenośnie używanym do określenia ludzi gruboskórnych, nieczułych, bezwzględnych, „twardych”. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zaczęto używać tego określenia wobec nowego rodzaju literatury kryminalnej, przede wszystkim krótkich opowiadań publikowanych w „Black Mask”, o czym już wspominaliśmy. Słowo *hardboiled* mogło określać każdy aspekt tego zjawiska – przede wszystkim sama literatura kryminalna tego rodzaju była *hardboiled*. Fabuły rozgrywały się w ponurym pesymistycznym, brutalnym i bezwzględnym świecie, który był *hardboiled*. Przestępstw nie popełniali już znudzeni angielscy arystokraci lub samozwańcy geniusze zbrodni w rodzaju profesora Moriarty’ego, ale mafiosi, gangsterzy i przemytnicy alkoholu, którzy byli jak najbardziej *hardboiled*. Czoła stawiali im policjanci i prywatni detektywi, którzy, aby przetrwać – o zwycięstwach się tu bowiem raczej nie mówi – musieli być co najmniej tak samo *hardboiled*. Wszyscy bohaterowie (w tym kobiety) posługiwali się dosadnym, ekspresyjnym językiem, który również był bardzo *hardboiled*. Wreszcie sposób, w jaki te historie opowiadano, a więc narracja, również była *hardboiled*. Przede wszystkim jednak *hardboiled* było „wyobrażenie” lub „wizja świata” szkicowanego w tych utworach.

Nietrudno więc zauważyć, że przytoczone powyżej definicje „czarnego kryminału” – pióra Zarzeckiego i Martuszeńskiej – definiują *de facto* literaturę *hardboiled*. Czy więc między tymi zjawiskami można postawić znak równości? Rzecz jasna, nie – nie rozstrzygnęlibyśmy w ten sposób problemu, dlaczego „klasyk” czarnego kryminału (a więc w domniemaniu *hardboiled*) wcale się nim nie czuł. Dziś oczywiście wiemy, że Raymond Chandler, jako powieściopisarz, jest raczej przedstawicielem prozy *noir*. Autor *Żegnaj, laleczko* nie znał tego terminu, mimo że wiedział, że we Francji jego powieści wydawane były przez Duhamela w cyklu *Série Noire*, ale z jego wypowiedzi, które będą cytowa-

ne w poświęconym mu rozdziale, jednoznacznie wynika, że miał poczucie uprawiania literatury, która jest czymś więcej, swojego rodzaju następnym etapem, którego początkiem były teksty pisane do „Black Mask”.

Związek między *hardboiled* a *noir* ma charakter procesu, swoistej ewolucji, która powtarza się u najważniejszych pisarzy tego nurtu – Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta, Davida Goodisa i Cornella Woolricha – i jest równoznaczna z przejściem gatunkowym. Wszyscy oni zaczęli swoją karierę literacką od pisania opowiadań i teksty te w początkowym okresie twórczości każdego z nich należą zasadniczo do literatury *hardboiled*. W dużej też mierze pasują do nich definicje podawane powyżej, za pomocą których określa się zazwyczaj „czarny kryminał” – z kilkoma oczywistymi zastrzeżeniami. Opowiadania *hardboiled* nie muszą mieć charakteru detektywistycznego, dzieje się tak w przypadku utworów Hammetta i Chandlera, ale już u Woolricha i Goodisa zyskują znamiona „kryminału” policyjnego lub tekstu o charakterze sensacyjnym, którego bohaterem jest przestępca lub podejrzany o przestępstwo.

W pewnym momencie wszyscy ci twórcy zaczynają pisać powieści i jest to jednoznaczne ze zmianą nie tylko formalną, ale ze wspomnianą powyżej ewolucją. Innymi słowy opowiadania są *hardboiled*, a powieści prawie zawsze *noir*. W przypadku twórczości Hammetta to przejście jest bodaj najbardziej zauważalne: jego opowiadania o Continental Opie to w zasadzie kwintesencja literatury *hardboiled*. Pierwsza powieść, której ten detektyw jest protagonistą, *Krwawe żniwo* z 1929 roku jest powieścią graniczną (*de facto* składa się z połączonych opowiadań) – dla jednych badaczy absolutnym apogeum stylu *hardboiled*, dla innych powieścią-hybrydą łączącą elementy *hardboiled* i *noir*. Trzecia i czwarta powieść Hammetta, *Sokół maltański* i *Szklany klucz*, uważane są z perspektywy czasu natomiast za pierwsze klasyczne powieści *noir*. Analogicznie ten proces wygląda w przypadku trzech pozostałych pisarzy.

Na czym jednak polega różnica między *hardboiled* a *noir*, a raczej w jakim sensie *noir* jest kolejnym, wyższym, bardziej „literackim” etapem rozwoju literatury? Określenia *noir* używano dość często i powszechnie w latach siedemdziesiątych,

osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w odniesieniu do kina z klasycznego okresu 1941–1958, od lat osiemdziesiątych używano go również w odniesieniu do literatury (*noir fiction*), która, jak zobaczymy, była dla tego kina bezpośrednią inspiracją. Używano tego pojęcia jednak w pewnej mierze intuicyjnie: o ile dość łatwo jest bowiem wyróżnić cechy gatunkowe typowego filmu *noir*, posługując się ramami czasowymi, w jakich powstał, o tyle podobny „dowód” w przypadku literatury okazywał się bardziej problematyczny i miał przeważnie albo charakter bliżej nieokreślony, albo uznaniowy, albo też, co zdarzało się nader często nawet w refleksji anglosaskiej, kończyło się to, podobnie jak w przypadku polskiego „czarnego kryminału”, zupełnie dowolnym mieszanym określeń *noir* i *hardboiled*.

Od dwudziestu lat funkcjonuje jednak definicja, która wprowadza wyjątkowo funkcjonalne rozróżnienie, pasujące – o dziwo – w zasadzie do każdego tekstu, który jesteśmy skłonni uważać za *noir*. Jej autorem jest Eddie Duggan, który w 1999 roku pisząc do „Crime Time” tekst *Writing in the Darkness* o mającym wtedy nawet w USA status zapomnianego pisarza Cornellu Woolrichu, wskazał go jako kluczowego przedstawiciela *noir* w literaturze lat czterdziestych.

#### *Hardboiled czy noir?*

Dashiell Hammett, Raymond Chandler i James M. Cain to główne gwiazdy [*leading lights*] wśród twórców określanych mianem „pisarzy-twardzieli”; ta nieświęta trójca uznawana jest dzisiaj za trzon tego, co dziś określane jest mianem „klasycznej” literatury *hardboiled* [*hardboiled fiction*]. Podzielając pewne wspólne cechy z tymi przedstawicielami stylu „twardzieli”, ale jednocześnie różniąc się od nich w kilku istotnych punktach, pewna grupa pisarzy – których nazwałbym mianem „drugiej fali” – określona mogłaby być raczej jako *noir*, a nie *hardboiled*. Do grona tej drugiej fali można zaliczyć Jima Thompsona, Davida Goodisa i Cornella Woolricha.

Zasadnicza różnica pomiędzy „klasycznymi” pisarzami *hardboiled* a pisarzami *noir* – choć James M. Cain stoi jedną nogą w jednym obozie, a drugą w drugim – może być scharakteryzowana przez dwie tendencje: skłonność do koncentrowania się na opisie zinstytucjonalizowanego zepsucia społecznego [*to paint a backdrop of institutionalised social corruption*] i skłonność



przejawiająca się w literaturze *noir* do skupiania się na jednostkowej psychologii, obojętnie czy jest to rozpacz, paranoja lub jakikolwiek inny psychologiczny kryzys. Te dwie szkoły – jeśli możemy nazwać te skłonności „szkołami” – wcale się nie wykluczają: literatura *hardboiled* może przedstawiać elementy *noir*, a *noir* może być *hardboiled* [Duggan 1999: 114–115].

Proste rozróżnienie wprowadzone przez Duggana będzie w niniejszej książce podstawą do wszelkich określeń „gatunkowych” nie tylko dlatego, że dostarcza ono bardzo wygodnej i funkcjonalnej dystynkcji między mylonymi często zjawiskami, ale przede wszystkim dlatego, że celnie wyraża ono istotę zjawiska *noir*. *Hardboiled* to więc literatura (częściowo także film), która koncentruje się na charakterystycznym obrazie świata przedstawionego, który w bardzo drastyczny sposób zrywa z tradycyjnymi, idealistycznymi wyobrażeniami społeczeństwa w ogóle i Ameryki w szczególności [Włodek 2015: 43–49]. *Noir* natomiast przenosi punkt ciężkości na jednostkowego bohatera i czyni jego historię, przeżycia wewnętrzne, motywację, stosunek do innych ludzi, walkę z przeciwnościami losu, pragnienia, lęki, paranoje, skalę wartości, próbę zachowania tożsamości i wiele innych kwestii, którymi szczegółowo przyjdzie się nam zająć, głównym tematem historii. Mówiąc prościej – *hardboiled* to obraz społeczeństwa, *noir* to historia jednostki.

Obie te strategie – bo używanie w tym kontekście określenia gatunek jest z pewnością przesadą – w sposób naturalny przenikają się. Wbrew temu, co pisze Duggan, ta osmoza jednak rzadko działa w obie strony. W powieści *noir* istotnie charakterystyczny dla *hardboiled* obraz zepsutego, skorumpowanego świata w rozkładzie traktuje się jako dany: na jego tle zostaje ukazany główny bohater historii, którego stosunek do tego świata i stopień związku z nim może się bardzo różnić. Klasycznym przykładem są powieści Chandlera, w których indywidualny bohater działa w świecie czerpiącym większość swoich cech z obrazowania typowego dla *hardboiled*.

To jednak nie musi być regułą. W analizowanych powieściach Jamesa M. Caina tło społeczne odgrywa już zdecydowanie mniejszą rolę i choć protagoniści obu jego najsłynniejszych powieści są bez wątpienia „produktem” swoich czasów, o czym

będzie szczegółowiej mowa później, autor *Podwójnego odszkodowania* skupia się w zasadzie wyłącznie na jednostkowym i ironicznie tragicznym losie swoich bohaterów. W powieści *noir* tło społeczne może zostać niemal całkowicie wyeliminowane – najbardziej wymownym przykładem jest tu twórczość Cornella Woolricha, w której tło wydarzeń jest całkowicie pretekstowe. W powieściach Davida Goodisa z kolei związek bohatera ze społeczeństwem jest kluczowy dla zrozumienia typowej dla tego autora strategii konstruowania fabuł, których tło składa się jednak bardzo często z typowych czy wręcz sztamkowych schematów, ale jego utwory pozostają zawsze i przede wszystkim historiami o jednostkach i ich zmaganiach z losem. Równie pretekstowe, mimo obecnych w jego twórczości elementów satyry społecznej, jest tło wydarzeń w powieściach Jima Thompsona.

*Noir* to więc przede wszystkim historia pojedynczego człowieka, prawie bez wyjątku zresztą – historia pojedynczego mężczyzny. Wszystkie inne cechy, które zazwyczaj kojarzone są tym pojęciem, mają znaczenie drugorzędne. Jak pisze Patrycja Włodek:

Nowy typ literatury kryminalnej wymagał też innego typu bohatera. Najczęściej był to detektyw, jednak już nie ekscentryczny amator szukający umysłowej gimnastyki, lecz profesjonalista sprzedający usługi za pieniądze i stosujący przestępcze metody w imię obrony prawa. Protagonistą równie często bywał też złoczyńca, jak w powieściach Jamesa M. Caina [...] i Cornella Woolricha [...]. Książki takie należały do odmiany często określanej mianem *noir fiction*, w której bohater to nie śledczy, lecz przestępca lub „przypadkowy” człowiek, fabuła nie jest zaś zdominowana śledztwem, a raczej wivisekcją samej zbrodni, jej okoliczności i **towarzyszących im emocji postaci** [Włodek 2015: 47; podkreślenie moje – P.S.].

Cytat ten jest niezmiernie charakterystyczny, gdyż choć trafnie uchwytuje istotę zjawiska (koncentracja na bohaterze, a nie na zbrodni), stanowi jednocześnie przykład typowej dla polskiej nauki i krytyki literackiej, nawet w przypadku tak znakomicie udokumentowanych i napisanych prac jak książka cytowanej badaczki, nonszalancji terminologicznej. *Noir* to nie po prostu

odmiana powieści *hardboiled*, lecz wywodzący się z niej nurt, którego głównym, a często jedynym, tematem jest historia jednostki. Kwestia ta jest tak kluczowa w obrazowaniu typowym dla *noir*, że bardzo często dominującym chwytem w konstruowaniu protagonisty jest eksponowanie jego alienacji społecznej, rodzinnej, duchowej, psychicznej lub symbolicznej. Samotność głównego bohatera stanowi główną cechę rozpoznawczą literatury *noir*, bez względu na to, jaką formę przybiera: alienacji będącej świadomym wyborem Philipa Marlowe'a, pozbawiająca tożsamości okrutną ironią losu w powieściach Woolricha, społecznym upadkiem mężczyzny w prozie Goodisa, czy wreszcie wynikającą z przewrotnej gry z otoczeniem i pogardą dla innych ludzi u Jima Thompsona.

Słabością cytowanej powyżej definicji Patrycji Włodek jest natomiast widzenie zjawiska *noir* po prostu jako jednej z odmian powieści kryminalnej. W sensie najbardziej ogólnym każda powieść *noir* ma fabułę, której elementem jest jakaś zbrodnia, najczęściej morderstwo. Sednem tej strategii nie jest jednak ten prosty fakt, że bohaterem *noir* może być przestępca, a nie detektyw. Owszem, zbrodnia jest prawie zawsze katalizatorem powieściowych wydarzeń, ale to nie ona jest głównym przedmiotem zainteresowania. Zbrodnie jako motyw fabularny pojawiają się w wielu amerykańskich powieściach z omawianego przez nas okresu, które w taki czy inny sposób mają związek z nurtem *noir*, bądź bezpośrednio go inspirując, bądź w inny sposób podejmując te same tematy. Przykłady są powszechnie znane i oczywiste: *Czula jest noc* i *Wielki Gatsby* F. Scotta Fitzgeralda, *Mieć i nie mieć* Ernesta Hemingwaya, *Wściekłość i wrzask*, *Absalomie, Absalomie!* i *Światłość w sierpniu* Williama Faulknera; nikt jednak nie zalicza ich do gatunku powieści kryminalnej.

Podobnie powinno być w przypadku powieści *noir*, głównym jej tematem jest bowiem ukazywanie jednostki żyjącej na krawędzi, doświadczającej granicznego, najbardziej dramatycznego i przełomowego momentu swego życia, który może prowadzić albo do całkowitej katastrofy, albo do wybawienia. To, że najczęściej ów moment ma związek ze zbrodnią, w którą główny bohater zostaje wplątany, odgrywa z tego punktu widzenia rolę drugorzędną. W filmie dokumentalnym *Film Noir: Brin-*

*ging Darkness to Light* jeden ze współczesnych mistrzów prozy *neo-noir*, James Ellroy, w charakterystyczny dla siebie sposób, w otwierającej film wypowiedzi tak oto przedstawia najbardziej podstawowe cechy kina *noir*, które rzecz jasna są również cechami „czarnej” odmiany literatury.

Oto czym dla mnie jest film *noir*. Jest to charakterystycznie amerykański ruch filmowy, który trwał od 1945 do 1958 roku, i zgłębiał jeden wielki temat; a ten temat to: „Masz przejebane” [*and that theme is: “you’re fucked”*]. Właśnie poznałeś pewną kobietę i tylko kilka cali dzieli cię od najlepszego seksu w twoim życiu, ale zaledwie po sześciu tygodniach od poznania tej kobiety zostaniesz wrobiony w zbrodnię, której nie popełniłeś i skończysz w komorze gazowej. I kiedy przypinają cię do krzesła i za chwilę zaczniesz wdychać opary cyjanku, będziesz wdzięczny za te kilka tygodni, które z nią spędziłeś i wdzięczny za swoją własną śmierć [*Film Noir: Bringing Darkness to Light: 00:00–00:40*].

*Noir* skupia się więc przede wszystkim na eksploracji skrajnych, „granicznych” momentów w życiu protagonisty i ukazuje je z perspektywy psychologicznych, a nie społecznych implikacji jego czynów. Głównym nośnikiem znaczeń i jednocześnie motorem napędowym fabuły są więc emocje (co podkreślono w cytowanym powyżej cytacie z książki Włodek): miłość, pożądanie, strach, nienawiść, desperacja, upokorzenie, alienacja, poczucie zagrożenia, pogarda, chęć zemsty. Owszem, wspomniane fabuły mają najczęściej związek ze zbrodniami, ale dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że zbrodnie i ich skutki w sposób najbardziej gwałtowny prowokują te emocje i stawiają protagonistę *noir* w sytuacji, w której musi on podjąć dramatyczną walkę o przetrwanie i ponieść – przede wszystkim na poziomie emocjonalnym – konsekwencje wydarzeń, których jest uczestnikiem. W innym fragmencie *Film Noir*, Eddie Muller, amerykański pisarz i historyk kina *noir*, stawia wręcz tezę, że wbrew powszechnemu mniemaniu kojarzącemu *noir* z „akcją” i „strzelaninami”, *noir* to przede wszystkim „dramaty psychologiczne” [*Film Noir: Bringing Darkness to Light: 34:35–34:45*].

Wszystko to prowadzi nas do konstatacji, która pozwoli zachować jak najdalej posuniętą konsekwencję terminologiczną,

która będzie stosowana w rozważaniach zawartych w tej książce. Ich tematem są różne odmiany powieści *noir* uprawiane przez wybranych amerykańskich twórców w latach 1929–1960 i ten termin, **powieść noir**, będzie konsekwentnie używany w całej książce. Powodów ku temu jest kilka. Po pierwsze, stanowi to czytelne nawiązanie do terminu *film noir*, który jest powszechnie stosowany, także w Polsce, na określenie nurtu filmowego, który ma bezpośredni związek z powieścią *noir* i na dobrą sprawę realizuje te same założenia artystyczne, posługując się jedynie środkami właściwymi sztuce filmowej. Po drugie, wyrażenie *noir fiction*, którego najbliższy polski odpowiednik (choć nie tłumaczeniem, *fiction* oznacza bowiem mniej więcej tyle co „literatura piękna”) stanowi określenie „powieść noir”, jest powszechnie stosowany w międzynarodowej terminologii. Po trzecie, oznacza to całkowitą i świadomą rezygnację z wciąż niestety stosowanego w Polsce [Włodek 2015: *passim*] określenia „czarny kryminał” jako mylącego i zupełnie nieoddającego istoty zjawiska. Spora część analiz zawartych w niniejszej książce poświęcona będzie zresztą omawianiu, w jaki sposób powieści, które określamy dzisiaj mianem *noir*, nawet jeśli formalnie zachowują cechy powieści kryminalnej lub detektywistycznej, łamią w swojej istocie podstawowe założenia i cele tych skonwencjonalizowanych form literackich.

Wreszcie termin „powieść *noir*” stosowany będzie z innego, być może najważniejszego, powodu. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku wśród badaczy anglosaskich piszących o *noir* panuje przekonanie, że będące niegdyś normą „gatunkowe” klasyfikowanie literatury określanej przez dekady terminem *pulp fiction* jako literatury popularnej, „niskiej” lub „kryminalnej” było błędem. Od mniej więcej ćwierćwiecza daje się zauważyć diametralną zmianę podejścia do tego rodzaju prozy. Po pierwsze, dotyczy to dowartościowania twórczości pisarzy uważanych tradycyjnie za przedstawicieli „literatury popularnej”. Przynajmniej kilku z nich, jak Ross Macdonald, Dashiell Hammett czy przede wszystkim Raymond Chandler, uchodzi dziś za mistrzów amerykańskiej prozy literackiej, a nie tylko autorów „kryminałów”. Czekający wciąż na swojego monografistę Jim Thompson jawi się z kolei nie tylko jako świetny prozaik, lecz również jako zaskakująco śmiały eksperymentator, którego powieści nawet

dziś szokują nie tylko obrazoburczą fabułą, ale także formą literacką. Nieprzypadkowo więc najnowsza monografia literatury *noir* pióra niemieckiego badacza, Armina Jaemmricha, nosi znaczący podtytuł „A Rehabilitation”.

Drugą modyfikacją dotyczącą powieści *noir* jest postrzeganie tego zjawiska nie w ramach historii powieści kryminalnej (czego nie robi żaden ze współczesnych monografistów *noir*), ale w kontekście literatury „wysokiej” i to nie tylko współczesnej temu zjawisku, a więc przede wszystkim twórczości Fitzgeralda i Hemingwaya, ale także tradycji literackiej. Stąd też, nie wspominając na razie o konkretach, za amerykańskimi badaczami, mówić się będzie w niniejszej książce o „Poe XX wieku”, „Dostojewskim dla ubogich”, „Prouście w brudnym kombinezonie” czy „Kafce z Filadelfii”. Nawet jeśli niektóre z tych sformułowań wydają się przesadzone lub pretensjonalne, świadczą one jednak o istotnym przewartościowaniu, jakie dokonano się w ocenie prozy *noir*, w świetle którego widzenie tego rodzaju literatury tylko jako odmiany powieści kryminalnej lub określanie jej mianem „czarnego kryminału” wydaje się wyjątkowo niezręcznym anachronizmem.

Postrzeżenie powieści *noir* w kontekście przemian, jakie dokonywały się po I wojnie światowej w literaturze, łączy się także z innym aspektem, który wielokrotnie będzie na różne sposoby w niniejszej książce akcentowany – mianowicie synchronicznymi przemianami techniki powieściowej, jakie zaszły w literaturze „wysokiej”, i późniejszą recepcją *noir*, która miała miejsce w Europie po II wojnie światowej. Pierwsza, synchroniczna, kwestia ma dwa oblicza – tematyczne i techniczne oraz wiąże się z twórczością dwóch klasyków amerykańskiej prozy, których działalność zbiegła się w czasie z narodzinami powieści *noir*, Ernestem Hemingwayem i Francisem Scottem Fitzgeraldem. Tematyczny związek ich pisarstwa z *noir* będzie wielokrotnie podkreślany, jako że główny motyw twórczości obu amerykańskich pisarzy – kryzys męskości w modernistycznym społeczeństwie – jest też, jak się okaże, *leitmotivem* prozy *noir*. Powieści Hemingwaya i Fitzgeralda będą więc stałym punktem odniesienia dla analizy kluczowych motywów pojawiających się w tekstach omawianych pisarzy.

Z Ernestem Hemingwayem wiąże się, jak powyżej wspomniano, jeszcze jedna kwestia – techniczna. Swojego rodzaju rewolucja, jaką był jego powieściowy debiut, *Słońce też wschodzi* z 1926 roku, ma związek przede wszystkim z zastosowaną w tej powieści techniką narracyjną, zwaną „teorią góry lodowej”, która jest podstawowym składnikiem kojarzonej najczęściej z twórczością autora *Komu bije dzwon* strategii behawioryzmu. Szokująca przyzwyczajonych do dziewiętnastowiecznych konwencji realizmu i rozbuchanego psychologizmu wczesnego modernizmu metoda Hemingwaya, eliminująca z tekstu powieści jakiegokolwiek zbędne informacje narracyjne – przede wszystkim te dotyczące życia wewnętrznego protagonisty – musi być postrzegana w kontekście poetyki typowej dla wczesnej powieści *hardboiled*. Dаты powieściowych debiutów Hemingwaya (1926) i Hammetta (1929) są zresztą tak bliskie, że zignorowanie oczywistych podobieństw w stosowanej przez nich nowoczesnej, „telegraficznej” strategii narracyjnej byłoby oczywistym błędem, nawet jeśli przyczyny stosowania i funkcje wspomnianej techniki się od siebie w tym czy innym względzie różnią.

Aspekt postsynchroniczny głównonurtowej recepcji *noir* to rzecz jasna francuska recepcja tego zjawiska, która nastąpiła w pierwszych latach po II wojnie światowej i która w praktyce odpowiedzialna jest za to, że to charakterystycznie amerykańskie zjawisko kulturowe określamy dziś francuskim słowem oznaczającym czarny kolor. Recepcja ta ma dwa wymiary. Pierwszy z nich, o znaczeniu czysto popularyzatorskim, to żywe zainteresowanie francuskich odbiorców kultury filmową i literacką twórczością Amerykanów w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, które doprowadziło w efekcie do wytworzenia europejskiej odmiany *noir* w literaturze i filmie, a w konsekwencji ma też związek z powstaniem pod koniec lat pięćdziesiątych kina Nowej Fali. Drugie oblicze, zdecydowanie ważniejsze w kontekście literatury lat czterdziestych i pięćdziesiątych ma bezpośredni związek z francuskim egzystencjalizmem. Szeroki odzew, z jakim spotkały się powieści i filmy *noir* w powojennej Francji, łączy się, przynajmniej powierzchownie, z tym właśnie nurtem. Twórczość Amerykanów, odchodząca od sztuki „przekazu” i „komentarza społecznego” w stronę narracji eksponujących wyalieno-

wanych bohaterów uwikłanych w oparte na przypadku lub fatalizmie historie obnażające ich egzystencjalną pustkę musiały silnie rezonować z wyczulonymi na analogiczne motywy twórcami francuskimi. Ów egzystencjonalistyczny kontekst, jak zobaczymy, dotyczy zarówno *Sokoła maltańskiego* i wpisanego weń klucza interpretacyjnego, destrukcyjnych wobec tradycyjnego wzorca powieści kryminalnej utworów Raymonda Chandlera, jak i bardziej bezpośrednio eksponujących absurdalność życia protagonisty (w sensie braku funkcjonowania w racjonalnym porządku moralno-etycznym) tekstów Jamesa M. Caina i Cornella Woolricha.

## Powieść *noir* – próba definicji

Biorąc pod uwagę wszystkie poczynione powyżej uwagi w kwestiach terminologicznych, na zakończenie tej części wstępu można pokusić się o sformułowanie czegoś na kształt definicji, która będzie podstawą do używania terminu „powieść *noir*” w niniejszej książce.

Powieść *noir* jest utworem fabularnym, który ma wyraziście zarysowanego jednostkowego bohatera, przeważnie samotnego i w zdecydowanej większości wypadków mężczyznę. Bohater ten w wyniku różnego rodzaju splotów okoliczności zostaje postawiony w sytuacji granicznej, w której zagrożone jest jego życie, dobre imię lub pozycja społeczna i sytuacja ta zmusza go do podjęcia wbrew jego woli takich czy innych działań we własnej obronie. Alternatywnie, bohater jest jedynie świadkiem jakiejś trudnej sytuacji (przeważnie zbrodni) i okoliczność ta zmusza go do podjęcia decyzji i działań o charakterze moralnym i etycznym, które tym samym staną się dla niego źródłem określającej go deklaracji często o charakterze światopoglądowym. Nawet jeśli jest on detektywem, powieść nie ma charakteru detektywistycznego, gdyż główny obiekt zainteresowania to nie rozwiązanie zagadki kryminalnej, ale osobisty stosunek etyczny detektywa do sprawy, w którą został zamieszany i jego emocjonalne interakcje z pozo-



stałymi bohaterami historii. Tym samym, choć punktem wyjścia lub katalizatorem powieściowych wydarzeń jest zbrodnia – najczęściej morderstwo – powieść *noir* nie jest więc formalnie powieścią kryminalną w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, a raczej powieścią psychologiczną, w której element kryminalny prowokuje bohatera lub bohaterów do przyjęcia skrajnych postaw i reakcji. Kluczowym motywem przewodnim powieści *noir* jest kwestia tożsamości protagonisty, która ukazywana jest na różne sposoby: może to dotyczyć utraty tożsamości w wyniku zupełnie nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności, zmiany tożsamości wskutek okrycia się bohatera społeczną hańbą lub świadomego ukrywania swojej prawdziwej tożsamości przez bohatera. W najłagodniejszej formie – najczęściej w sytuacji, kiedy bohater powieści jest detektywem – kwestia niejasnej tożsamości wiąże się z ukryciem przez detektywa przed innymi bohaterami jego prawdziwych intencji, które prawie nigdy nie są tożsame z tradycyjnie rozumianą społeczną rolą tego zawodu.

Choć powieść *noir* może być dość mocno zakorzeniona w charakterystycznym dla stylu *hardboiled* ponurym i deziluzyjnym obrazowaniu świata przedstawionego i bohaterów, *noir* bardzo rzadko ma cechy komentarza społecznego, często też społeczne tło wydarzeń jest albo pretekstowe, albo całkowicie wyeliminowane. Rozgrywający się przed oczami czytelnika dramat bohatera ma w zasadzie zawsze wymiar indywidualny, a jego konsekwencje mają charakter całkowicie prywatny: osobistej tragedii, zemsty, dramatycznego ocalenia lub prowokują protagonistę do – często wyrażonej *expressis verbis* wobec innych bohaterów (Hammett, Chandler) – deklaracji światopoglądowej, wyznaczającej całkowicie indywidualny i działający wbrew społecznemu uzusowi charakter drogi życiowej. Do prowokowania tych deklaracji męskiego bohatera i w ogóle działania lub powstrzymywania się od niego kluczowe znaczenie mają jego osobiste kontakty z kobiecymi protagonistkami, które – wbrew obiegowemu przekonaniu – stosunkowo rzadko są stereotypowymi *femmes fatales*. Nastawienie męskiego protagonisty do kobiet jest jednak prawie zawsze czynnikiem określającym go pod względem moralnym czy etycznym i w efekcie przesądzającym o jego losie. Stosunek ten może oscylować od całkowi-

tej demonstracyjnej wstrzemięźliwości (Hammett, Chandler), przez uleganie zgubnemu urokowi kobiet (Cain), potrzebę matczyno-anielskiej opieki (Woolrich), społeczną i seksualną frustrację (Goodis), aż po graniczącą z psychopatią seksualizację oraz symboliczną i realną przemoc wobec kobiet (Thompson).

## *Noir* – dobór tekstów

Dzisiaj, z perspektywy sześćdziesięciu lat od faktycznego zakończenia „klasycznego” okresu literatury *noir* jej kanon nie budzi żadnych kontrowersji. Jest on tym bardziej oczywisty, że pierwsze dekady XXI wieku przyniosły swoistą rehabilitację pisarzy uznawanych obecnie za klasyków tego nurtu, którzy przez niemal pół wieku mieli status twórców zapomnianych, niewydawanych i drugorzędnych. Nie oznacza to bynajmniej, że literatura *noir* jest zjawiskiem w pełni opisanym, w ramach którego nie ma kontrowersji dotyczących choćby korpusu tekstów, które stałyby się podstawą do bardziej szczegółowych analiz naukowych. Proste porównanie omówionych poniżej najważniejszych monografii poświęconych *noir* udowadnia, że decyzje podejmowane przez badaczy w tym względzie są w dużej mierze arbitralne. Wszyscy jednak zasadniczo zgadzają się co do tego, którzy z pisarzy tworzących „czarną” prozę lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych są jej najważniejszymi przedstawicielami. Trzej to „ojcowie założycie” lub, jak nazywa ich Eddie Duggan, przedstawiciele „pierwszej fali” – Dashiell Hammett, James M. Cain i Raymond Chandler, których łączy również to, że wraz z upowszechnianiem się świadomości istnienia *noir* jako gatunku awansowali do grona pisarzy *noir* jako „byli” pisarze *hardboiled*. W przypadku pisarzy „drugiej fali”, którzy tworzą ją nie ze względu na różnicę w czasie, lecz raczej ze względu na ich mniejszą popularność, wybór nie jest już tak oczywisty. We współczesnej refleksji nad *noir* pewne nazwiska wracają jednak częściej niż inne – przede wszystkim Cornell

Woolrich, David Goodis, Jim Thompson i – stanowiący w dużej mierze zjawisko osobne – Ross Macdonald. Rzecz jasna tych mniej znanych i mniej popularnych twórców jest dużo więcej: Carroll John Daly, Dorothy B. Hughes, Margaret Millar (żona Rossa Macdonalda), W.R. Burnett, Chester Himes, Mickey Spillane, Patricia Highsmith, John D. MacDonald, Horace McCoy, Richard Matheson. Nie wszyscy z nich jednak reprezentują podobny poziom, nie wszyscy też uprawiali *de facto* literaturę *noir*, i nie wszystkie ich teksty przetrwały próbę czasu. Najistotniejsze jest jednak, że nie wszyscy odznaczali się na tyle indywidualnym stylem, by stworzyć w ramach ogólnie rozumianego nurtu *noir* własny idiom, który byłby kojarzony z ich nazwiskiem i zauważalny w większej liczbie tekstów.

W niniejszej książce przyjęto więc zasadę bliższego analitycznego przyjrzenia się tylko sześciu najwybitniejszym przedstawicielom powieści *noir* i stało się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, to, co określamy dziś mianem literatury *noir*, wcale nie było zjawiskiem jednorodnym i tak naprawdę każdy z omawianych twórców realizował strategię literacką, którą dziś określamy mianem *noir*, w sobie właściwy sposób. Ujęcie analityczne, polegające na podkreślaniu różnic między pisarzami *noir*, w przeciwieństwie do ujęcia syntetycznego, koncentrującego się na szukaniu miejsc wspólnych, daje, jak się wydaje, znacznie pełniejszy obraz opisywanego tu zjawiska. Po drugie, każdy z badanych autorów stworzył swoisty styl literacki, który stał się jego znakiem rozpoznawczym i – w przeciwieństwie do autorów, którzy zasłynęli jednym lub dwoma utworami – byli oni w stanie na różne sposoby wykorzystywać go w swoich kolejnych, często dość licznych, tekstach, za każdym razem nadając im charakterystyczny i indywidualny rys. Wyjątkiem od tej reguły jest James M. Cain, który, w zgodnej opinii wszystkich badaczy *noir*, po dwóch swoich słynnych *novellach* z lat trzydziestych nie wniósł do historii *noir* nic nowego; mimo to jego rola w kształtowaniu poetyki *noir* jest tak wielka, że poświęcono mu osobny szkic.

Powyższe uwagi prowadzą nas do kwestii metody i strategii badawczej. Znajdujemy się w tym szczęśliwym momencie w historii naukowej refleksji nad powieścią *noir*, w którym mamy

do wyboru co najmniej kilka bardzo dobrych monografii tego zjawiska, które mogą się stać zarówno punktem odniesienia do wszelkich analiz na poziomie interpretacyjnym, jak i kontekstem służącym pomocą w kwestii wyboru metody badawczej. Na pierwszy rzut oka widać jednak, że twórcy najważniejszych monografii nurtu nie idą wspólną drogą.

Autor historycznie pierwszej liczącej się pracy o *noir*, Geoffrey O'Brien, w wydanej w dwóch wersjach (w roku 1981 i 1997 – wydanie rozszerzone) książce *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir* [O'Brien 1997] przyjmuje strategię najbardziej „monograficzną”, opisując ewolucję, jaka dokonała się dzięki upowszechnieniu się tanich książek w papierowych okładkach, gwałtownemu rozwojowi masowego rynku czytelniczego, powstaniu nowego rodzaju powieści sensacyjnej (*hardboiled*), stopniowej korelacji między wywodzącą się z niemieckiego ekspresjonizmu estetyką kina *noir* lat czterdziestych i okładkami *paperbacków* pisarzy *hardboiled*, aż do narodzin artystycznych indywidualności, które dziś postrzegamy jako „mistrzów *noir*”. O'Brien nie tylko reprodukuje w swojej książce liczne okładki pierwszych wydań tekstów „z epoki”, ustala kanon gatunku *hardboiled* i *noir*, który w postaci obszernej listy zamieszcza na końcu swojej książki, ale przede wszystkim stara się oddać istotę twórczości wszystkich przywoływanych przez siebie pisarzy w różniących się długością miniszkiecach (od dwóch, trzech akapitów do kilku stron). Zdawkowe i bardzo syntetyczne, często też silnie oceniające – by nie powiedzieć: krytyczne – uwagi O'Briena są jednak zaskakująco trafne i w bardzo przekonujący sposób uwypuklają istotę twórczości omawianych przez niego pisarzy. Mimo więc bardzo lakonicznej formy wywodu *Hardboiled America* jest ciągle bodaj najważniejszym punktem odniesienia w naukowej refleksji nad powieścią *noir*.

Następną ważną książką poświęconą *noir* była praca Williama Marlinga *The American Roman Noir. Hammett, Cain and Chandler* [Marling 1995]. Ten badacz przyjął kompletnie odmienną strategię analizy zjawiska *noir*, zdecydowanie nastawioną na interpretację i to w dodatku traktującą dość wąski materiał badawczy w sposób bardzo symboliczny. Punktem wyjścia i stałego odniesienia jest dla Marlinga opowieść o synu marno-

trawnym z *Ewangelii według świętego Łukasza*, rozpatrywana z wielu różnych perspektyw: religijnej, społecznej a nawet psychoanalitycznej. Marling umieszcza swoje rozważania w bardzo oryginalnie zarysowanym kontekście społecznym lat dwudziestych i trzydziestych, który w dodatku również traktuje symbolicznie. Przechodząc do analiz klasyków *noir*, amerykański badacz stawia tezę, że twórczość każdego z nich jest bezpośrednią konsekwencją ich pozycji społecznej sprzed podjęcia kariery piśarskiej. Stąd osobliwe tytuły rozdziałów stanowiących główną część jego monografii: *Dashiell Hammett, Copywriter*; *James M. Cain, Journalist*; *Raymond Chandler, Oil Executive*.

Zupełnie odmienny charakter ma kolejna monografia, której tytuł zaczerpnięto z *Sokoła maltańskiego* – napisana przez Johna T. Irwina książka *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir* [Irwin 2006]. Irwin wyciąga skrajne konsekwencje z obowiązującego dziś rozumienia istoty *noir* polegającej na skupianiu się na działającym pojedynczym człowieku, a nie portretowaniu grup społecznych. W jego ujęciu *noir* to historie jednostek, które walczą o zachowanie indywidualnej tożsamości w gwałtownie zmieniającym się społeczeństwie pierwszej połowy XX wieku.

Powieści, które wybrałem do analizy napisane przez Hammetta, Chandlera, Caina, Burnetta i Woolricha są połączone tematycznie: każda z nich obrazuje walkę dwudziestowiecznego pracującego Amerykanina o to, by stać się i pozostać swoim własnym szefem, walkę, która uwidocznia się jako konflikt pomiędzy zawodowym i osobistym życiem protagonistów tych powieści. Detektywi *hardboiled* Hammetta i Chandlera zawsze rozwiązują ten konflikt na korzyść życia zawodowego, przedkładając swoją pracę i jej kodeks i jego prawa ponad stosunki osobiste. Dwie najlepsze powieści Caina, z drugiej strony, to opowieści zawierające przestrożę i ukazujące katastrofalne rezultaty przedkładania przez protagonistów tych powieści stosunków osobistych nad ich zaangażowanie w pracę. W powieściach Burnetta i Woolricha walka dwudziestowiecznego pracującego Amerykanina, by stać się i pozostać swoim własnym szefem, przybiera większy, egzystencjalny wymiar, gdyż ich protagoniści próbują utrzymać kontrolę nad swoim życiem mimo przeciwności, które tworzą nie tyle ludzie, których kochają lub pożądają, lecz raczej działania czasu w powieściach Burnetta i los u Woolricha [Irwin 2006: XI].

Jako niewątpliwy zwolennik strategii *close reading* Irwin rezygnuje z prób dawania ogólnej charakterystyki pięciu wybranych przez siebie pisarzy, zamiast tego buduje szczegółowe interpretacje tylko jednej wybranej ich powieści – *Sokoła maltańskiego*, *Głębokiego snu*, *Podwójnego odszkodowania*, *High Sierra* i *Noc ma tysiąc oczu*.

Autor najnowszej monografii *noir*, niemiecki badacz Armin Jaemmrich, w monografii *The American Noir. A Rehabilitation. Raymond Chandler. Dashiell Hammett, James M. Cain, W.R. Burnett, Cornell Woolrich, and Others as well as Classic Films Noirs Revisited* [Jaemmrich 2016] idzie w dokładnie przeciwnym kierunku. O ile książki Marlinga i Irwin są zdecydowanie analityczne, Jaemmrich skłania się wyraźnie ku syntezie, próbując dać encyklopedyczne kompendium wiedzy w typowo niemieckim stylu za pomocą wyrazistych kategorii, systematycznej klasyfikacji powtarzających się motywów i wskazywaniu na miejsca wspólne, które łączą twórczość tak odmiennych pisarzy jako Woolrich i Chandler. Mimo doskonałego zakorzenienia syntetycznych rozważań Jaemmricha w literaturze przedmiotu, efekty takiej strategii badawczej są chyba najmniej przekonujące. Niemiecki badacz wskazuje bowiem paralele i analogie w powtarzalnych motywach oraz zjawiskach, jakie odnajduje w twórczości wybranych przez siebie pisarzy, nie zawsze jednak zauważając, że bardzo często nie tylko wynikają one z zupełnie innych pobudek, ale też w sensie interpretacyjnym mogą znaczyć zupełnie co innego. Zaskakuje też w książce o tej tematyce wydanej w 2016 roku całkowity brak odniesień do twórczości Davida Goodisa i Jima Thompsona, uważanych dziś powszechnie za kluczowe postacie amerykańskiego *noir*, którzy nie są w *The American Noir* nawet wspomniani.

W niniejszej książce postanowiono przyjąć drogę pośrednią między wskazanymi powyżej dwiema skrajnościami – dogłębną analizą tylko jednej wybranej powieści i ujęciem syntetycznym, usiłującym sprowadzić powtarzalne motywy literackie do wspólnego mianownika. Jak okaże się bowiem w dalszej części książki, pojedyncze teksty poszczególnych pisarzy mogą być dla nich wielce reprezentatywne, ale mogą być także w efektywny sposób poddane autorskiemu krytycznemu oglądowi (przypa-

dek *Głęboki sen* i jego swoista renarracja w *Długim pożegnaniu* Chandlera). Z drugiej strony te same motywy fabularne lub sytuacje psychologiczne niekoniecznie muszą oznaczać to samo w sensie interpretacyjnym, stąd problemowe ujęcia w stylu „kobiety w powieści *noir*” czy „zbrodnia w powieści *noir*” mogą dać często efektowne, ale niekoniecznie bliskie prawdzie rezultaty.

Dlatego głównym zamysłem konstrukcyjnym niniejszej książki było ukazanie jak najdalej posuniętej różnorodności artystycznej sześciu najwybitniejszych przedstawicieli klasycznego okresu powieści *noir* z lat 1930–1960, z dołączeniem w zakończeniu kilku uwag poświęconych pisarstwu Rossa Macdonalda. Każdy z omawianych pisarzy potraktowany został więc oddzielnie i rozdziały im poświęcone mają charakter minimonografii ich twórczości lub, w przypadku Caina, Goodisa i Thompsona, ich najbardziej charakterystycznych tekstów. Ponieważ w zgodnej opinii wszystkich badaczy zjawiska *noir* końcem klasycznego okresu tego zjawiska jest przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w przypadku pisarzy, którzy po tej dacie kontynuowali swoją karierę literacką, ich późniejsze teksty, jako nie należące do „epoki”, zostały pominięte.

Ponieważ powieść *noir* jest bardzo szczególnym zjawiskiem, w którym na ostateczny kształt tekstu literackiego bardzo silny wpływ wywiera osobowość i życiorys autora, we wszystkich rozdziałach zamieszczono w miarę szczegółowe informacje o autorach i ich życiu. Dla w zasadzie wszystkich opisywanych tu twórców, nawet paradoksalnie dla Jima Thompsona, tworzone przez nich powieści miały ewidentnie charakter bardzo osobistej kreacji artystycznej, w ramach której, za pomocą wymyślanych postaci i sytuacji, usiłowali oni uporać się z dręczącymi ich demonami, lękami, frustracjami. Fakt ten dodatkowo przemawia za potraktowaniem każdego z tych pisarzy w sposób indywidualny i uciekaniem się do wyklętego niegdyś „biografizmu” w badaniu literatury. Przyjęcie takiej strategii pozwoli – jak się wydaje – dotrzeć do istoty twórczości tych autorów i jednocześnie zaakcentować ogromną różnorodność strategii literackich określanych dzisiaj zbiorczym mianem *noir*.

Niniejsza książka nie jest też planowana jako encyklopedyczna monografia w ostateczny sposób ustalająca wszystkie aspekty i wyjaśniająca wszystkie problemy powieści *noir*. Jej celem jest raczej pokrewne eseistycznemu ujęciu jak najbliższe dotarcie do sedna tekstu na poziomie interpretacyjnym lub prześledzenia strategii literackiej w tekstach wyróżniających się osobliwą formą, a nie ściśle i operujące ostatecznymi twierdzeniami naukowe klasyfikowanie. Tym samym, proponowana tu książka jest raczej zaproszeniem do dyskusji i wspólnego czytania tekstów, które albo niesłusznie zostały zapomniane, albo przez lata były deprecjonowane jako „literatura popularna” lub „kryminały”, albo wreszcie są wciąż nieprzetłumaczone na język polski.

Dla autora tych słów pisanie tej książki miało też wymiar osobistej podróży sentymentalnej. *Żegnaj, laleczko* i *Siostrzyczka* Raymonda Chandlera były pierwszymi „dorosłymi” powieściami, jakie, bodajże w 1985 roku, dane mu było przeczytać. Zapoczątkowały one trwającą do dziś fascynację literaturą i filmem tego okresu. Praca nad książką była więc także okazją do spojrzenia z perspektywy wieku średniego na znane od wczesnej młodości teksty literackie i ich ponowną interpretację. Ów aspekt osobisty ma zresztą związek nie tylko z wiekiem, ale także z płcią. „Czarny kryminał” ma być w zamyśle „męski” (*hard-boiled?*), tymczasem powieść *noir* przy bliższym poznaniu okazuje się niewątpliwie literaturą o kryzysie męskości, co będzie w tej książce wielokrotnie i na różne sposoby akcentowane, i dla piszącego te słowa współczesnego mężczyzny w średnim wieku praca nad nią miała także niewątpliwie wymiar autorefleksji.



## PIERWSZY: DASHIELL HAMMETT

### Dashiell Hammett – pisarz

Dashiell Hammett uznawany jest powszechnie za twórcę zarówno stylu *hardboiled*, jak i powieści *noir*. Jego znaczenie doceniono jeszcze za życia pisarza – Raymond Chandler w latach czterdziestych wskazał go jako ojca założyciela uprawianej również przez siebie odmiany literatury – ale prawdziwa rehabilitacja i zrozumienie znaczenia twórczości autora *Sokoła maltańskiego* przyniósł dopiero koniec XX wieku. Pisarstwo Hammetta przestano postrzegać jako etap rozwoju powieści kryminalnej, a nawet zauważono, że z tradycyjną powieścią kryminalną przełomu XIX i XX wieku łączy tego pisarza w istocie niewiele. Autor *Krwawego żniwa* zaczął być traktowany z jednej strony jako wyraziciel umysłowości Amerykanów pierwszych lat modernizmu, jako dokumentator gwałtownych przemian społecznych lat dwudziestych, a z drugiej jako pisarz, którego zaskakująco wiele łączy z nowatorami ówczesnej prozy amerykańskiej, przede wszystkim Ernestem Hemingwayem. Styl, wizja świata, charakterystyczna konstrukcja postaci prozy Hammetta zrodziły się niejako przy okazji jego regularnej pracy zawodowej – detektywa i autora ogłoszeń w agencji reklamowej. Tematów do pracy literackiej dostarczyły zarówno epizody z życia zawodo-

wego autora, głośne wydarzenia rozpalające opinię publiczną, jak i osobiste obserwacje, które z czasem, wraz z rozwojem literackiego rzemiosła pisarza, przybrały w *Sokole maltańskim* bardziej zawoalowaną formę.

Kariera literacka Hammetta obejmuje niewiele ponad dziesięć lat, rozpoczęła się niespodziewanie i równie niespodziewanie się skończyła. Debiutanckie opowiadania pisarza ukazało się w magazynie „Smart Set” w 1922 roku; rok później „Black Mask” opublikował pierwszy tekst, którego bohaterem był Continental Op. Od tej chwili nastąpił w życiu Hammetta okres zaskakującej płodności – utwory poświęcone bezimiennemu detektywowi ukazywały się żelazną regularnością, w 1929 roku cztery z nich połączone w całość fabularną wydano jako pierwszą powieść pisarza – *Krwawe żniwo*. Kolejne opowiadania, których bohaterem był Op, scalono na tej samej zasadzie w następną powieść, która ukazała się w 1930 roku jako *Kłątwa Dainów* – utwór bez wątplenia mniej przełomowy. Pierwszą powieścią napisaną od razu jako całość był wydany w tym samym roku *Sokół maltański*, wprowadzający nowego detektywa, Sama Spade’a – niemal pod każdym względem przeciwieństwo Continental Opa, czyli bohatera, który przyniósł Hammettowi sławę.

Kolejna powieść, wydany w 1931 roku *Szklany klucz*, mimo że zawiązuje swoją akcję na opisanym w początkowych partiach morderstwie, pod wieloma względami zrywa z charakterem powieści kryminalnej i detektywistycznej, skłaniając się bardziej ku psychologicznej powieści sensacyjnej, którą dziś znamy jako *noir*. Wreszcie, po trzech latach przerwy, w 1934 roku ukazała się ostatnia powieść pisarza, *Thin Man*, której tytuł przetłumaczono w Polsce, gubiąc tym samym jego ironiczną wieloznaczność, jako *Papierowy człowiek*. Tekst ten był, jak się okazało, i co sugerowała również fabuła traktująca o detektywie na emeryturze, pożegnaniem z zawodem pisarza. Do swojej śmierci siedemnaście lat później w 1951 roku Hammett nie napisze i nie wyda już żadnych utworów literackich, choć wznowienia jego powieści będą ukazywać się jeszcze w latach pięćdziesiątych ze zmienionymi okładkami, utrzymanymi w konwencji krzykliwych *paperbacków* typowych dla tej dekady, jakże innymi od modernizmu ich pierwszych wydań [O’Brien 1997: 64–69].

Nic w zasadzie nie zapowiadało, że Hammett urodzony w 1894 roku, który młodość spędził w Filadelfii i Baltimore, stanie się, jak się dziś uważa, drugim obok Hemingwaya rewolucjonistą amerykańskiej prozy bezpowrotnie zrywającym z jej rozwlekłym postwiktorianśkim stylem i tematyką tkwiącą głęboko w XIX wieku. Jego pierwszą poważną pracą, podjętą jeszcze w czasie I wojny światowej, była posada detektywa w Pinkerton Detective Agency, który to fakt większość historyków literatury uważa za kluczowy dla późniejszej twórczości pisarza. Praca detektywa Pinkertona nie miała w istocie nic wspólnego z obrazem pracy detektywa, jaki wyłania się z powieści *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Pracownicy agencji zajmowali się banalnymi sprawami obyczajowymi, a faktem, który wywarł na młodym Hammetcie podaj największy wpływ, był udział pracowników agencji w tłumieniu niepokojów społecznych w robotniczych miastach na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. W ten sposób Hammett, oddelegowany przez Agencję, trafił do San Francisco i był świadkiem brutalnego pacyfikowania strajków organizowanych przez związki zawodowe. Agencja Pinkertona pełniła na zachodnim wybrzeżu funkcję prywatnej policji na usługach przedsiębiorców i posługiwała się metodami niejednokrotnie zbrodniczymi, brutalnie mordując związkowych przywódców i zapewniając fizyczną ochronę łami-strajkom. Zamieszki, których bezpośrednim świadkiem w Butte w stanie Montana był młody pisarz, stanowiły kluczową inspirację do opisu fikcyjnego Personville, w którym osadzono akcję *Krwawego żniwa*.

William Marling [Marling 1995: 93–96] wskazuje jednak, że młody Hammett wykonywał również inny zawód, który traktował jako dorywcze uzupełnienie dochodów – zawód copy-writera. Amerykański badacz uważa ten fakt za zasadniczy dla poznania przez przyszłego pisarza umysłowości i skali wartości przedstawicieli nowego amerykańskiego społeczeństwa, szczególnie tych, którzy po I wojnie światowej zaczęli masowo osiedlać się w Kalifornii. Lata dwudzieste to okres wyjątkowej prosperity w gospodarce amerykańskiej, gwałtownie zakończony kryzysem giełdowym z jesieni 1929 roku. Zanim ten kryzys jednak nastąpił, Amerykanie doświadczyli niespotykanego w swo-

jej dotychczasowej historii wzrostu poziomu życia mierzonego przede wszystkim bardzo zauważalnym przyrostem dóbr materialnych. Towarzyszył temu inny proces – gwałtowna urbanizacja zachodniego wybrzeża, które zaludniła z jednej strony ludność pochodzenia wiejskiego z zachodniej części USA: Arizony, Montany, Utah, a nawet Oklahomy (słynni „Okies”), z drugiej strony ciągle napływająca do Ameryki fala emigrantów z Europy, którzy po I wojnie światowej równie chętnie osiedlali się na zachodnim wybrzeżu, przede wszystkim w Los Angeles i San Francisco [Marling 1995: 112]. Efektem tego byli nowi ludzie, którzy żyjąc w epoce modernizmu, przyjęli postawy konsumpcjonistyczne odrzucali dawne wartości wyniesione bądź ze „starych”, jeszcze europejskich krajów, bądź z tradycyjnej purytańskiej amerykańskiej kultury.

Pieniądz i posiadanie przedmiotów stanęły na piedestale wartości nowego społeczeństwa. Hammett jako copywriter widział to wyjątkowo wyraźnie. Jego wczesne utwory, wszystkie opowiadania o Continental Opie i powieść *Krwawe żniwo*, adresowane są do nowej publiczności, świeżo osiadłej w miastach i uwikłanej w nowoczesną pracę zarobkową, która określa jej świadomość społeczną i wyznacza porządek aksjologiczny skrajnie różny od tego, który wyznawali jej ojcowie. Najlepiej świadczy o tym świadczy literacki debiut twórcy *Sokoła maltańskiego*. Jego implikowany odbiorca był czytelnikiem „nowoczesnym”, który swoją wiedzę o świecie czerpał z kina i prasy sensacyjnej, miejsce zamieszkania uzależniał od atrakcyjnej pracy zarobkowej i w każdej chwili był gotów zmienić je, gdyby nadarzyła się korzystniejsza oferta. Dodatkowo symbolem jego mobilności i zarazem sukcesu stał się własny samochód, nawet jeżeli na razie dojeżdżał do pracy równie „nowoczesnym” tramwajem. Wreszcie ów czytelnik wymagał coraz to nowych sensacyjnych informacji i podnieć, nowych atrakcyjnych przedmiotów, o których wartości dowiadywał się z umiejętnie skonstruowanych reklam, subtelnie przemycających nową skalę wartości. Opowiadania o Continental Opie i *Krwawe żniwo* były idealną odpowiedzią na estetyczne i poznawcze potrzeby takiego odbiorcy.

## *Krwawe żniwo*

*Krwawe żniwo* wydane w formie książkowej 1 lutego 1929 roku powszechnie uważane jest za pierwszą powieść *hardboiled* w historii literatury. Jak już jednak powiedziano, jest to *de facto* seria czterech opowiadań połączonych fabularnie – *The Cleansing of Poisonville*, *Crime Wanted – Male or Female*, *Dynamite*, *19th Murder*, które ukazały się w miesięcznych odstępach w magazynie „Black Mask” między listopadem 1927 roku i lutym 1928 roku. Bohater *Krwawego żniwa* był już wówczas dobrze znany czytelnikom Hammetta: *The Cleansing of Poisonville* stanowiło dwudzieste piąte opowiadanie, którego bohaterem był Continental Op, jakie ukazało się we wspomnianym periodyku od 1923 roku. Teksty składające się na powieść pozornie nie wnoszą nic nowego do cyklu, zebrane jednak w fabularną całość stworzyły piorunującą mieszankę, która dzięki swej treści, postaciom a przede wszystkim wizji świata na zawsze zmieniła los amerykańskiej literatury.

William Marling streszcza fabułę powieści następująco:

W *Krwawym żniwie* Op zostaje wynajęty przez Donalda Willssona, idealistycznego dziennikarza, który zostaje zamordowany, zanim Op ma szansę się z nim spotkać. Cztery sekcje fabularne koncentrują się na tropieniu przez Opa różnych synów marnotrawnych, co zostaje mu zlecone przez patriarchalnego ojca Willssona, Old Elihu. Kasjer bankowy, Robert Albury, okazuje się mordercą Donalda, ale nie z powodu prowadzonego śledztwa dziennikarskiego, ale z powodu *gold-digger*, niejakiej Diny Brand. Brand i jej obecny kochanek, Max Thaler, ustawiają walkę bokserską, który to plan Op udaremnia, co prowadzi do zabicia boksera, Ala Kennedy’ego w sekcji drugiej. Thaler wplątuje Opa w swoją rozgrywkę ze skorumpowanym szefem policji Noonanem, [...] co prowadzi do śmierci Noonana w części trzeciej. Mając *carte blanche* od Old Elihu, aby „oczyścić” [„*cleanse*”] miasto, Op doprowadza do finałowego pojedynku pomiędzy Pittem the Finnem i miejscowym twardelem, Reno Starkey’em. Po końcowej rzezi Op, świadom swojej winy, pisze „raporty” do „starego” (swojego szefa) w San Francisco [Marling 1995: 107].

Nie ulega wątpliwości, że konstrukcja fabularna *Krwawego zniwa* rządzi się prawem przypadku – analizowana z punktu widzenia Arystotelesowskiego wzorca idealnej fabuły posiadającej wyraźny początek, środek i zakończenie jest zbyt chaotyczna. Wydarzenia tu nie wynikają z odwiecznej zasady przyczynowo-skutkowej opiewanej przez Arystotelesa w *Poetyce*, ale kierują nimi zbiegi okoliczności [Marling 1995: 108]. Pod wpływem niespodziewanych wydarzeń Op i inni bohaterowie podejmują impulsywne decyzje, które w gwałtowny sposób zmieniają bieg akcji, w sposób nie tylko całkowicie nieprzewidywalny i wręcz urągający zdrowemu rozsądkowi. Sojusze zawierane są nagle i równie nagle są zrywane, strzały padają gęsto i to często z broni niedawnego sojusznika. Jak ujął to Geoffrey O'Brien: „jego [tj. Hammetta - P.S.] bohaterowie, porwani zawrotnym tempem powieści, dosłownie nie mają czasu myśleć; mogą tylko działać” [O'Brien 1997: 67].

Akcja powieści zaczyna się jednak w sposób będący czytelnym nawiązaniem do tradycyjnych fabuł kryminalnych. Oto do fikcyjnego miasta gdzieś na wschód od San Francisco przybywa detektyw wynajęty przez jednego z jego mieszkańców, który zostaje jednak zamordowany, zanim Op będzie miał szansę z nim porozmawiać. Prowadzi to do klasycznej sytuacji powieści detektywistycznej, która modelowo powinna rozwijać się według ustalonego od kilkudziesięciu lat wzorca: detektyw będący głównym bohaterem prowadzi żmudne śledztwo, analizując poszlaki i dowody, by w końcu w finale powieści, w sposób mniej lub bardziej zaskakujący dla czytelnika, zdemaskować zabójcę. Tymczasem zagadka morderstwa zostaje wyjaśniona wyjątkowo szybko, ale akcja powieści trwa jednak dalej – zagadka okazuje się zresztą wyjątkowo banalna. Fakt rozwikłania morderstwa w jednej czwartej narracji wynika oczywiście z tego, że fabułę *Krwawego zniwa* tworzą faktycznie cztery połączone opowiadania i wspomniany motyw morderstwa zostaje fabularnie wyczerpany w pierwszym z nich zgodnie z zasadami tradycyjnej sztuki pisania kryminałów. Potencjalny czytelnik może o tym nie wiedzieć: zdają sobie z tego sprawę o historycy literatury. Standardowy odbiorca dostaje do ręki powieść niepodzieloną na żadne

części i niezawierającą żadnej informacji o tym, że prezentowana mu narracja istniała wcześniej w innej formie. Fakt ten ma niezwykle doniosłe konsekwencje dla historii literatury kryminalnej i stylu *hardboiled*, ponieważ kontynuowanie fabuły, skupiającej się na detektywie Continental Opie, a przede wszystkim sposób, w jaki zostaje to przeprowadzone, jest isticie rewolucyjny.

Gdy zagadka śmierci Donalda Willssona wyjaśnia się, tradycyjna narracja kryminalna powinna się zakończyć. Tymczasem Op podejmuje decyzję, jakiej przed nim nie podjął żaden detektyw powieści kryminalnej:

Wygłosiłem mowę:

– Nie. Nie podoba mi się sposób, w jaki potraktowano mnie w Poisonville. Teraz mam szansę wyrównać rachunki. Rozumiem, że jesteś z powrotem w klubie, kochajmy się i tak dalej; co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr. Chcesz, żeby zostawić cię w spokoju. Był czas, kiedy i ja chciałem, żeby zostawiono mnie w spokoju. Może gdyby tak się stało, teraz wracałbym do San Francisco, ale tak się nie stało. Zwłaszcza gruby Noonan nie zostawił mnie w spokoju. W ciągu dwóch dni dwa razy próbował mnie sprzątnąć. To dużo. Teraz moja kolej popędzić mu kota i to właśnie zrobię. Poisonville dojrzało do żniw. Podoba mi się ta praca i zabieram się za nią. (...) Thaler zmarszczył czoło i oznajmił:

– Willsson jest gotów zgodzić się, żebyś zachował te dziesięć kałków. Poprzestań na tym.

– Mam wredne usposobienie. Próby zamachu doprowadzają mnie do szału [*Krwawe żniwo*: 74].

Moment, kiedy Continental Op decyduje się przejść z roli biernego detektywa mającego tylko wyjaśnić zagadkę popełnionego przestępstwa do roli aktywnego czynnika sprawczego powieściowych wydarzeń, jest punktem zwrotnym, w którym tradycyjna powieść detektywistyczna staje się nowoczesną powieścią kryminalną. Styl wypowiedzi, zachowanie oraz sposób portretowania głównego bohatera w narracji czyni *Krwawe żniwo* pierwszym kryminałem w stylu *hardboiled*. Powieść otwierają słowa „Personville nie było ładne” [*Krwawe żniwo*: 6]. Zaiście obraz miasta nazywanego w powieści ironicznie przez Opa „Poisonville”

może uchodzić za pierwowzór wszystkich miast portretowanych w powieści *noir*. Marling zwraca uwagę, że choć ta miejscowość jest z jednej strony całkowicie fikcyjna, z drugiej strony ma wiele cech wspólnych ze znanym Hammettowi z autopsji Butte w stanie Montana (które to przywołuje zresztą zdanie otwierające powieść), stanowi ona przede wszystkim amalgamat wszystkich nowych lub przeżywających gwałtowny rozwój na początku XX rozwój miast, łącznie z San Francisco [Marling 1995: 108].

Zmiany te przejawiają się zarówno w technicznej nowoczesności (elektryczne oświetlenie ulic, tramwaje, które w tym czasie jeździły nawet w Los Angeles i jeżdżą też w powieściowym Personville), ale przede wszystkim w innych, skomplikowanych i gwałtownych stosunkach społecznych. „Nowe” miasta były zaludniane przez nieustannie napływającą ludność pochodzącą z terenów wiejskich i z Europy, która tworzyła „nowego” amerykańskiego człowieka, spragnionego szybkiej fortuny, sukcesu życiowego typowego *go-gettera*, czego pozytywnym wariantem są postacie grane w filmach z lat dwudziestych przez Harolda Lloyd’a, negatywnym natomiast bohaterowie powieści *hardboiled*. Ludność napływowa nie odczuwała głębokich więzi z tradycyjnymi, purytańskimi wartościami „starej” Ameryki, a wielkomiejskie środowisko i paradoksalne skutki prohibicji oraz rosnąca przez nią zorganizowana przestępczość stwarzały przybyszom niespotykane dotychczas możliwości bogacenia się, z których ochoczo korzystali.

Marling zwraca na przykład uwagę, że w *Krwawym żniwie* w zasadzie wszyscy przestępcy, łącznie ze skorumpowanym szefem policji Noonanem, są Irlandczykami, co jest odbiciem analogicznych stosunków społecznych panujących w tym czasie w San Francisco, w którym nielegalnym hazardem oraz handlem alkoholem zajmowali przede wszystkim przybysze z Irlandii i Skandynawii, a protestanci stanowili zaledwie 15% ogółu ludności [Marling 1995: 112–113]. Paradoksalnie, Irlandczykiem z pochodzenia był również Raymond Chandler, który osiadł na stałe w Kalifornii w 1919 roku, któremu nie przeszkodziło to dwadzieścia lat później włożyć w usta swojego detektywa gorzkich słów na temat upadku moralnego „nowego”, wzrastającego na jego oczach Los Angeles.



Personville, jak już wspomniano, będzie wzorcem dla wielu późniejszych portretów miast w powieściach *hardboiled* i *noir*. Składa się nań kilka cech, które określać będą jednocześnie charakter, umysłowość i wartości zamieszkujących je ludzi. Przede wszystkim jest to miasto młode, zaludnione przez ludność napływową zwabioną przez możliwość szybkiego wzbogacenia się dzięki dynamicznie rozwijającemu się przemysłowi. Dzięki temu lokalny kapitalista, Old Elihu, staje się niejako właścicielem miasta. Jest on ojcem zamordowanego na początku powieści Willssona. Według niektórych badaczy pierwowzór tej postaci to George Hearst, ojciec Williama Randolpha Hearsta, którego satyryczny portret miał przynieść *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. Ta quasi-patriarchalna figura staje się faktycznym władcą miasta, mimo że istnieją w nim instytucje państwowe rządu Stanów Zjednoczonych. Stary Willsson decyduje w Personville o wszystkim, kształtując opinię publiczną za pomocą kontrolowanej przez siebie prasy, on też staje się kolejnym pracodawcą Continental Opa. Miasto opanowała zorganizowana przestępczość, która rozwinęła się wskutek istniejącej tylko na papierze prohibicji, alkohol jest bowiem powszechnie dostępny. Policja zamiast zaś pilnować przestrzegania prawa, przyjmuje łapówki od działających na niemal przemysłową skalę bimbrowników, ochraniając *de facto* ich interesy i eliminując niepotrzebną konkurencję.

*Krwawe żniwo* ukazuje świat odarty z jakichkolwiek ograniczeń moralnych, pozbawiony jednoznacznego podziału na dobro i zło, z zatartą granicą między przestępcami i stróżami prawa, w którym jedynym prawem jest przemoc. Kiedy sytuacja tego wymaga, jedna z grup przestępczych zostaje nawet w pewnym momencie uczyniona odziałem porządkowym policji. Op, przechodząc z pozycji detektywa-obszernika do roli „czyściciela” miasta, rozumie doskonale, że tradycyjne, „mieszczackie” sposoby działania w świecie, w którym się znalazł, nie mają racji bytu:

Możesz zacząć od śledzenia go. Muszę mieć klin, który wbije między Pete’a i Yarda, Yarda i Noonana, Pete’a i Noonana, Pete’a i Thalera albo Yarda i Thalera. Jeżeli uda się nam zamieszać, złamać

układ, wtedy skoczą sobie do gardel i wykonają za nas robotę. [...] Od Diny Brand mógłbym kupić więcej obciążających ich informacji, ale nie ma sensu ciągać tych ptaszków po sądach. Mają sądy w kieszeni, a poza tym procesy trwałyby zbyt długo. Zapłaciłem się tu, a kiedy tylko Stary to wyniucha – a San Francisco nie jest na tyle daleko, by czegoś nie wywąchał – dorwie się do telegrafu i zażąda wyjaśnień. Muszę mieć wyniki, żeby móc ukryć środki i metody, jakich użyłem. Dlatego dowody to za mało. Potrzebny nam dynamit. [...]

– No to do roboty – powiedziałem. – I nie oszukujcie się: w Poisonville jest tylko takie prawo, jakie się samemu wprowadzi [*Krwawe żniwo*: 124–125].

Continental Op jest całkowitym przeciwieństwem detektywa, jakiego wymyśliła, uschematyzowała i zbanalizowała angielska powieść kryminalna. Zamiast pełnić tradycyjną dla swojego zawodu rolę, a więc przywrócić porządek demaskując złoczyncę, który, przeważnie dzięki morderstwu, ten porządek w drastyczny sposób naruszył, Op sam jest źródłem chaosu i zniszczenia. Sposób jego postępowania jest tak bezkompromisowy, że w pewnym momencie fabuły sam dostaje ofertę przystąpienia do organizacji przestępczej, skuteczność jego postępowania opartego na bezwzględnej przemocy budzi bowiem podziw nawet powieściowych złoczyńców. Motywacja postępowania protagonisty *Krwawego żniwa* jest skrajnie immoralna, w jego działaniu nie istnieje coś takiego jak służba wyższym wartościom społecznym.

Społeczeństwo sportretowane w pierwszej powieści Hammetta jest zresztą do tego stopnia zdegenerowane, że w zasadzie inne postępowanie nie jest możliwe. Wszyscy bohaterowie kierują się partykularnymi interesami, tak samo postępuje też Op, którego napędza chęć osobistej zemsty, „wredne usposobienie” i korzyść materialna. Nie oznacza to jednak, że między detektywem Hammetta, choć jego postępowanie wzorowane jest częściowo na równie bezwzględnym i całkowicie pozbawionym ideałów zachowaniu detektywów Pinkertona, a przestępcami, z którymi ten pierwszy prowadzi grę na śmierć i życie, nie ma żadnej różnicy. Personeville odgrywa tu rolę współczesnej Sodomy, w której szlachetne, idealistyczne i konstruktywne dzia-

lanie nie ma sensu, bo nie przyniesie żadnych rezultatów. Zwalczając jednak ogień ogniem, Op odczuwa pewnego rodzaju wyrzuty sumienia, co uwidocznia się w jego rozterkach związanych z pisaniem raportów ze swojej działalności w mieście występku. Ostatecznie jednak jedynym skutecznym rozwiązaniem okaże się wezwanie do Personville Gwardii Narodowej i całkowita destrukcja kryminogennej struktury społecznej „miasta trucizny”, które toczy nieodwracalna i nieuleczalna choroba.

Hiperboliczny obraz miasta występku w *Krwawym żniwie* jest symboliczną syntezą gwałtownych przemian społecznych, jakim ulegała Ameryka po I wojnie światowej. Przyspieszona industrializacja, migracja ludności wiejskiej do miast, napięcia społeczne wywołane stale napływającą falą emigrantów z Europy i odwrotne od oczekiwanych skutki wprowadzenia prohibicji, której najbardziej fatalnym efektem było powstanie przestępczości zorganizowanej, gwałtowne pogłębianie się rozwarstwienia materialnego i powiązania nowych milionerów ze światem przestępczym, korupcja policji i uzależnienie prasy od prywatnych właścicieli, realizujących swoje nie do końca uczciwe cele, rozpad pełniących jedynie fasadową rolę instytucji społecznych i państwowych, to obraz, który wyłania się z kart pierwszej powieści Hammetta, do którego późniejsze reinkarnacje znane z powieści *hardboiled* i *noir* na dobrą sprawę nie wniosą wiele nowego. Z tego też powodu należy uznać *Krwawe żniwo* za swego rodzaju archetyp powieści *noir*, przynajmniej jeśli chodzi o sposób ukazywania miasta, które stanie się typowym miejscem akcji dla późniejszych powieści utrzymanych w tej stylistyce. William Marling określa strategię Hammetta jako synekdochalną – jednostkowy opis fikcyjnego miasta służy wyobrażeniu większej całości, a Personville symbolizuje miejską korupcję we wszystkich większych amerykańskich miastach okresu prohibicji [Marling 1995: 126].

Na takim tle ukazywany jest główny bohater, Continental Op, który z kolei stanowi raczej wyjątek niż początek pewnego typu powielanego w późniejszej literaturze. Wprawdzie ma on wiele atrybutów, które staną się później charakterystyczne dla bohaterów powieści utrzymanej w stylistyce *hardboiled* – cięty, prze-sycony sarkazmem język, brak jakichkolwiek złudzeń i ideali-

zmu, bezwzględność działania, przekonanie o tym, że cel uświęca środki, merkantylną motywację działania, ironiczny stosunek do kobiet, skrywający głęboko stłumiony romantyzm – to z drugiej strony odznacza się szeregiem cech, których nie znajdziemy u bohaterów Caina, Chandlera czy Goodisa. Bohater typowej powieści *noir* to raczej wyróżniający się z tłumu outsider, tymczasem Hammett kreuje swego bohatera jako przeciętnego Amerykanina swoich czasów, co podkreśla jeszcze jego niezbyt pociągająca aparycja: Op jest w średnim wieku, niższego niż przeciętny wzrostu, ma nadwagę, fatalną kondycję fizyczną i skłonność do nałogów. Bohater *Krwawego żniwa* stanowi typowego człowieka swoich czasów, jego horyzonty umysłowe, sposób postępowania i poglądy na świat są odzwierciedleniem przeciętnego Amerykanina lat dwudziestych [Marling 1995: 107].

Pierwsza powieść Hammetta istotna jest także dlatego, że portretuje kobiecą bohaterkę, którą można uznać za swojego rodzaju prototyp *femme fatale*. Dina Brand, wokół której rozwija się spora część powieściowej intrygi, jest *fatale* niemal w dosłownym znaczeniu – mężczyźni w ten czy inny sposób z nią związani ponoszą śmierć. Także Op, choć w charakterystyczny dla siebie sposób, nie reagując na niedwuznaczne propozycje powieściowej bohaterki, znajduje się wskutek kontaktów z Diną w śmiertelnym zagrożeniu. Z drugiej strony Brand nie jest jednak klasyczną *femme fatale*, gdyż sama ponosi śmierć w wyniku typowego dla *Krwawego żniwa* szalonego splotu wydarzeń. Od późniejszych bohaterek Caina i Chandlera różni ją też na niekorzyść inteligencja i pozycja społeczna. Jak wskazują interpretatorzy Hammetta, główna postać kobieca powieści jest jeszcze jednym przejawem diagnozy społecznej, jaka wyłania się z kart pierwszej powieści autora *Sokoła maltańskiego*. Dina Brand stanowi pierwszy literacki obraz kobiety nowego typu, wywodzącej się z nizin, wolnej od jakichkolwiek konwensów, wykorzystującej mężczyznę do swoich celów, przede wszystkim traktując go jako środek do szybkiego awansu społecznego. Brand pozbawiona jest więc jakichkolwiek głębszych uczuć i moralności, atrakcyjność mężczyzn ocenia w zasadzie wyłącznie wedle zasobności ich portfela, ewentualnie wedle ich siły i bezwzględności pozwalającej na eliminację innych posia-

dających jakiegokolwiek znaczenie i władzę mężczyznom. Jej merkantylna motywacja działania doprowadzona jest niemal do absurdu: zawiera sojusze z kolejnymi mężczyznami i zdradza ich, zupełnie nie przejmując się ich uczuciami, a jedynie tym, który jest aktualnie najsilniejszy, najbardziej wpływowy lub może jej najwięcej zapłacić.

– Pani jest zepsuta – stwierdziłem.

– Niechże się pan, na Boga, rozluźni. Przecież ta forsa nie musi pochodzić z pana kieszeni. Dostaje pan chyba na specjalne wydatki, co? (...)

Dina Brand wyduła wargi, dotknęła stopą mojej łydki, po czym wyjaśniła:

– Chodzi nie tyle o pieniądze, co o zasadę. Kiedy dziewczyna ma coś wartościowego, jest idiotką, jeśli nie bierze za to pieniędzy.

Wyszczerzyłem zęby w uśmiechu.

– Bądź miły – poprosiła [*Krwawe żniwo*: 39–40].

Marling uznaje Dinę Brand za postać typową dla wszystkich bohaterów powieści: chociaż nieustannie próbuje odgrywać damulkę, to przy każdej okazji okazuje się skrajnie pazerną prostytutką, co jest znamienne dla pokolenia nuworyszy i groteskowych gangsterów pozujących za pomocą posiadanych przedmiotów i eleganckich ubrań na ludzi z wyższej klasy społecznej. Brand, z powodu swoich niedostatków, punktowanych zgryźliwie przez bohatera-narratora, który mimo że sam jest plebejuszem, to nie ulega jej wulgarnym wdziękom, nie może być uznana za pełnoprawną *femme fatale*. Z pewnością reprezentuje jednak kobietę nowego typu, dopełniając tym samym ocenianą jednoznacznie negatywnie w powieści Hammetta „nowoczesność” jego czasów.

Drugim kluczowym elementem *Krwawego żniwa*, obok obrazu bohaterów i świata przedstawionego, które okażą się później typowe dla powieści *noir*, jest styl, który z perspektywy dziewięćdziesięciu lat od wydania tej powieści uznaje się dość powszechnie za prekursorski dla nurtu *hardboiled*. Zasługi Hammetta trudno przecenić, ale też nie można zapominać, że rewolucyjny kształt tej prozy nie rodził się w próżni. Zaledwie

trzy lata wcześniej, w 1926 roku, literackim światem Ameryki wstrząsnął powieściowy debiut Ernesta Hemingwaya, *Słońce też wschodzi*, w którym autor demonstracyjnie zrywał z odziedziczonymi po dziewiętnastowiecznym realizmie konwencjami narracyjnymi. Z drugiej strony styl powieści Hammetta jest bezpośrednią kontynuacją stylu jego opowiadań publikowanych w „Black Mask” od 1923 roku.

Obojętnie, któremu z pisarzy przyzna się palmę pierwszeństwa w kwestii odnowienia i unowocześnienia amerykańskiej prozy, stwierdzić należy, że obu przyświecał w zasadzie ten sam cel – maksymalnego uproszczenia narracji. W przypadku Hemingwaya tego typu strategię nazywa się zazwyczaj „teorią góry lodowej” lub „teorią pominięcia” (*theory of omission*). Zgodnie z nią z narracji eliminuje się niemal wszystkie informacje poza tymi najniezbędniejszymi, pozwalającymi zorientować się w rozwoju wydarzeń, i takimi, które nie wynikają bezpośrednio z dialogów bohaterów. W tak pisanej prozie brak więc wszystkich typowych dla dziewiętnastowiecznej powieści kategoryzujących opisów, rozbudowanych sekcji narracyjnych streszczających większe fragmenty akcji, a przede wszystkim – jakichkolwiek informacji dotyczących przeżyć wewnętrznych bohaterów.

W przypadku debiutanckiej powieści Hemingwaya jest to o tyle rewolucyjne i przewrotne, że – po pierwsze – mamy w powieści narrację pierwszoosobową, a – po drugie – w najbardziej podstawowym sensie *Słońce też wschodzi* stanowi romans. Tymczasem narrator powieści, Jake Barnes, nie daje czytelnikowi najmniejszego wglądu w swoje przeżycia wewnętrzne. Hemingway kładzie nacisk na żywe, utrzymane w potocznym, a nawet wulgarnym stylu dialogi, przez co forma jego wcześniejszej prozy zbliża się do bardziej do dramatu niż do klasycznej powieści. Zredukowana do minimum narracja, cięta, a często zgryźliwe wypowiedzi bohaterów, będące nieustylizowanym odzwierciedleniem codziennego sposobu mówienia, deziluzyjne, pozbawione jakiegokolwiek sentymentalizmu widzenie świata i miłości – to elementy charakterystyczne dla poetyki *Słońce też wschodzi*, które odnajdziemy później w sensacyjnych i kryminalnych powieściach i opowiadaniach określanych mianem *hardboiled*.

Strategia opowiadania Hammetta, zastosowana przez niego w *Krwawym zniwie* przypomina tę powyższą. Narracja powieści, tak jak wszystkich opowiadań o Continental Opie, jest pierwszoosobowa i przesycona nieustannym sarkazmem, który służy przede wszystkim do silnie waloryzującego opisu Personville i jego mieszkańców:

Pierwszy policjant, jakiego spotkałem, był nieogolony. Drugi nosił złachany mundur, u którego brakowało kilku guzików. Trzeci stał na środku głównego skrzyżowania w mieście [...] i kierował ruchem nie wyjmując cygara z ust. Przestałem więc zwracać uwagę na policjantów [*Krwawe zniwo*: 6].

Narracja zaczyna się bez żadnych wyjaśnień *in medias res*, od razu wrzucając czytelnika w wir niezbyt zrozumiałych wydarzeń, co wynika po części ze strategii typowej dla wcześniejszych opowiadań Hammetta. Narrator często operuje krótkimi zdaniami przekazującymi minimalną liczbę niezbędnych informacji, dotyczących wydarzeń i wyglądu spotykanych przez Opa bohaterów. Zdania te przesycone są sarkazmem, który jest oczywisty dla czytelnika w kontekście dialogów, którym towarzyszy, lub wcześniejszych uwag narratora.

Dramatyzm w narracji Hammett osiąga za pomocą lakoniczności – im bardziej dramatyczne wydarzenia opisywane są w narracji, tym bardziej skrócone są odnoszące się do nich zdania. Spośród wielu przesyconych akcją fragmentów narracyjnych badacze zwracają uwagę przeważnie na XXV rozdział powieści, *Whiskeytown*. Opis bezładnej strzelaniny między policją i rywalizującymi gangami bimbrowników, w trakcie której Op salwuje się ucieczką, przywoływany jest zazwyczaj jako ekstremalny przykład stylistycznej strategii Hammetta, zmierzającej do oddania szalonego tempa wydarzeń za pomocą jak najkrótszych, nerwowych zdań, niemal do granic możliwości wykorzystującej charakterystyczną ekonomiczność i lapidarność języka angielskiego. Styl ten trudny jest do uzyskania w innym języku, o czym świadczy choćby polski przekład powieści:

Przed nami na ulicę wyjechała limuzyna, zbliżyła się o pół przecznicy i zatrzymała. Plunęła ogniem broni maszynowej.

Zza limuzyny wyjechał inny samochód i ruszył na nas. Ze środka – ogień broni maszynowej [*Krwawe żniwo*: 205].

Angielski oryginał:

A limousine turned into the street ahead of us, came half a block toward us, put its side to us, and stopped. Out of the side, gun-fire.

Another car came around the limousine and charged us. Out of it, gun-fire.

Jakikolwiek fragment narracyjny, który i tak relacjonuje działania bohatera w isticie telegraficznym skrócie, nawet jeśli chwilowo przynosi ukojenie i przerwę w nieustannym pędzie opisywanych wydarzeń, może być w dowolnym momencie nieoczekiwanie przerwany za pomocą krótkich jednozdaniowych informacji, wprowadzających kolejną „przyspieszoną” sekwencję:

Była już jednak prawie ósma i żołądek domagał się swoich praw. Poszedłem do hotelowej restauracji i spełniłem jego żądania.

Potem, w hallu, skusił mnie skórzany fotel, w którym wypaliłem cygaro. Wdałem się w rozmowę z pewnym podróżnym, księgowym kolejowym z Denver, który, jak się okazało, znał mojego znajomego w St. Louis. A potem na ulicy wybuchła strzelanina [*Krwawe żniwo*: 116].

Badacze piszący o stylu Hammetta podkreślają, że charakterystyczna dla niego lakoniczność nie dotyczy jedynie dramatycznych fragmentów narracyjnych przekazujących dziejące się w zawrotnym tempie wydarzenia. Jak stwierdza Geoffrey O'Brien, ekonomiczność języka była stałą cechą pisarza, która wprowadziła – równoległe do Hemingwaya – nową jakość w amerykańskiej prozie. Analizując fragment opisowy z jednego z wczesnych opowiadań o Continental Opie, O'Brien pisze:

Co odróżnia [ten styl] od twórczości poprzedników Hammetta to lekkość jego pisania, sposób, w jaki zaczyna [opis] od środka, uży-



cie kolokwialnego języka bardziej jako fundamentalnego idiomu niż czegoś dodanego dla „koloryzowania” lub żartu. Przede wszystkim jednak, kluczowe jest tu użycie składni, która pozwala mu docierać do kluczowych szczegółów bez tracenia czasu na opisy zupełnie niepotrzebnych. Opisuje tylko przelotne spojrzenie [*snapshot*] biura – „wszystko w mahoniu, brzozie i zielonym pluszu” – w miejscu, w którym Dreiser użyłby trzech stron napuszonego katalogowania. [...] Dzięki uproszczonej składni i słownictwem zredukowanym do podstaw Hammett znalazł sposób na oddanie poczucia fizycznej gwałtowności [*convey a sense of physical immediacy*] [O’Brien 1997, 65–67].

Marling zwraca z kolei uwagę, że charakterystyczny styl pisarza nie zrodził się przypadkiem, ale – podobnie jak świat przedstawiony jego utworów i umysłowość bohaterów – był odbiciem mediów lat dwudziestych. Nerwowy rytm prozy złożonej z krótkich pojedynczych zdań lub zdań złożonych skonstruowanych z podobnych krótkich segmentów łączy się, jego zdaniem, z charakterystycznym dla „Black Mask” i innych pulpowych magazynów drukiem kolumnowym. Hammett pisał więc tak, by poszczególne zdania w jednej linijce druku w sposób maksymalnie uproszczony i skuteczny przekazywały najistotniejsze dla odbioru narracji informacje. Fizyczna forma medium, za pomocą którego dostarczana jest czytelnikowi proza, wywiera więc wpływ na jej stylistyczny kształt, co z kolei odpowiada potrzebom przyzwyczajonego do telegraficznego stylu prasy czytelnika. Badacz wskazuje też, że gwałtowna narracja koresponduje ze stylem popularnych w ostatnich latach epoki kina niemego slapstickowych filmów, w których dominował ruch, pęd i sekwencje kulminujące zazwyczaj w finałowym pościgu i wykorzystujący nowoczesne środki transportu w rodzaju samochodu. Hammett korzysta z tych samych środków, stawiając w swojej historii na ruch i dynamikę, minimalizując jednocześnie emocje i motywacje [Marling 1995: 114].

*Krwawe żniwo* wyznacza więc stylistyczne i tematyczne ramy „bezwzględnej powieści detektywistycznej” (*hardboiled detective novel*), które będą w mniejszym lub większym stopniu powielane przez następców Hammetta. Wiele z elemen-

tów, które są charakterystyczne dla stylu powieści, a także elementy świata przedstawionego powrócą w klasycznej powieści *noir*. Wydaje się więc paradoksalne, że kolejne dłuższe teksty prozatorskie autora dość mocno od jego debiutu się różnią, a pod pewnymi względami są jego przeciwieństwem. Następna powieść Hammetta, *Kłątwa Dainów*, nieomal dziś zapomniana, także ma za bohatera Continental Opa i stanowi połączoną w całość fabularną serię opowiadań opublikowanych wcześniej w „Black Mask”. Od *Krwawego żniwa* różni ją jednak przede wszystkim tematyka – *Kłątwa* bliższa jest klasycznej powieści tajemnic i w sposób dość zaskakujący stanowi ukłon w stronę niesamowitości znanej z prozy Poego czy Hawthorne’a. Styl tej powieści przypomina *Krwawe żniwo*, są tu nawet tak „nowoczesne” elementy jak samochodowy pościg ulicami San Francisco zakończony efektowną kraksą, brakuje jednak typowego dla *noir* osadzenia intrygi w wielkomiejskim świecie korupcji, moralnej dwuznaczności i swoistego fatalizmu.

Znacznie bliższa powieściowemu debiutowi jest czwarta powieść Hammetta, *Szklany klucz*, wydana w 1931 roku, rok po publikacji *Sokoła maltańskiego*, i podobnie jak dwie pierwsze złożona z opowiadań pisanych kilka miesięcy wcześniej do „Black Mask”. Pod względem stylu jest ona bardziej *noir* niż *hardboiled* z dwóch powodów. Po pierwsze następuje tu zmiana bohatera i rodzaju narracji. Protagonista, Ned Beaumont, nie jest detektywem – to jedyny taki wypadek w powieściach Hammetta – lecz szulerem i przyjacielem lokalnego kryminalisty o politycznych ambicjach, Paula Madviga. Po drugie, mimo że powieść formalnie posiada intrygę kryminalną, a jej akcja rozpoczyna się od tajemniczego morderstwa, które wyjaśni się pod koniec powieści, zagadka kryminalna nie jest głównym tematem utworu. Beaumont odgrywać będzie co prawdę rolę prywatnego detektywa, który próbuje rozwikłać sprawę, ale czyni to z powodów czysto osobistych, gdyż Paul Madvig, podejrzany o morderstwo syna lokalnego senatora, z którego córką ma zamiar się ożenić, to jego przyjaciel. Od powieściowej intrygi ważniejszy jest w *Szklanym kluczu* całkowicie deziluzyjny opis społeczeństwa, na tle którego intryga ta się rozgrywa.

Pod względem stylu najbliższej tej powieści Hammetta do wczesnej twórczości Hemingwaya. Pisarz rezygnuje z pierwszoosobowej narracji na rzecz trzecioosobowej, ale utrzymanej w skrajnie personalnej perspektywie: czytelnik ogląda świat powieści oczami Neda Beaumonta i wie o świecie powieściowym tyle, co on. W sposób bardzo podobny do strategii autora *Pożegnania z bronią* narracja nie prezentuje jednak w żaden sposób przeżyć bohaterów, ani nie daje pojęcia o ich motywacjach, pragnieniach czy dążeniach. Hammett rezygnuje tym razem nawet z przedstawiania motywacji protagonisty w jego bezpośrednich wypowiedziach, co miało miejsce w *Krwawym żniwie*, dlatego postępowanie głównego bohatera jest dla czytelnika niemal zawsze zaskoczeniem, łącznie z kulminacyjną sceną, w której rozwiązuje on powieściową zagadkę kryminalną. Przypomina to do złudzenia strategię z *Sokoła maltańskiego*, choć ma inny, jak się wydaje, cel.

*Szklany klucz* jest w dużej mierze zapomnianą powieścią Hammetta, co jest zastanawiające z dwóch powodów. Po pierwsze sam pisarz uważał ją za swoje największe dokonanie, której to opinii badacze jego twórczości zdają się jednak nie podzielać. Po drugie, gdyby nie „szczęśliwe” zakończenie można by ten utwór uznać za pierwszą „klasyczną” powieść *noir* w historii literatury. Hammett rezygnuje tu z typowego dla stylu *hardboiled* nerwowego stylu narracji, nie wkłada w usta swoich bohaterów zgryźliwych i „twardych” wypowiedzi, a zamiast tego koncentruje się na śledzeniu losów przeciętnego protagonisty wpłatanego wbrew swojej woli w kryminalną intrygę.

Przeciwko zaklasyfikowaniu *Szklanego klucza* jako typowego *noir* decyduje jednak swoisty, zapożyczony z *Sokoła*, „chłód” protagonisty, który mimo że emocjonalnie zaangażowany w wydarzenia, nigdy tak naprawdę nie może – inaczej niż typowy bohater *noir* – paść ofiarą powieściowej intrygi. Ned Beaumont jest chłodnym obserwatorem mrocznego świata, w którym porusza się bezbłędnie, i dzięki swojej przenikliwości daje radę rozwikłać zagadkę kryminalną. Zaskakujące też wydaje się zakończenie, choć, jak zobaczymy, przynajmniej do pewnego stopnia jest ono konsekwencją strategii zastosowanej przez Hammetta w *Sokole maltańskim*.

## *Sokół maltański* – narodziny (wielkiego) chłodu

*Sokół maltański* to trzecia powieść Hammetta i jedna z dwóch, obok *Papierowego człowieka*, napisana od razu w tej formie prozatorskiej bez wcześniejszej publikacji w odcinkach. Od momentu rozpoznania nurtu *noir* jako osobnego zjawiska w literaturze amerykańskiej budzi ona jednoznaczny zachwyt z powodu swojej fabuły i stylu. Do zyskania takiego uznania przyczyniły się również aż trzy ekranizacje filmowe, które nastąpiły w okresie zaledwie jedenastu lat od wydania powieści. Dwie pierwsze nie odniosły sukcesu, ale trzecia w reżyserii Johna Houstona z 1941 roku z Humphreym Bogartem w roli Sama Spade'a stała się od razu klasykiem światowej kinematografii. Film Houstona otworzył też nowy rozdział w historii kina – ekranizacja z 1941 roku w miarę powszechnie uznawana jest za pierwszy film *noir* rozpoczynający kilkunastoletni okres trwania tej konwencji w kinie amerykańskim. *Sokół maltański* jest jednak powieścią niezwykle nie tylko ze względu na swą literacką jakość, ale przede wszystkim dlatego, że stanowi bodaj najbardziej oryginalne przedsięwzięcie w historii powieści kryminalnej, które nie tylko ugruntowuje nowy typ powieści – *hardboiled detective novel* – ale także świadomie łamie wiele z konwencji gatunkowych, których dotychczas autorzy powieści kryminalnych dość skrupulatnie przestrzegali.

### Coś więcej niż zwykły „kryminal”

W posłowniu do polskiego wydania *Sokoła maltańskiego* z 1988 roku Krzysztof Zarzecki, podkreślając liczne cechy tej powieści, które przyjdzie nam jeszcze szczegółowo omówić poniżej, pisze:

To właśnie – obok galerii niestereotypowych bohaterów pobocznych, niekonwencjonalnej, a pełnej napięcia intrygi, realizmu tła

i języka, dynamicznej narracji i gorzkiego przesłania w duchu epiki – sprawiło, że *Sokół maltański* został przyjęty jako coś więcej niż zwykły „kryminal” i dał początek nowej szkole powieściopisarstwa detektywistycznego [Zarzecki 1988: 288].

Faktycznie trzecia powieść Hammetta jest utworem pod każdym względem przełomowym, choć stwierdzić też należy, że symptomy tego przełomu są znacznie subtelniejsze, niż miało to miejsce w przypadku jego powieściowego debiutu. Pozornie mamy bowiem do czynienia z powieścią, która przypomina klasyczny, wzorowany na angielskich schematach, kryminal detektywistyczny: głównym bohaterem jest prywatny detektyw, na początku powieści dochodzi do morderstwa, jego sprawca zostaje na końcowych stronach powieści w zaskakujący sposób zdemaskowany, nonszalancki detektyw w finale powieści wyjaśnia oniemiałym (i umiarkowanym rozgarniętym) policjantom szczegóły intrygi, którą nieudolnie usiłowali wyjaśnić, przestępcy giną lub zostają aresztowani. Pozornie wszystkie zewnętrzne znamiona typowej powieści detektywistycznej są *comme il faut*, a jednak *Sokół maltański*, realizując wszystkie elementy utrwalonej od ponad trzydziestu lat konwencji, każdy z nich w znaczący sposób modyfikuje, otwierając tym samym nowy rozdział w historii powieści kryminalnej.

*Sokół maltański* różni się też znacząco od innych utworów Hammetta z innego powodu: główny bohater nie przypomina żadnego z jego odpowiedników z jego pozostałych powieści, a akcja zostaje umieszczona w konkretnej przestrzeni San Francisco lat końca lat dwudziestych, odmiennie niż to jest w przypadku *Szklanego klucza* i *Krwawego żniwa*, które dzieją się w fikcyjnych miastach symbolizujących każde miasto ówczesnej Ameryki. W sposób znaczący zredukowano też perspektywę społeczną. Choć *Sokół maltański* jest w sposób bardzo wyrazisty „modernistyczny”, a więc oddający ducha *hic et nunc* momentu, w którym go opublikowano, odmiennie niż w dwóch wyżej przywołanych powieściach szersza diagnoza społeczna wydaje się Hammetta zupełnie nie interesować. Jego uwaga koncentruje się tylko i wyłącznie na głównej postaci detektywa, który nie dość, że diametralnie różni się od Continental

Opa, to także stanowi właściwy temat powieści, co należy uznać za najbardziej nowatorskie posunięcie twórcy *Kłatwy Dainów*.

Powieściowa intryga, która pozornie zdaje się zbudowana z typowych dla powieści kryminalnej motywów – kto zabił i gdzie jest tajemniczy przedmiot? – jest pod każdym względem osobliwa, co wynika również z nietypowej dla powieści kryminalnej konstrukcji protagonisty i jego roli w fabule. Znaczące dla pisarskiej filozofii Hammetta są również postacie przestępców-antagonistów, z którymi Sam Spade wchodzi w różne interakcje. Współcześni interpretatorzy tej powieści zaznaczają, że dobór członków szajki Gutmana ma głębsze znaczenie w kontekście gwałtownych przemian społecznych, jakich doznawała Ameryka po I wojnie światowej. Wreszcie, skoro mowa o interpretatorach, *Sokół maltański* jest być może pierwszą powieścią kryminalną, która *de facto* domaga się interpretacji i zawiera wpisany w nią klucz interpretacyjny w postaci symbolicznej przypowieści, która to nie tylko rzuca światło na powieściową intrygę, ale przede wszystkim kieruje uwagę czytelnika na motywację głównego bohatera, wykraczającą daleko poza konwencjonalne „wyjaśnienie zbrodni” lub, jak w przypadku *Continental Opa*, chęć osobistej zemsty.

## Fabula i narracja

Bohater powieści to Sam Spade, prywatny detektyw, który od niedawna jest w spółce partnerskiej z Archerem. Fabuła rozpoczyna się, gdy do biura Archera i Spade’a zgłasza się młoda kobieta, niejaka panna Wonderly, zlecając detektywom odnalezienie swojej zagubionej siostry i ochronę przed jej agresywnym kochankiem, Floydem Thursbym. Detektywi, nie do końca wierząc w historyjkę panny Wonderly, podejmują się zadania. Tej samej nocy Archer, podczas śledzenia Thursby’ego, zostaje zastrzelony. Z ręki nieznanego zabójcy ginie też Thursby. Do biura Spade’a znów przychodzą goście: najpierw Iva Archer, żona współnika Spade’a i jego kochanka, podejrzewająca, że to

on jest zabójcą Milesa, a potem niejaki Joel Cairo, który niedolnie próbuje sterroryzować detektywa, chcąc ustalić, czy posiada on poszukiwany przez niego przedmiot. Wkrótce Spade orientuje się, że – najzupełniej przypadkowo – wciągnięto go w intrygę szajki złożonej z Joela Cairo, Gutmana, jego „chłopca” od mokrej roboty, Wilmera Cooka, i panny Wonderly, która naprawdę nazywa się Bridig O’Shaughnessy. Szajka usiłuje wejść w posiadanie zrobionego ze złota posążku sokoła, wykonanego czterysta lat wcześniej przez Zakon Kawalerów Maltańskich dla cesarza Karola V. W wyniku splotu zaskakujących wydarzeń figurka sokoła trafia w ręce Spade’a, który próbuje ją sprzedać Gutmanowi i spółce. Gdy do transakcji dochodzi, sokół okazuje się ołowianym falsyfikatem. Spade zawiadamia policję o związku Gutmana ze śmiercią Archera i wydaje Brigid O’Shaughnessy w ręce organów sprawiedliwości, którą demaskuje jako prawdziwą zabójczynię swojego współnika, Milesa Archera. Powieść kończy się sceną rozgrywającą się następnego dnia w biurze detektywa, którego odwiedza Iva Archer. Narracja urywa się jednak zanim czytelnik będzie miał możliwość poznać przebieg spotkania między kochankami.

Niemal każdy element zarysowanej powyżej fabuły jest, w stosunku do mocno już w momencie wydania książki ugruntowanego modelu powieści detektywistycznej, niekonwencjonalny. Równie niekonwencjonalna jest narracja. Przede wszystkim trudno ustalić, co stanowi zasadniczy temat śledztwa – zabójstwo Archera czy poszukiwanie tytułowej figurki. Na to, że akcja ma zaskakujący przebieg i że kwestia wyjaśnienia, kto strzelał do detektywa schodzi na plan dalszy i wyjaśnia się w nieoczekiwany sposób pod koniec powieści, zwrócił już uwagę – o dziwo – Raymond Chandler, ironizując, że przesadni puryści powieści kryminalnej mogliby to wytknąć Hammettowi jako błąd konstrukcyjny [*Mówi Chandler*: 326].

Tymczasem nie jest to oczywiście żaden błąd. Zagadka kryminalna „kto zabił?” zostaje rozwiązana od razu na początku powieści: Spade dodając dwa do dwóch, dochodzi do jedynego możliwego wniosku, że zabójcą Archera jest Brigid O’Shaughnessy. Problem polega oczywiście na tym, że informacja na ten

temat nie pojawia się w narracji, a sam detektyw, rozmawiając o tym z innymi bohaterami, świadomie mówi nieprawdę. Stanowi to bodaj najbardziej drastyczny przykład złamania podstawowych reguł gatunku powieści kryminalnej w *Sokole maltańskim*. Nietypowe zachowanie Spade'a na miejscu zbrodni (rezygnacja z oglądania zwłok swojego współnika) budzi natychmiast podejrzliwość prowadzących śledztwo policjantów, skłaniając ich ku przypuszczeniom, że Spade nie tylko wie więcej o zabójstwie, niż chce ujawnić, ale że być może sam jest zabójcą.

Znacznie bardziej problematyczny jest jednak sposób ukazania tej sprawy w narracji. *Sokół maltański* stanowi jedną z dwóch powieści Hammetta, która nie jest opowiadana w narracji pierwszoosobowej. Trzecioosobowy, nieujawniający się narrator zachowuje z jednej strony pozory obiektywizmu, z drugiej natomiast utrzymuje konsekwentnie personalną perspektywę relacjonowania wydarzeń. Taki sposób opowiadania nie jest niczym wyjątkowym w przypadku powieści detektywistycznej, wręcz przeciwnie – typowy dla modernizmu indywidualny i subiektywny ogląd świata stanowi wręcz warunek *sine qua non* powieści detektywistycznej. W powieści Hammetta pozornie wszystko wydaje się więc zgodne z regułami: czytelnik zdaje się wiedzieć cały czas o sprawie tyle, co detektyw, którego obserwuje w działaniu, zaś rzeczony detektyw występuje w każdej przytaczanej w narracji scenie. O pozorności prawdomówności tej strategii decyduje jednak fakt, że detektyw rozwikłuje zagadkę zabójstwa na dwudziestej stronie powieści, a informacja na ten temat nie zostaje w żaden sposób przekazana czytelnikowi aż do sceny kulminacyjnej.

Tom pokiwał głową z powątpiewaniem, nie odrywając wzroku od Spade'a, i stanął po drugiej stronie płotu.

– Rewolwer miał w tylnej kieszeni spodni – rzekł. – Nie wystrzelony. Płaszcz był zapięty. Znaleźliśmy przy nim sto sześćdziesiąt i coś tam dolarów. Czy on był na służbie, Sam?

Spade po chwili wahania przytaknął [*Sokół maltański*: 20].



Pozostałe informacje dotyczące Spade'a pojawiające się w narracji w tej scenie są, w sposób typowy dla Hammetta, niezwykle skąpe i zgodnie z konsekwentnie stosowaną w całej powieści strategią, przekazują jedynie minimalną liczbę informacji koniecznych dla zrozumienia kontekstu pojawiających się dialogów („wyjaśnił i opisał Thursby'ego według danych od panny Wonderly”, „Spade uśmiechnął się lekko, wyjął rękę z kieszeni i poklepał Toma po ramieniu”, „Schował z powrotem rękę do kieszeni”, „– Na pewno – przyznał Spade nic nie znaczącym tonem i odszedł”). Sens tej sceny w kontekście późniejszego rozwoju powieściowych wydarzeń, a szczególnie jej finału, rodzi rzecz jasna pytania o wiarygodność narracji.

Czy jednak narrator *Sokoła maltańskiego* jest niewiarygodnym narratorem? Niewiarygodny narrator nie musi przecież w końcu kłamać – wystarczy, że przemilczy kluczowe dla zrozumienia wydarzeń kwestie. Słynny niewiarygodny narrator *Zabójstwa Rogera Ackroyda* (1926) Agathy Christie nie kłamie w swej pierwszoosobowej relacji ani razu, choć jego opowiadanie zazwyczaj przywoływane jest jako najbardziej klasyczny przykład tego rodzaju narracji. Mimo że w obu przypadkach, Christie i Hammetta, punkt dojścia jest ten sam – końcowa rewelacja ujawniająca, kto naprawdę jest zabójcą – wydaje się jednak, że strategia autora *Krwawego żniwa* polega na czymś innym. Konsekwentnie rezygnuje on bowiem z przekazywania jakichkolwiek informacji na temat przemyśleń i jakichkolwiek emocji protagonisty lub – częściej – informuje czytelnika, że ani twarz, ani żaden inny element zachowania Spade'a nie zdradza jego myśli lub stosunku do wydarzeń. Ponieważ jest to stały i znaczący sposób portretowania protagonisty w powieści Hammetta, przyjdzie nam do tego jeszcze powrócić. W tym miejscu stwierdzić należy jedynie, że narrator *Sokoła maltańskiego* zachowuje się jak towarzyszący Spade'owi niemy świadek wydarzeń, który wiarygodnie relacjonuje wszystkie wydarzenia, w których uczestniczy powieściowy detektyw, nie ma jednak żadnej możliwości wglądu w jego motywację, przemyślenia i prawdziwy stosunek do bohaterów.

Kolejną osobliwością powieści Hammetta, obok momentu rozwiązania przez detektywa zagadki, jest stosunek detektywa do drugiego głównego wątku powieści – poszukiwania posążku sokoła. Podobnie jak to ma miejsce w kwestii ustalenia zabójcy Archera, również w tym wypadku postępowanie Sama Spade'a jest w najwyższym stopniu niekonwencjonalne, niejasne dla czytelnika, a także odbiegające od sztamowych narracji detektywistycznych. Najbardziej rzuca się w oczy niemal całkowita bierność detektywa w sprawie sokoła. Zostaje on zupełnie przypadkowo wpłątany w intrygę szajki Gutmana, ale zbiegi okoliczności i jego enigmatyczne zachowania wywołują u wszystkich podejrzenia, że wie on w istocie więcej niż faktycznie. Jednak dokładne przeanalizowanie powieściowych wydarzeń udowadnia, że Sam Spade w trakcie trwania fabuły ani razu nie przejawia jakiegokolwiek inicjatywy pozostając biernym ośrodkiem powieściowej intrygi. To, że sokół trafia w końcu w jego ręce, dzieje się w sposób zupełnie przypadkowy i wydaje się ostatecznym podkreśleniem ironicznej w tym względzie strategii Hammetta. Nie jest oczywiście tak, że Spade przez całą powieść nic nie robi, pozornie podejmuje on bowiem różnego rodzaju działania detektywistyczne. Bliższa analiza tych działań udowadnia jednak, że nie koncentruje się on na ustaleniu zabójcy, ale wyjaśnieniu – i to tylko i wyłącznie na własne potrzeby – prawdziwych intencji innych bohaterów.

Wszyscy poszukujący sokoła kłamią, co nie jest wyjątkowe w przypadku powieści detektywistycznej. Osobliwość *Sokoła maltańskiego* polega jednak na tym, że kłamcą jest również detektyw, który ma osobiste pobudki do ukrywania prawdy zarówno przed innymi bohaterami, jak i przed czytelnikiem. Zachowując więc pozory i zewnętrzne cechy tradycyjnej narracji detektywistycznej, *Sokół maltański* łamie w istocie wszystkie reguły gatunku, przesuując punkt ciężkości z intelektualnej zagadki „kto zabił” w stronę detektywa, którego skrywana przez większą część narracji motywacja okazuje się ostatecznie głównym tematem powieści.

## *Sokół maltański* i powieść *noir*

Choć na dobrą sprawę żadna z pięciu powieści Hammetta nie realizuje jakiegoś powtarzalnego wzorca świata przedstawionego (na dodatek obie powieści o Continental Opie znacząco różnią się między sobą w tym względzie), to nie ulega wątpliwości, że *Sokół maltański*, mimo że wskazywany jest zazwyczaj jako powieść kluczowa dla narodzin nurtu *noir*, pod względem osadzenia akcji jest dość problematyczny. Powieść właściwie nie ma tła społecznego, co wydaje się szczególnie kontrastować z wcześniejszym *Krwawym żniwem* i późniejszym o rok *Szklanym kluczem*. Mimo że, jak już wspomniano, *Sokół maltański* jest najbardziej „realistyczną” powieścią Hammetta, to znaczy osadzoną w konkretnej przestrzeni San Francisco końca lat dwudziestych, tło społeczne w powieści – poza sugerowanymi przez niektórych współczesnych komentatorów narodowościowymi konotacjami szajki Gutmana – w zasadzie nie istnieje. San Francisco Hammetta można zwiedzać z mapą: w powieści pojawiają się prawdziwe nazwy ulic, hoteli, restauracji na tym jednak poczucie realizmu się kończy. W odróżnieniu od obu wspomnianych powyżej powieści brak w *Sokołe maltańskiej* jakiegokolwiek diagnozy społecznej, która z jednej strony miała by organiczny związek fabułą, a z drugiej strony mogłaby być obiektem zabiegów interpretacyjnych.

Choć Sam Spade spotyka na swojej drodze całkiem sporą – szczególnie biorąc pod uwagę skromne rozmiary powieści – galerię postaci: policjantów, pracujące zawodowo kobiety, detektywów hotelowych, taksówkarzy, to powieść rozgrywa się w całkowitej społecznej próżni. O społeczeństwie końca lat dwudziestych potencjalny czytelnik nic z *Sokoła maltańskiego* się nie dowie. Jedyne, na czym skupia się uwaga narratora to postać i działania głównego bohatera. Na czym polega więc związek *Sokoła maltańskiego* z późniejszą powieścią *noir*? Historycy gatunku wskazują, że ów związek polega właśnie – po części paradoksalnie – na wyeliminowaniu perspektywy społecznej. Intryga tej powieści Hammetta nie ukazuje detektywa walczącej

go ze zbrodnią w roli narzędzia sprawiedliwości demaskującego przestępstwo jako ciało obce (z powodów moralnych lub pragmatycznych) w dobrze funkcjonującym społeczeństwie. Pomimo że pod koniec powieści Spade drobiazgowo wyjaśnia swoją motywację w kwestii zdemaskowania zabójcy, motywacja ta nie ma wymiaru społecznego, lecz, dość zaskakująco, jest czysto indywidualna i psychologiczna.

Powieściowa intryga, jak już wspomniano, nie ma charakteru intelektualnego: Spade rozwiązuje kryminalną zagadkę niemal machinalnie od razu na początku, a jego dalsze działania zmierzają do ustalenia prawdziwych intencji innych bohaterów nie na płaszczyźnie prawdy i fałszu, lecz czysto ludzkich motywacji, intencji i charakteru. Konsekwentnie więc fabularna kulminacja nie będzie miała wymiaru przywrócenia społecznego ładu: Sam Spade musi podjąć we własnym sercu decyzję, czy wyda policji kobietę, „którą być może kocha”, czy nie. Właśnie to przesunięcie z roli detektywa służącego społeczeństwu, będącego jedynie myślącym narzędziem, którego zadaniem będzie zdemaskowanie nieracjonalności zbrodni w uporządkowanym mieszczańskim świecie, w stronę detektywa, który do „sprawy” ma stosunek osobisty i emocjonalny, stanowi bodaj najbardziej rewolucyjny i mający długotrwałe konsekwencje zabiegiem autora *Papierowego człowieka*. Historia *Sokoła maltańskiego* jest tak naprawdę historią Sama Spade’a, który w finale powieści wygrywa jako detektyw, ale przegrywa jako człowiek, przyjmując z właściwą sobie powściągliwością fatalistyczny rozwój wypadków.

### Sam Spade – *a hardboiled detective*

O ile związek *Sokoła maltańskiego* z późniejszą powieścią *noir* wymaga powyższego komentarza, gdyż nie narzuca się czytelnikowi z taką oczywistością jak w debiucie powieściowym Hammetta, o tyle związek detektywa ze stylem *hardboiled* wydaje się oczywisty, nawet mimo tego, że postać Spade’a od wcześniejszego detektywa tego typu, Continental Opa, różni w zasadzie wszystko. Istotne jest również to, że w przeciwieństwie

do *Szklanego klucza* i *Krwawego żniwa*, które były swego rodzaju próbami diagnozy społecznej, inny jest temat powieści. *Krwawe żniwo* zaczyna się subiektywnym i zgryźliwym opisem Personville, *Sokoła maltańskiego* otwiera zajmujący cały akapit opis Sama Spade'a. Konsekwencje tej różnicy są oczywiste: *Żniwo* traktuje o fikcyjnym mieście, które ma symbolizować współczesną Amerykę, *Sokół maltański* jest o detektywie, który również do pewnego stopnia symbolizuje nowoczesność. Obaj detektywi, Op i Spade, choć skrajnie od siebie odmienni, swoim zachowaniem wypełniają wszystkie znamiona zachowania typowego dla stylu *hardboiled*. Op jest jednak stylizowany na przeciętnego Amerykanina, poza bezwzględnością i bezczelnością niczym się nie wyróżnia. Spade, mimo że zachowuje się również w sposób typowy dla swojego zawodu, jest o wiele bardziej zindywidualizowany i wyjątkowy.

Z drugiej strony, w odróżnieniu od Opa, o wewnętrznych przeżyciach bohatera *Sokoła maltańskiego* czytelnik nie wie praktycznie nic: Op mimo że nie odznacza się ponadprzeciętnym intelektem, nie ukrywa swych, skądinąd dość prostych, przeżyć i motywacji, ani przed czytelnikiem (w narracji pierwszoosobowej), ani przed innymi bohaterami (w dialogach). Spade tymczasem nie ujawnia swoich myśli nikomu, co stanowi podstawowe źródło dramatycznego efektu fabularnej kulminacji powieści, a czytelnik może go obserwować jedynie poprzez zdawkowe uwagi narratora i jego wypowiedzi w dialogach. W obu przypadkach Sam Spade jawi się jako uosobienie *hard-boiled detective*.

William Marling uważa, że funkcja otwierającego powieść opisu Sama Spade'a to nie tylko wyznaczenie właściwego tematu utworu, ale zasugerowanie poprzez odpowiednio skonstruowaną charakterystykę, że jest on bohaterem nowego typu, który nie ma nic wspólnego z swoim wiktoriańskim poprzednikiem. Hammett portretuje nowego detektywa, „który wyglądał dość sympatycznie, trochę jak blondwłosy diabeł”, dla czytelników nowej ery. „Spade jest nowoczesny, najwyraźniej niemoralny i nie jest synekdochą dla jakiejś kojącej wartości, jaką, powiedzmy, Sherlock Holmes był dla rozumu” [Marling 1995: 133]. Mówi językiem dosłownie *hardboiled*, a więc – zgodnie

ze słownikową definicją – „twardym” i „bezwzględny”. Ma on skłonność do posługiwania się wyrażeniami potocznymi, ocierającymi się o slang, podobnie zresztą jak jego sekretarka, Effie Perine. W otwierającym powieść dialogu między pracodawcą a pracownicą trudno szukać konwenansów i nierówności, których spodziewalibyśmy się w angielskiej powieści mieszczańskiej (co ciekawe, w polskim przekładzie tłumacz trochę to zatarł, „ugrzeczniając” ich rozmowę). Perine i Spade nie zachowują się jak pracownica i pracodawca, niezamężna kobieta i kawaler, ale jak „nowocześni” kumple (*buddies*) prowadzący ten sam biznes. Próżno w ich dialogach szukać sformułowań typu „panno Perine” czy „sir”, Sam i Effie mówią do siebie po imieniu, a sekretarka na dodatek posługuje się „męskim” stylem mówienia, będącym tak samo *hardboiled*, jak język Spade’a. Gdy Bridig O’Shaughnessy po raz pierwszy pojawia się w biurze detektywów, Effie zapowiadając ją, informuje Spade’a, że jego gość „zwali go z nóg” (*she’s a knockout*), co polski tłumacz oddaje o wiele mniej nacechowanym stylistycznie „jest cudowna”. W analogicznej scenie pojawienia się Joela Cairo, Effie bezceremonialnie podkreśla jego najbardziej rzucającą się w oczy cechę: „Facet jest pedał” (*This guy is queer*) [*Sokół maltański*: 54].

Język Spade’a jest jego najbardziej eksponowaną cechą, ponieważ stanowi, obok zdawkowych uwag narratora na temat głównego bohatera, jedyne źródło charakteryzowania protagonisty. Hammett po raz kolejny idzie więc tropem wytyczonym przez Hemingwaya: bohatera powieści obserwować można tylko w działaniu, oceniać można tylko jego wypowiedzi, żadne natomiast szczegóły dotyczące przeżyć wewnętrznych detektywa nie są czytelnikowi przekazywane za pomocą środków literackich. Jest to o tyle paradoksalne, że, jak już wspomniano, przeżycia i motywacja protagonisty są w tym anty-kryminale Hammetta najistotniejsze. Czytelnikowi pozostaje więc tylko język bohatera, który stanowi kwintesencję stylu *hardboiled*. Spade posługuje się krótkimi, zdawkowymi, często jednowyrazowymi zdaniami, swoje prawdziwe intencje ukrywając za ironią i sarkazmem. Język jest także jego podstawowym środkiem manipulacji: detektyw Hammetta nie nosi broni, najwyraźniej wierząc,

że da radę „wygadać się” z każdej sytuacji. Gdy zachodzi taka konieczność, Spade bez wahania kłamie, co jest oczywiste dla czytelnika (w scenie, gdy oszukuje policjantów w kwestii swojej znajomości z Cairo i Brigid) lub nie (za każdym razem, gdy rozmowa dotyczy zabójstwa Archera). Język detektywa to także jego broń. Słusznie uważając Wilmera Cooka za najsłabsze ogniwo szajki Gutmana i dość szybko rozpoznając w nim homoseksualistę, stara się go na różne sposoby sprowokować. Gdy jednak Cook na ironiczne uwagi reaguje wulgaryzmami, Spade nie ukrywa swojego zniesmaczenia wobec braku gangsterskiej kindersztuby młodego przestępcy [*Sokół maltański*: 119]. Detektyw nie oszczędza nawet Effie, nigdy nie przepuszczając okazji do popisania się sarkastycznym *one-linerem*:

- Cała rodzina Perine’ów jest wspaniała – rzekł Spade – razem z tobą i kłapciem sadzy na twoim nosie.
- On nie jest Perine, tylko Christy. – Schyliła głowę, żeby spojrzeć do lusterka. – To na pewno od tego pożaru. – Starła sadzę różkiem chusteczki.
- Co? Wasz entuzjizm podpałił Berkeley? [*Sokół maltański*: 177].

Dwa spektakularne odstępstwa od reguły ironicznej lakoniczności, kiedy to Spade postanawia nagle się rozgadać, zdradzając swoje prawdziwe intencje, są jednocześnie kluczowymi momentami powieści. To scena, w której opowiada Brigid historię Flitercrafta i końcowa rozmowa, a raczej przemowa, w której detektyw odkrywa swoje karty i zdradza czytelnikowi prawdziwego zabójcę Archera.

Drugim, obok języka, sposobem charakteryzowania powieściowego detektywa są komentarze narratora. Podobnie jak to ma miejsce w przypadku wypowiedzi Spade’a, uwagi narratora na jego temat są lakoniczne i – paradoksalnie – skonstruowane tak, by przekazać jak najmniej informacji. Informacje zaś, które przekazują, są równie zdawkowe, co wypowiedzi Spade’a i nieustannie poświadczają oraz podkreślają bierną i zewnętrzną rolę narratora wobec psychiki detektywa obserwatora. W przy-

padku *Krwawego żniwa* wszyscy krytycy piszący o stylu Hammetta cytują fragmenty rozdziału *Whiskeytown*, przedstawiającego w nerwowym, telegraficznym stylu bezładną strzelaninę, której Op jest uczestnikiem. Analogicznie, wszyscy komentujący diametralnie inny styl *Sokoła maltańskiego* wspominają o słynnej scenie z drugiego rozdziału powieści, w której protagonista dowiaduje się o śmierci partnera. Scena ta składa się z sześciu akapitów: pierwszy podaje zdawkowe informacje dotyczące podstawowych okoliczności wydarzeń i przytacza wypowiedzi Spade'a. Narrator „nie słyszy” głosu w słuchawce telefonu, więc z całego dialogu czytelnik może przeczytać tylko urywane zdania detektywa. Następne dwa krótkie akapity (łącznie pięć zdań) opisują pokój Sama Spade'a. Czwarty akapit jest najsłynniejszy: następuje w nim drobiazgowy, obejmujący siedemdziesiąt cztery słowa (w polskim przekładzie), opis skręcania przez Spade'a papierosa.

Dwa kolejne akapity to krótki opis nagiego ciała bohatera i szczegółowa lista elementów garderoby, jakie nakłada na siebie, przed udaniem się na miejsce zbrodni. Stylistyczna funkcja tej sceny jest oczywista – czytelnik zdany na relację zachowującego personalną perspektywę narratora (Spade uczestniczy w każdej scenie powieści i żadne wydarzenia, których nie jest bezpośrednim świadkiem, nie są ukazywane w narracji, gdy traci przytomność, urywa się też narracja), ale w tej typowej dla powieści modernistycznej narracji wprowadzona zostaje znacząca modyfikacja: narrator nie wie nic o przeżyciach wewnętrznych, myślach i zamiarach bohatera, którego obserwuje w działaniu. Jak twierdzi William Marling, zabieg ten jest celowo zastawioną przez autora pułapką, w którą powinien wpaść przyzwyczajony już do okrzepłego od kilkudziesięciu lat stylu modernizmu czytelnik, przekonany, że rozumie motywację Spade'a [Marling 1995: 133].

Ten sam badacz wskazuje dwie najważniejsze cechy detektywa *Sokoła maltańskiego*, które jednocześnie stanowią nową jakość w historii powieści kryminalnej. Te cechy to *coolness* (opanowanie, zewnętrzny spokój) i *smoothness* (gładkość), która zdaniem Marlinga przejawia się w kontrolowaniu swoich emocji, sceptycyzmie, udawanej zdolności pojmowania (Spade



zawsze sprawia wrażenie, że wie więcej, niż wie w rzeczywistości), powstrzymaniu się od oceny i poczuciu humoru [Marling 1995: 140–141]. W narracji efekt ten osiągnięto przez to, że w zasadzie wszystkie informacje, które dotyczą jakichkolwiek spraw związanych z protagonistą, paradoksalnie, poświadczają, że narrator (a więc prawdopodobnie i inni bohaterowie) nie jest w stanie powiedzieć czegokolwiek o rzeczywistych intencjach bohatera. Oto kilka wymownych przykładów:

Spade usiadł prosto. Uśmiechnął się do niej. Uśmiech ten wyrażał tylko rozbawienie [*Sokół maltański*: 35].

Jeszcze pół godziny po wyjściu Joela Cairo Spade przesiedział samotnie przy biurku, milczący i ze zmarszczonymi brwiami. Potem rzekł głośno tonem człowieka rozstrzygającego problem: – Tak czy owak płacą za to [...] [*Sokół maltański*: 65–66].

Spade, wsparty na łokciu na kanapie, słuchał i patrzył na nich z całą bezstronnością. Jego odprężone ciało i spokoj rysów nie zdradzały ani ciekawości, ani zniecierpliwienia [*Sokół maltański*: 86].

Oczy Spade’a nie straciły ognia. Twarz miał tępą, bez wyrazu [*Sokół maltański*: 224].

Spade spoglądał to na jednego, to na drugiego. Przestał się uśmiechać. Twarz miał bez wyrazu [*Sokół maltański*: 231].

Powyższe fragmenty poświadczają dwa fakty: Spade umie niemal doskonale ukrywać swoje intencje i emocje przed innymi bohaterami, a narrator zmuszony jest przekazywać, odmiennie niż to miało miejsce w praktyce powieści modernistycznej, informacje, które są tożsame z tym, co widzą inni uczestniczący w poszczególnych scenach bohaterowie.

Powieściowy detektyw Hammetta nie jest oczywiście pozbawiony uczuć; w kilku momentach, dość zresztą zaskakujących, zdradza swój emocjonalny stosunek do wydarzeń. Kilka zdań, jak informuje narrator, wypowiada „z wściekłością”, w większości jednak wypadków udaje mu się zachować postawę *cool* połączoną z językiem *hardboiled*. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy Spade jest publicznie upokorzony przez Dundy’ego w ósmym rozdziale powieści. Gdy zostaje sam, daje upust swojemu gniew-

wowi, na którego opis narrator poświęca cały akapit. Wybuch kończy się komentarzem skierowanym do Brigid: „– Dziecina-da, co? Wiem, ale, rany, naprawdę nie cierpię dostać w pysk i nie oddać” [*Sokół maltański*: 104].

Dzięki opanowaniu, zmysłowi obserwacji i oceny ludzi, ukrywaniu swoich intencji za ironią i sarkazmem, pozorowanemu chładowi, nieangażowaniu się w fizyczne konflikty i poleganiu na sile ciętego języka, zdolności manipulowania ludźmi, Sam Spade stanie się prototypowym detektywem powieści *noir*, którego wzorzec będzie dalej efektywnie rozwijany przede wszystkim przez Raymonda Chandlera, a później Rossa Macdonalda. Punkt ciężkości przenosi się z uosobienia działającego rozumu, jakimi byli detektywi w angielskiej powieści kryminalnej (choć też przecież, jak Holmes i Poirot, obdarzeni nieprzeciętną osobowością), na detektywa jako bohatera, który zamiast czynnikiem przywracającym wytracony przez zbrodnię z równowagi świat do porządku, staje się tego świata raczej biernym i częściowo cynicznym obserwatorem. Przejście, jakie dokonuje się między *Continental Opem* a *Samem Spadem*, będzie dla powieści *noir* miało nieocenione konsekwencje. Op, mimo niekonwencjonalności swoich działań i brutalności świata, w którym przyszło mu działać, ostatecznie przywraca w toczonym zgnilizną *Personville* porządek. W żadnym natomiast momencie *Sokoła maltańskiego* czytelnik nie może mieć wrażenia, że Spade’a interesuje jakkolwiek szersza perspektywa jego działań. Jego motywacja, do czego jeszcze powrócimy, jest czysto pragmatyczna i ogranicza się do ustalenia osobistego stosunku do bohaterów i wydarzeń.

Zupełnie inaczej przedstawiają się pozostali bohaterowie powieści, których można podzielić na dwie grupy: szajkę Gutmana i kobiety. W kwestii powieściowych przestępców znów dają o sobie znać narodowościowe i społeczne uprzedzenia Hammetta. Choć nie jest to w powieści powiedziane wprost, Gutman wydaje się być Żydem, co sugeruje jego aparycja i zachowanie. Z kolei homoseksualizm Cooka i Cairo wiąże się z ich społeczną niższością, emocjonalnością i – negatywnie rozumianą – kobiecością, a raczej zniewieściałością, kontrastowaną z pragmatyzmem i chłodem Spade’a jako heteroseksualnego mężczyzny.

Warto przy okazji zauważyć, że Brigid O'Shaughnessy to kolejne irlandzkie imię i nazwisko w długiej galerii przestępców występujących w prozie Hammetta.

Czynnikiem wyraźnie kontrastującym powieściowego detektywa i jego antagonistów jest także kwestia racjonalności. Spade przedkłada nad swoje emocje i prywatne pragnienia chłodną i racjonalną ocenę sytuacji, natomiast współpracownicy Gutmana podążają przez cały świat w poszukiwaniu sokoła, który być może jest uludą, co zdaniem niektórych interpretatorów należy odczytywać parabolicznie [Irwin 2006: 17].

Najsilniejsza jednak odmienność zaznacza się w przypadku Spade'a i trzech występujących w powieści kobiet. Każdą z nich można potraktować mniej lub bardziej symbolicznie. Sekretarka Effie to zdeksualizowana niby-matka, niby-dziewczyna z sąsiedztwa, jej związek ze Spadem jest czysto biznesowy, uosabia tym samym nowoczesną kobietę czasów publikacji powieści. Brigid jest kusicielką i jednocześnie zagrożeniem, jak pisze Marling, „dziwką w przypowieści o synu marnotrawnym” [Marling 1995: 142]. Między nimi sytuuje się Iva Archer, która w pewnym stopniu łączy je obie: jest pociągająca seksualnie, ale jednocześnie niezbyt groźna dla podstawowego atutu detektywa – rozumu. Z tej trójki najbardziej naiwna w tym względzie jest Effie: postrzega Brigid jako „damę w niebezpieczeństwie”, wyraźnie oczekuje od Sama romantycznych zachowań i – w finałowej rozmowie – jest rozczarowana, że znajomość między Spadem i Brigid nie przekształciła się w romans. Również Iva ma skrajnie emocjonalny stosunek do życia i tłumaczy sobie zdarzenia, których jest świadkiem, w sposób romantyczny, podejrzewając, że Spade zabił Archera z miłości do niej.

Osobny przypadek stanowi natomiast Brigid. Formalnie jest ona, jak zwraca uwagę Zarzecki [1988: 286], prototypem późniejszych *femmes fatales*, w sposób oczywisty sama nią jednak nie jest. Po pierwsze, nie niesie śmiertelnego zagrożenie dla męskiego protagonisty. Po drugie, Spade, mimo licznych jej prób, zachowuje wobec niej nieustannie racjonalny, a nawet ironiczny stosunek, nie omieszkuje przy okazji skorzystać z wdzięków jej ciała, które mają go zwiść i odebrać mu rozum. Już w pierwszej

scenie powieści widzimy, że detektyw nie daje się nabrać na cały zestaw sztuczek obliczonych na osiągnięcie zamierzonego efektu, jakie ma w repertuarze Brigid.

Zakłopotanie, rozproszone stopniowo uśmiechami, skinieniami głową i potakiwaniem Spade'a ponownie zaczerwieniło jej twarz. Opuściła wzrok ku torebce i nerwowo postukała w nią palcami. Spade mrugnął do swego współnika [*Sokół maltański*: 11].

W dalszych rozdziałach, już po śmierci Archera, Spade pozostaje całkowicie niewrażliwy na zabiegi Brigid, sarkastycznie komentując za każdym razem jej kolejne kłamstwa okraszone teatralnymi środkami aktorskimi, jakich po kolei próbuje na nim jego klientka:

Dobra z pani aktorka. Doskonała. Najwięcej podoba mi się wyraz oczu i drżenie głosu, gdy wypowiada pani takie rzeczy, jak: „Niech mi pan pomoże...” [*Sokół maltański*: 45; porównaj też 70–71].

Ostatecznie bezwzględny stosunek Spade'a do Brigid ujawnia się w ich finalnej rozmowie, kiedy zdradza, że choć ją „być może kocha”, to „nie da siebie zrobić durnia” i wie, że poszła z nim do łóżka tylko po to, żeby „przestał zadawać pytania”. Kulminację bezceremonialnego stosunku Sama do Brigid stanowi być może najbardziej śmiała i „nowoczesna” scena w powieści, kiedy Spade upokarza swoją kochankę, robiąc jej publiczną rewizję i każąc rozebrać się niemal do naga, by ustalić, czy Brigid mówi prawdę w sprawie skradzionego banknotu.

Wydaje się, że w owym skontrastowaniu Spade'a z innymi bohaterami *Sokoła maltańskiego* krył się dla Hammetta głębszy sens. Racjonalna aryjskość detektywa zostaje skontrastowana z śródziemnomorską emocjonalnością Gutmana i Cairo, który przez swój homoseksualizm obdarzony zostaje kobiecymi, a więc w tym wypadku negatywnymi, konotacjami. Obaj nie mogą wygrać z detektywem, gdyż ten nigdy nie kieruje się w ostatecznym rozrachunku swoimi emocjami, tłumiąc je na rzecz czynów dyktowanych przez rozum.

Kobiece bohaterki powieści ukazywane są konsekwentnie jako niezdolne do zrozumienia wydarzeń, w których uczestniczą. Effie, mimo swojej kumpelskiej nowoczesności i męskiego sposobu wysławiania się, postrzega znajomość Spade'a i Brigid tylko w kategoriach romantycznych. Iva również kieruje się wyłącznie emocjami, zupełnie nie orientując się w rzeczywistym znaczeniu wydarzeń, których jest świadkiem. Brigid O'Shaughnessy natomiast wykorzystuje swój *sex appeal* by oddziaływać na emocje Spade'a, ponieważ prawdopodobnie wcześniej przynosiło jej to oczekiwane rezultaty. Najważniejsze dla strategii Hammetta jest jednak to, że to właśnie ona jest słuchaczem kluczowego dla interpretacji powieści monologu Spade'a w rozdziale siódmym, w którym opowiada on historię Flitcrafta. Z opowieści tej jednoznacznie wynika, że wydarzenia, w których uczestniczy, mają dla powieściowego detektywa głębszy sens, Brigid natomiast zupełnie nie zwraca uwagi na znaczenie tej opowieści, kwitując ją zdawkowym „Ależ to fascynujące” [*Sokół maltański*: 82]. Dlatego też nie będzie jej dane zrozumieć motywacji detektywa, który w finale powieści wyjaśnia jej, posługując się przy tym brutalną ironią, że choć „być może” ją kocha, wyda ją w ręce policji.

## Historia Flitcrafta

Opowieść o Flitcraftie jest być może najbardziej fascynującym, dyskutowanym i znaczącym elementem *Sokoła maltańskiego*. Dzięki niej staje się on prawdopodobnie pierwszą powieścią w historii literatury kryminalnej, która domaga się zabiegów interpretacyjnych. Co więcej, interpretacja ta nie jest oczywista: wszyscy piszący o tej powieści historycy literatury, choć przekonani są o nierozzerwalnym związku znaczenia tej anegdoty z motywacją protagonisty, różnią się w sposobach jej odczytania.

Warto przy okazji zauważyć, że ekskurs poświęcony Flitcraftowi jest jednym z trzech elementów, które pominięto w uchodzącej za kanoniczną ekranizacji powieści z roku 1941

w reżyserii Johna Houstona. Houston zachowując dokładnie przebieg akcji i – odmiennie niż to było już wówczas w praktyce w Hollywood – wykorzystując powieściowe dialogi w filmie, pominął jednak trzy istotne rzeczy: z filmu wyeliminowano wszelkie aluzje do homoseksualizmu bohaterów, pominięto zakończenie powieści oraz historię Flitcrafta. Brak opowiedanej przez Sama Spade'a anegdoty diametralnie zmienia znaczenie fabuły całości, a przynajmniej banalizuje głównego bohatera filmu, który, owszem jest *cool*, *smooth* i mówi z charakterystycznym rozwlekłym akcentem Humphreya Bogarta, ale traci głębszą motywację swojego postępowania. Przyjrzyjmy się więc samej opowieści, możliwym znaczeniom, jakie przypisują jej współcześni interpretatorzy, i jej związkowi z fabułą *Sokoła maltańskiego*.

„Pewnego dnia człowiek nazwiskiem Flitcraft wyszedł ze swego biura pośrednictwa handlu nieruchomościami w Tacoma, aby zjeść lunch, i nigdy więcej nie powrócił” [*Sokół maltański*: 78]. Spade, pracujący wówczas jako agent w agencji detektywistycznej, dostał polecenie odnalezienia Flitcrafta, czego dość łatwo dokonał. Okazało się, że rzeczony agent nieruchomości porzucił stałą pracę, rodzinę i całkowicie uregulowane życie oraz pod wpływem impulsu wyjechał do San Francisco, a potem osiadł w Spokane, gdzie znów się ożenił, rozpoczął pracę w handlu samochodami i wiódł znów przesycone rutyną życie z inną rodziną pod zmienionym nazwiskiem jako Charles Pierce. Gdy Spade go odnalazł, Flitcraft zdradził mu, co było impulsem, który spowodował nieoczekiwaną decyzję w unormowanym życiu agenta nieruchomości. W drodze na lunch, gdy przechodził w pobliżu budowy, cudem uniknął śmiertelnego uderzenia spadającą z wysokości belką konstrukcyjną.

Mówił, że był oczywiście śmiertelnie przerażony, ale jeszcze bardziej wstrząśnięty. Czuł się jak ktoś, kto nagle odkrył mechanizm życia. [...] Zrozumiał wtedy, że ludzie umierają przez przypadek, a żyją, gdy ich ślepy los oszczędzi. [...] Jego życie może się skończyć na chybił trafił, z powodu byle spadającej belki, wobec czego on zmieni swoje życie też na chybił trafił, po prostu odchodząc [*Sokół maltański*: 80–81].

Problem jedynie w tym, czego Flitcraft najwyraźniej nie zauważył, że zmiana ta była pozorna: odchodząc od jednej rutyny codzienności, nieświadomie powrócił do *status quo*, od którego chciał początkowo uciec. „Dostosował się do faktu, że belki spadają – powiada Spade – a ponieważ później już żadna nie spadła, więc dostosował się do faktu, że nie spadają” [*Sokół maltański*: 82].

Opowieść o Flitcraftcie musi być dla Spade’a szczególnie istotna, gdyż przytacza ją w rozmowie z kobietą, która jest dla niego ważna, niedługo potem, kiedy najwyraźniej w wyniku dłuższych deliberacji, co poświadcza jeden z cytowanych powyżej fragmentów, zdecydował się wplątać w sprawę poszukiwania sokoła. Anegdota porusza go emocjonalnie („A właśnie to mi się podoba”) i intelektualnie, gdyż w pewnym momencie mówi „Ja go zrozumiałem” i informuje słuchającą go Brigid O’Shaughnessy: „ale pani Flitcraft nie”. Nie ulega więc wątpliwości, że historia Flitcrafta jest dla detektywa czytelną parabolą jego obecnej sytuacji i także swojego rodzaju testem dla Brigid, która podobnie jak żona bohatera anegdoty nie rozumie jej znaczenia. Dlatego też końcowa decyzja Sama Spade’a będzie dla niej skrajnym zaskoczeniem.

W posłowie do pierwszego polskiego wydania powieści Krzysztof Zarzecki przywołuje cytat ze studium Sindy Gregory poświęconego Hammettowi, w którym największy nacisk kładzie się na kwestię wolności, gdyż można „liczyć tylko na siebie samego”, a zaangażowanie w miłość grozi tym, „że człowiek zrobi z siebie durnia wyzbywając się oparcia w swoim zawodzie i jego etosie, które są jedynym środkiem porządkującym przypadkowość i niestabilność świata” [Zarzecki 1988: 288].

Odmiennie podchodzi do tego problemu John Irwin. Dla niego opowieść ta, przywołana bezpośrednio przez protagonistę, stanowi klucz do zrozumienia zarówno fabuły *Sokoła maltańskiego*, jak i motywacji głównego bohatera. Zdaniem Irwina, gdy Flitcrafta rani spadająca belka, ten zaczyna rozumieć sens przypadkowości w życiu, a przede wszystkim tego, że rodzaj życia nie determinuje rodzaju śmierci. To znaczy, że mimo pozornej racjonalnej władzy nad życiem, jaką ma człowiek względniego sukcesu, śmierć jest elementem skrajnie irracjonalnym, chaotycz-

nym i nieprzewidywalnym, a przede wszystkim niemającym rozumowego, symbolicznego i metafizycznego związku z życiem przeciętnego człowieka. Irwin zderza to z wypowiedzią Brigid, twierdzącą, że nie ma nic gorszego od śmierci, co jest dla niego widocznym śladem nowej, właściwej XX wiekowi świadomości doczesności ludzkiego życia i braku jakiegokolwiek sensu moralnego w egzystencji. Flitcraft decyduje się więc na symboliczną śmierć, po to by odzyskać władzę nad swoim życiem. Paradoksalnie jednak, w pewnym sensie niejako dzięki swoistej inercji, powraca do rutyny (tak jak w finale powieści do rutyny powróci Spade), zawierając kolejne małżeństwo [Irwin 2006: 19–25].

William Marling również postrzega przypowieść o Flitcraftcie jako parabolę racjonalności – wszechświat nie jest racjonalny (zdarzają się w nim spadające belki), ale racjonalność jest wciąż najlepszą drogą postępowania. Wszyscy bohaterowie powieści, poza Spadem, dają jednak upust emocjom, albo usiłują za pomocą nich manipulować innymi ludźmi, bądź też ulegają quasi-romantycznym fanaberiom w rodzaju pogoni przez cały świat za być może nigdy nieistniejącym złotym sokołem [Marling 1995: 146].

Armin Jaemmrich postrzega przypowieść o Flitcraftcie w szerszym kontekście powieści *noir*, zauważając, że stary porządek moralny (chrześcijański lub mieszczański) zastąpiła tu egzystencjalna pustka, która nie ma żadnych konotacji aksjologicznych:

Zachowanie Flitcrafta może być interpretowane jako dowód na to, że ostatecznie zrozumiał on prawdziwą naturę przypadku i zaakceptował go jako jedyną siłę kształtującą życie. Dlatego nie ma najmniejszego sensu uciekać przed czymś, czego nie da się przewidzieć. Innymi słowy: skoro nie ma niemiłych zbiegów okoliczności, istnieją jedynie zbiegi okoliczności. W konsekwencji, człowiek może znów się ustatkować i zacząć żyć tak, jak żył przedtem. Flitcraft pokonał *angst* typowy dla *noir*. Działa w zgodzie z rozumem i tak postępując bezwarunkowo akceptuje swój los [Jaemmrich 2016: 203].

We wszystkich tych odczytaniach kluczowe wydaje się – mówiąc paradoksalnie – racjonalne zaakceptowanie irracjonalności. Skoro człowiekowi obdarzonemu rozumem przyszło dzia-



łać w świecie, który w swej istocie nie jest racjonalny, i wieść życie, które nie układa się w serię logicznych i przewidywalnych zdarzeń, zostają tylko dwa wyjścia: z jednej strony filozoficzna akceptacja tego faktu, z drugiej wytworzenie własnej filozofii, która będzie do pewnego stopnia racjonalizowała egzystencję.

## Jak nie być frajerem i pozostać mężczyzną

Po koniec powieści jednym z najczęściej pojawiających się słów, szczególnie w ustach Sama Spade'a, staje się słowo „frajer” (*the sap*). Druga z dwóch przemów skierowanych przez detektywa do Brigid wyjaśnia w dość szokujący sposób motywację głównego bohatera, w której niczym *leitmotiv* powraca fraza „I won't play the sap for you”. Pisząc o tej deklaracji światopoglądowej, John Irwin zwraca uwagę na bardzo silną „amerykańskość” postawy Spade'a, która koresponduje z innymi pochodzącymi z lat dwudziestych i trzydziestych historii ukazujących mężczyznę przede wszystkim w kontekście wykonywanej przez niego pracy. Zachodzi tu następujący proces identyfikacyjny, który utożsamia mężczyznę z wykonywanym przez niego zawodem: mężczyznę określa wykonywany przez niego zawód, który jest podstawowym sposobem społecznej identyfikacji, co wyznacza jego model postępowania, daje mu motywację, a w ostateczności jest dla niego źródłem sensu istnienia. Uderzające jest to, że tłumacząc Brigid, dlaczego oddaje ją w ręce policji i rezygnuje tym samym z ewentualnego romansu lub miłości, Spade stwierdza, że przeciwny postępek byłby „bad for business” i wbrew naturze. Co więcej, Hammett układa historię w ten sposób, że – gdyby nie był detektywem – Spade miałby interes w tym, żeby pozbyć się Archera: jego żona podejrzewa (nie rozumiejąc zupełnie motywacji postępowania mężczyzny jak wszystkie kobiety w tej powieści), że śmierć męża to dzieło detektywa, które ma ułatwić ich związek. Ostateczna decyzja Spade'a ma więc wyraz swoistego fatalizmu, który wynika z głębokiego zrozumienia historii Flitcrafta: Sam Spade robi to, co nieuniknione, ale robi to świadomie.

Marling analizuje tok myślenia powieściowego detektywa w podobny sposób, rozbijając jego argumentację na poszczególne racjonalne etapy, które stają się nie tylko praktycznym przewodnikiem, ale swojego rodzaju moralnym *credo* dającym stabilizację w nieracjonalnym świecie: po pierwsze, trzeba coś zrobić, gdy kogoś zabito, po drugie, jest przede wszystkim biznesmenem, po trzecie, robi to, czego oczekuje się od biznesmena (łapie morderców), po czwarte, nie ulega emocjom, bo kieruje się instynktem samozachowawczym, po piąte, z powyższego wynika, że nie ma żadnej gwarancji, że Brigid go kiedyś nie zabije [Marling 1995: 137–138].

Obaj badacze, Marling i Irwin, silnie podkreślają kluczowe znaczenie finałowej sceny powieści (całkowicie pominiętej w filmie Houstona), w której Spade z rezygnacją przyjmuje jako smutną oczywistość ponowne pojawienie się w jego biurze Ivy Archer. Ujawniający się w ten sposób „świadomy fatalizm” Spade’a jest powtórzeniem zakończenia historii Flitcrafta. Brigid w życiu Spade’a jest odpowiednikiem nieracjonalnych belek spadających z nieba, które mogą w całkowicie bezsensowny sposób pozbawić go życia. Flitcraft, usiłując coś zmienić i zapanować nad własnym losem, nieświadomie popadł jednak w rutynę i wrócił do punktu wyjścia. Spade robi to świadomie, bogatszy o filozoficzne doświadczenie swojego dawnego klienta.

Irwin sugeruje, że powieść Hammetta jest *de facto* zaprzeczeniem powieści kryminalnej, a przynajmniej nie realizuje jej podstawowych dążeń. Oto nie zagadka kryminalna jest tu bowiem najważniejsza. Czytelnik wprawdzie niemal do końca nie wie, kto zabił Archera, ale w zasadzie od samego początku wie to główny bohater. Zabójstwo zresztą nie stanowi głównego tematu intrygi – jest nim poszukiwanie tytułowego sokoła, które nie kończy się sukcesem. Prawdziwa akcja rozgrywa się na płaszczyźnie psychologicznej i dotyczy interakcji detektywa z poszczególnymi osobami w ten czy inny sposób wplątanych w intrygę: Archerem (jego partnerem), jego żoną (której jest kochankiem), gangiem poszukiwaczy sokoła i Brigid O’Shaughnessy. Zadanie, jakie stoi przed Spadem, nie ma charakteru typowo modernistycznej zagadki kryminalnej, gdyż kwestię morderstwa rozwiązuje on już na miejscu zbrodni, zataja jednak ten

fakt przed czytelnikiem i innymi bohaterami powieści, a sokół go tak naprawdę nie interesuje. Prawdziwy wybór bohatera ma charakter emocjonalny: zastanawia się, czy związać się z kobietą, która zabiła jego partnera i którą „być może kocha”.

W tych rozterkach ujawnia się znaczenie paraleli z historii Flitcrafta: Brigid jest czynnikiem irracjonalnym, który pojawia się w życiu detektywa. Związek z nią będzie oznaczał przerwanie logicznego, racjonalnego i uporządkowanego życia rozumianego jako seria przewidywalnych decyzji (analogicznie, jak porzucenie swojego dawnego życia przez Flitcrafta). O ile jednak Flitcraft powraca do swej dawnej rutyny nieświadomie, Spade robi to samo, czyli wybiera rutynę, zrozumiałwszy przedtem, o czym mówi *expressis verbis*, sens historii swojego dawnego klienta.

Jeśli więc sprawa sokoła maltańskiego jest największą przygodą Spade’a jako detektywa [...], a jego romans z piękną, zmysłową morderczynią Brigid jest najbardziej ekscytującym związkiem w jego życiu, to jego decyzja, żeby jednocześnie rozwiązać sprawę i zakończyć romans „oddając policji” Brigid za morderstwo Archera jest w istocie decyzją, by wybrać powtarzalność a odrzucić jednostkowość (rozumianą tu jako wyjątkowość), by wybrać życie zamiast śmierci (gdyż, jeśli będzie kontynuował romans, śmierć może go łatwo spotkać), lub dokładniej, by wybrać jego życie i w ten sposób zezwolić, by rutyna znów go pochwyliła [*and thus allow himself to be captured by repetition*][Irwin 2006: 25].

Tak oto Dashiell Hammett stał się ojcem założycielem dwóch wzajemnie uzupełniających się nurtów dwudziestowiecznej prozy – *hardboiled* i *noir*. W opowiadaniach i powieściach o Continental Opie amerykański autor kładzie podwaliny stylu *hardboiled*, naśladowanego i stosowanego potem przez wielu twórców; w tych samych tekstach kodyfikuje sposób ukazywania społecznego tła wydarzeń, który później będzie na różne sposoby powielany i kopiowany.

W *Sokole maltańskim* Hammett pozornie wykorzystując schemat powieści detektywistycznej, tworzy *de facto* pierwszą powieść *noir*, wprowadzając do niej podstawowe motywy, któ-

re przez następnych twórców będą już tylko rozwijane i uzupełniane. Pozorność kryminalnej intrygi, marginalizowane tło społeczne wydarzeń, wyeksponowanie męskiego protagonisty znajdującego się w kluczowym lub dramatycznym momencie swojego życia, określenie go poprzez skonstrastowanie z postaciami kobiecymi i wreszcie wynikające z tej odmienności *credo* życiowe realizowane przez protagonistę w skrajnie indywidualistyczny sposób – wszystko to kluczowe motywy powieści *noir*, której źródła leżą w *Sokole maltańskim*.

## DRUGI: JAMES MALLAHAN CAIN

### James M. Cain – pisarz

James M. Cain to szczególnie przypadkowy przypadek w historii literatury amerykańskiej. Podobnie jak u bardziej znanych Hammetta i Chandlera, jego kariera literacka jest wynikiem zbiegu okoliczności, a w każdym razie na pewno nie stanowi efektu rozpoczętej za młodu praktyki pisarskiej. W momencie debiutu urodzony w 1892 roku Cain miał czterdzieści dwa lata i za sobą długą karierę zawodową, z której większą część spędził jako redaktor w różnych periodykach ukazujących się na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Autor *Mildred Pierce* przeżył jednak wyraźnie Hammetta i Chandlera, umierając dopiero w 1977 roku. Co ważniejsze jednak, od powieściowego debiutu w 1934 roku Cain konsekwentnie publikował przez następne czterdzieści lat aż do swojej śmierci i jego dorobek obejmuje niemal dwadzieścia powieści (trzy wydane pośmiertnie). Problem jednak z tym, że James Cain przeszedł do historii literatury jako autor jedynie dwóch swoich pierwszych dłuższych utworów – *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, wydanego w formie książkowej w 1934 roku i *Podwójnego odszkodowania* publikowanego w odcinkach w magazynie „Liberty” w 1936 roku (wersję książ-

kową wydano po raz pierwszy z dwoma innymi krótkimi powieściami autora, *Career in C major* i *The Embezzler*, w 1943 roku pod zbiorczym tytułem *Three of A Kind*). Co więcej, wydaje się, że Caina zapamiętano raczej nie tyle jako pełnowartościowego pisarza, ile autora przeciętnych powieści, które posłużyły jako materiał do scenariuszy do klasycznych już filmów – *Podwójnego ubezpieczenia* z 1944 roku w reżyserii Billy’ego Wildera (współscenarzystą filmu był Raymond Chandler) i *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* z 1946 roku w reżyserii Tay Garnetta.

Opinie o pisarstwie Caina były od początku negatywne – do autora przyłgnęło cytowane z lubością przez wszystkich badaczy powieści *noir* pogardliwe określenie Chandlera – *Proust in greasy overalls* (w luźnym tłumaczeniu: „Proust w brudnym kombinezonie roboczym”). Pierwsza monografistka pisarza, Joyce Carol Oates, zestawiając *Listonosza* z *Obcym* Alberta Camusa, wydała jednoznaczna opinię, określając twórczość autora *Upadku* jako „sztukę”, Caina zaś jako „rozrywkę” [cyt. za Jaemmrich 2016: 72]. Geoffrey O’Brien w swojej monografii ikonografii związanej ze stylem *hardboiled* pozytywnie wypowiada się tylko o pierwszych czterech powieściach Caina, całkowicie deprecjonując jego następne teksty: „Późniejsze powieści, takie jak *The Butterfly*, *Jealous Woman* i *Galatea*, w zasadzie nie nadają się do czytania” [O’Brien 1997: 72]. Sam Cain też nie pozostawał nikomu dłużny. Podobnie jak Chandler zdecydowanie odcinał się od przynależności do grupy *hardboiled writers* i negował sensowność używania terminu *hardboiled* w odniesieniu do swojej twórczości. Przed śmiercią udzielił zaś wywiadu, w którym wyznał, że przeczytał w życiu najwyżej dziesięć stron z prozy Chandlera i nie więcej niż dwadzieścia Hammetta [Jaemmrich 2016: 72].

Z biegiem lat ocena twórczości Caina uległa jednak zmianie. Decydujący na to wpływ miało pojawienie się w anglosaskiej krytyce i historii literatury pojęcia literatury *noir*. Dokonało się to niejako okrężną drogą poprzez wcześniejsze wyróżnienie filmów *noir* jako nurtu rozwijającego się w hollywoodzkim kinie w latach 1941–1958. Ponieważ *Podwójne ubezpieczenie* (1944)

i *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* (1946) stanowią żelazną klasykę wspomnianej odmiany filmu, życzliwszym okiem zaczęto patrzeć na zapomnianą niemal twórczość autora ich literackich pierwowzorów. Wtedy dostrzeżono, że dwie pierwsze powieści Caina stanowią wartość samą w sobie i są *de facto* właściwym początkiem stylu *noir* w literaturze. Tym samym sedno wczesnych fabuł Caina, a więc swoiste studium upadku protagonisty, który postanawia w pewnym momencie z określonych powodów złamać prawo, uznano za kluczowe dla zrozumienia fenomenu *noir*. Autor *Mildred Pierce* zaczął też być postrzegany w szerszej perspektywie historycznoliterackiej – z jednej strony zauważono oczywiste podobieństwa fabuł *Listonosza* i *Odškodowania* i powieści *Teresa Raquin* Émila Zoli, z drugiej zaś potwierdzono wpływ pisarstwa Caina na przykład na Alberta Camusa, który pod wpływem lektury powieściowego debiutu amerykańskiego pisarza miał dokonać przeróbek w swoim debiutanckim utworze *Obcy* [Jaemmrich 2016: 62].

Mimo negatywnego odbioru krytyki w epoce i wielu deprecjonujących opinii późniejszych historyków literatury, dwie pierwsze powieści Jamesa M. Caina uznawane są dziś nie tylko za klasykę dwudziestowiecznej literatury, ale przede wszystkim za kluczowe ogniwo rozwoju powieści *noir*, w którym wiele motywów wprowadzonych przez Hammetta w *Szklanym kluczu*, *Krwawym żniwie* i *Sokole maltańskim* znalazło swoje istotne rozwinięcie. Najistotniejszą innowacją okazała się zmiana perspektywy – protagonistą powieści przestaje być cyniczny detektyw, który w mniejszym lub większym stopniu zaangażowany jest w wyjaśnienie zbrodni. Zbrodnia ukazywana jest teraz z punktu widzenia przestępcy, który z różnych powodów – emocjonalnych lub intelektualnych – decyduje się złamać prawo. Struktura fabuły typowa dla powieści kryminalnej i detektywistycznej zostaje odrzucona, a czytelnik ma okazję śledzić motywację przestępcy i być świadkiem jego upadku.

## *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy i Podwójne odszkodowanie*

Jeśli spojrzeć pobieżnie na dwie pierwsze powieści Jamesa Caina, można odnieść wrażenie, że opowiadają one w zasadzie tę samą historię, bliźniaczo zresztą podobną do tej, która stała się kanwą wydanej w 1868 roku powieści Émila Zoli *Teresa Raquin*. W obu powieściach dwoje kochanków postanawia zamordować męża kobiety, zbrodnia dokonuje się mniej więcej w połowie fabuły, a pozostała część utworu jest studium relacji obojga protagonistów, które w efekcie doprowadzają ich do śmierci. Bliższe przyjrzenie się obu fabułom udowadnia jednak, że Cainowi udało się oprzeć na tym schemacie dwie zupełnie odrębne historie, które nie dość, że mają różnych bohaterów, to prowokują znacząco inne wnioski interpretacyjne.

*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* rozpoczyna się, gdy niejaki Frank Chambers trafia przypadkiem do jadłodajni prowadzonej przez greckiego emigranta, Nicka Papadakisa. Nick zatrudnia Franka, który bardzo szybko nawiązuje romans z żoną swojego pracodawcy, Corą. Kobieta gardzi swoim mężem i zakochuje się we Franku, mimo iż jest on nieposiadającym grosza włóczęgą i byłym więźniem. Namiętność dwojga kochanków prowadzi ich do myśli o pozbyciu się niczego niepodejrzewającego Nicka. Pierwsza próba zabójstwa, w wyniku zbiegu dziwnego splotu okoliczności, zupełnie się nie udaje: ranny Nick trafia jedynie do szpitala. Podczas jego nieobecności Frank namawia Corę by wspólnie zaczęli życie włóczęgów. Gdy Cora się nie zgadza, Nick odchodzi. Wkrótce jednak wraca, kochankowie odnawiają swój romans i wracają do pomysłu pozbycia się Nicka. Druga próba udaje się: Papadakis zostaje zabity, jego śmierć zostaje upozorowana na wypadek samochodowy. Kiedy jednak do akcji wkraczają organy ścigania, a przede wszystkim agenci firm ubezpieczeniowych, dwoje bohaterów zeznając oddzielnie, obciąża się wzajemnie winą. W wyniku zakulisowych działań sprytnego adwokata, Katza, udaje się im uniknąć wyroku skazującego. Teraz, gdy pozornie nic im nie zagraża, Frank i Cora próbując żyć ra-



zem, ale coraz bardziej oddalają się od siebie. Wdowa po Papadakisie chce założyć nową rodzinę, Frank chce sprzedać interes Greka i znów zacząć życie włóczęgi. Gdy okazuje się, że Cora jest z Frankiem w ciąży, jej kochanek wiezie ją do szpitala samochodem, obawiając się, że może ona poronić w wyniku wysiłku podczas morskiej kąpeli. Frank jadąc, powoduje niestety wypadek, w którym Cora ginie. Niesłusznie oskarżony o zabójstwo, Frank zostaje skazany na śmierć.

Narratorem i bohaterem *Podwójnego odszkodowania* jest Walter Huff, agent ubezpieczeniowy z kilkunastoletnim stażem w zawodzie, całkowicie znudzony swoją pracą. Spotkanie z ponętą żoną przedsiębiorcy paliwowego, Phyllis Nirdlinger, prowadzi – analogicznie jak w poprzedniej powieści – do zabicia jej męża. Nirdlinger ginie w wyniku skomplikowanej intrygi upozorowanej na graniczący z nieprawdopodobieństwem wypadek podczas podróży pociągiem. Firma Huffa nie chce jednak wypłacić odszkodowania za wypadek, podejrzewając samobójstwo lub morderstwo. Sprawy komplikują się jeszcze bardziej, gdy Huff zakochuje się w pasierbicy Phyllis i nawiązuje z nią platoniczny romans. Wkrótce dawni kochankowie próbują jednocześnie pozbawić się życia – Huff poważnie ranny trafia do szpitala. Ponieważ śledztwo w sprawie zamachu na jego życie zaczyna skupiać się na pasierbicy Phyllis, Walter przyznaje się swojemu współpracownikowi Keyesowi do zabicia Nirdlingera. Towarzystwo ubezpieczeniowe, chcąc uniknąć skandalu, pozwala parze dawnych kochanków uciec z kraju. Powieść kończy się spotkaniem Phyllis i Huffa na statku płynącym do Meksyku i zapowiedzią ich wspólnego samobójstwa.

Mimo uderzającego podobieństwa treści obu powieści Caina do wspomnianego tekstu Émila Zoli, to nie on był bezpośrednią inspiracją do ich napisania. W 1927 roku James M. Cain jako reporter był świadkiem najgłośniejszego procesu o zabójstwo lat dwudziestych, sprawy Ruth Snyder i Judda Graya. Snyder, przeciętna gospodyni domowa z Nowego Jorku, kilkakrotnie wcześniej bezskutecznie próbowała pozbawić życia swojego męża, Alberta Snydera, przekonawszy go wcześniej do wykupienia polisy ubezpieczeniowej na życie. Po przypadkowym spotkaniu z komiwojażerem sprzedającym gorsety, Juddem Grayem, któ-

ry dość szybko został jej kochankiem, Snyder namówiła go do upozorowania napadu rabunkowego, podczas którego we własnym domu miał zginąć jej mąż. Zbrodnia w końcu się udała, ale przestępcy amatorzy popełnili zbyt wiele błędów i wkrótce zostali aresztowani. W trakcie przesłuchań oskarżyli się wzajemnie o popełnienie zbrodni. Snyder i Graya, po relacjonowanym przez prasę całego kraju procesie, skazano na karę śmierci. Ruth Snyder stracono 12 stycznia 1928 roku. Była jedną pierwszych kobiet zabitych na krześle elektrycznym. W trakcie egzekucji jeden z reporterów zrobił za pomocą ukrytej kamery zdjęcie, które błyskawicznie trafiło do gazet. Stało się ono jedną z najsłynniejszych fotografii trzeciej dekady XX wieku.

Cain był świadkiem niemal całego procesu i wysłuchał wszystkich zeznań pary zabójców w sądzie, które przeszły do historii amerykańskiej kryminalistyki przede wszystkim ze względu na ich nieudolność i niewiarygodną głupotę. Przyszły pisarz w zasadzie zignorował kryminalny aspekt sprawy Snyder i Graya, jednak wiele elementów ze wspomnianej sprawy przeniknęło do dwóch pierwszych jego powieści jako elementy fabuły: zabójstwo męża przez parę kochanków (obie), nieudane wcześniejsze próby zbrodni (*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*), ubezpieczenie na życie ofiary (obie), wzajemne oskarżenie się kochanków przed policją (*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*), motyw kota i tygrysów (Gray usiłował usprawiedliwić się przed sądem swoją niepohamowaną namiętnością do Ruth, określając ją mianem *tiger-woman*, zob. Marling 1995: 146–157).

W zrozumieniu powieści Caina i ich późniejszego znaczenia dla literatury *noir* ważniejsze jest jednak to, że fabuły *Listonosza* i *Odszkodowania*, mimo że inspirowane bezpośrednio zbrodnią Snyder i Graya, nie są jej prostą fabularyzacją. Cain położył zdecydowanie większy nacisk w obu powieściach na partie następujące po zabójstwie. W żadnej z nich zbrodnia nie jest wykryta w tradycyjny dla powieści kryminalnej sposób, *notabene* zgodny zresztą z tym, w jaki zdemaskowani zostali zabójcy Alberta Snydera, to znaczy w wyniku działań policji. Zarówno *Listonosz*, jak i *Odszkodowanie* stają się studium zbrodni, jej przyczyn i skutków psychologicznych, z jakimi będą musieli uporać się protagoniści. Najistotniejsze jest jednak to, że w tych

uderzająco podobnych historiach występują zupełnie odmienni bohaterowie, którzy też w zupełnie różny sposób będą musieli zmierzyć się z konsekwencjami swoich czynów.

## Frank Chambers i Cora Papadakis

Protagonista i narrator *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* jest człowiekiem, którego zrodził Wielki Kryzys. Tysiące ludzi przemierzały wówczas Stany Zjednoczone w poszukiwaniu pracy, wyraźną tendencją społeczną było też osiedlanie się coraz większej liczby ludzi na dotychczas słabo zaludnionym zachodnim wybrzeżu kraju. Frank jest typowym *hobo* lat dwudziestych i trzydziestych – podróżującym na gapę włóczęgą, który przemierzając się, korzysta z pociągów towarowych i ciężarówek, podróżując w przypadkowych kierunkach. O jego statusie społecznym informuje czytelnika już pierwsze zdanie powieści: „Okolo południa wywalili mnie z ciężarówki wypełnionej sianem” [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 7]. Frank jest prostym człowiekiem, bez żadnego wykształcenia, planów życiowych i niewiele, mimo pierwszoosobowej narracji powieści, mówiącym na swój temat. W pewnym sensie jego opowieść jest pokrewna stylowi Hemingwaya: bohater relacjonuje swoje czyny, nigdy jednak nie analizuje ich przyczyn ani nie wyraża emocjonalnego (o intelektualnym nie wspominając) stosunku do wydarzeń, których jest uczestnikiem i inicjatorem. Jego jedynym motorem działania są najprostsze instynkty: zaspokojenie głodu, potrzeba snu i popęd płciowy. O przeszłości protagonisty nie wiadomo w zasadzie nic poza drobiazgami, które pojawiają się w dalszej części powieści i które nie wyróżniają się go na tle innych włóczęgów czasu kryzysu: bójki ze strażą kolejową, liczne, krótkie pobyty w więzieniu i brak jakichkolwiek kontaktów z rodziną.

Cora jest też typowym przypadkiem: ładna dziewczyna z prowincji (ze stanu Iowa), która przyjechała do Kalifornii w nadziei na karierę aktorki. Jej marzenia jednak nie zrealizują się. Jest początek lat trzydziestych, od kilku lat trwa era filmu dźwięko-

wego, co okazało się barierą nie do przebycia dla dziewczyny z Des Moines:

Zrobili mi test. Twarz była w porządku. Ale teraz trzeba na ekranie mówić. Gdy zaczęłam mówić, przekonali się, kim jestem – i ja również. Jako zwykła dziewczyna z Des Moines miałam tyle szans, co tresowana małpa, a nawet mniej [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 18–19].

Cora miała sposób mówienia charakterystyczny dla mieszkańców Środkowego Zachodu, przeciągający samogłoski, z bardzo specyficzną intonacją. Hollywoodzkie aktorki mówiły wówczas pretensjonalnym pseudoangielskim akcentem, sparodiowanym dwadzieścia lat później przez Głorię Swanson w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*. Kwestia prowincjonalnego pochodzenia bohaterki powieści jest o tyle istotna, że jest źródłem pewnego paradoksu – Cain bowiem konsekwentnie buduje powieściową intrygę wokół spraw związanych z identyfikacją, kwestiami rasowymi i pogardą wobec „niższych” od niej ludzi.

Już w pierwszej rozmowie między Frankiem a Corą porusza ona problem pochodzenia rasowego. Sama jest żoną Greka, mieszka pod Los Angeles, gdzie emigranci z Meksyku stanowią spory odsetek ludności, ale ponieważ w nowo przybyłym mężczyźnie – mimo że jest nędzarzem bez pracy, pieniędzy i domu – rozpoznaje Aryjczyka, od razu na początku informuje go, że, tak samo jak on, jest członkinią „wyższej” kasty:

– Pan myśli, że jestem Meksykanką.

– Nic podobnego.

– Tak, na pewno tak. Nie pan pierwszy. Niech pan jednak zapamięta, że jestem tak samo biała jak i pan, zrozumiano? Może mam czarne włosy i jestem do nich podobna, ale jestem biała. Jeżeli chce pan mieć spokój, to radziłabym o tym nie zapominać. [...]

Teraz już wiedziałem, w co się wpakowałem, wchodząc tutaj. Nie chodziło o tę enchiladę, którą potrafiła przyrządzać, ani o jej czarne włosy. Chodziło o jej małżeństwo z Grekiem; to ono powodowało, że miała wrażenie, że nie jest biała, a nawet bała się, że mógłbym nazywać ją panią Papadakis [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 10–11].

Cain konsekwentnie konstruuje fabułę tak, by kwestie rasowe były motorem napędowym wydarzeń. Sprawa małżeństwa z Grekiem, który w tej perspektywie ukazywany jest jako „nieczysty”, staje się tematem kolejnej rozmowy między Corą a Frankiem. Bohaterka usprawiedliwia się, wyjaśniając, że wykorzystwała jego awanse, by uciec z pracy w jadłodajni, ale nie traktuje tego związku poważnie:

- A poza tym nienawidzę tego Greka.
- Dlaczego wyszłaś za niego? [...]
- Pracowałam w garkuchni. Gdybyś dwa lata spędził w jadłodajni w Los Angeles, wziąłbyś pierwszego lepszego faceta ze złotym zegarkiem. [...] Ty to rozumiesz, prawda? Przy tobie nie muszę stale udawać. I jesteś czysty. Nie jesteś taki oślizgły. [...] Żaden mężczyzna nie ma pojęcia, co dla kobiety znaczy stale stykać się z kimś tak oślizgłym i wzbudzającym mdłości [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 18–19].

Takie waloryzowanie bohaterów w powieści Caina jest źródłem wspomnianego paradoksu: Nick pozornie uosabia „amerykańskie marzenie” – emigrant, który jest niezależny finansowo, prowadzi własny biznes, ma rodzinę, to wzór amerykańskiej historii sukcesu. Frank to zaś nędzarz, drobny przestępca i w praktyce ofiara swoich czasów, czyli człowiek, któremu się nie udało. Cora ma jednak niewzruszoną świadomość hierarchii WASP-ów (White Anglo-Saxon Protestants) wyniesioną z protestanckiej prowincji: Frank jest „biały”, tak jak ona, a więc „czysty”, Nick jest kolorowym „brudasem”, choć w świetle stosowanej w USA antropologicznej klasyfikacji jest, tak samo jak Cora i Nick, przedstawicielem rasy kaukaskiej. Dla Cory nie ma to jednak znaczenia. Od razu rozpoznaje we Franku przedstawiciela rasy wyższej i potencjalnego „lepszego” ojca dla swego dziecka:

- Ty byłeś prawdziwym włóczęgą. Nawet nie miałeś skarpetek. [...] Zakochałam się w tobie. Kochałabym cię, nawet gdybyś nie miał koszuli. Chcę tylko czuć siłę twoich ramion. [...] Ty cały jesteś silny. Wysoki i silny. I twoje włosy są jasne. Nie jesteś małym oślizgłym facetem z czarnymi kręconymi włosami, które co wieczór smaruje brylantyną [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 20].

Pogarda dla niższego pod względem rasowym Nicka staje się punktem wyjścia powieściowej intrygi: ponieważ Papadakis jest „niższy”, można go bez żadnych skrupułów moralnych usunąć. Podobnie jak w historii Snyder i Graya, która stała się bezpośrednią inspiracją dla Caina, inicjatorką zbrodni jest kobieta, ale jej motywacja jest zupełnie inna. Ruth Snyder kierowała się wyłącznie korzyścią materialną, w przypadku Cory kluczową rolę odgrywa świadomość różnic rasowych i, zgodnie z założeniami psychologii ewolucyjnej, troska o spłodzenie dziecka z najlepszym możliwym ojcem. Małżeństwo z „nieczystym” Grekiem ukazane jest w tym kontekście jako rasowy mezalians. William Marling sugeruje nawet, że seksualna brutalność, z jaką Frank traktuje od samego początku Corę, jest swego rodzaju karą dla „dziwki”, która ośmieliła się łajdaczyć poza swoją kastą [Marling 1995: 168]. Granicą jednak, której nawet „dziwka” nie jest w stanie przekroczyć, jest kwestia posiadania dziecka – decyzja o zabiciu Greka, na wyraźne żądanie Cory, zostaje podjęta w momencie, gdy Nick zaczyna domagać się spłodzenia ze swoją żoną potomka. Papadakis wydaje w tym momencie na siebie wyrok, a zabójstwo dla obu bohaterów powieści staje się jedynym naturalnym posunięciem.

Kwestia posiadania dziecka jest kluczowym motywem fabularnym w *Listonoszu dzwoni zawsze dwa razy*, jest też elementem, który najsilniej różni Corę od Phyllis Nirdlinger. O ile bowiem bohaterka *Podwójnego odszkodowania* jest pod względem psychologicznym statyczna, o tyle Cora przechodzi swoją przemianę, która stawia pod znakiem zapytania jej związek z kategorią *femme fatale*. Kwestia bycia „diabelską kocicą” pojawia się *expressis verbis* w rozmowie obu bohaterów od razu na początku powieści, ale – paradoksalnie – tym, co Frankowi wydaje się niebezpieczne, jest nie niosąca śmierć atrakcyjność seksualna jego kochanki, ale jej niespodziewana chęć stabilizacji i założenia nowej rodziny. Frank jest włóczęgą, wszelka stabilizacja jest dla niego koszmarem i wielokrotnie namawia Corę do wyruszenia w drogę i prowadzenia życia wolnego od jakichkolwiek zobowiązań. Cora natomiast zaczyna od bycia typową dla swojej epoki *flapper*, a więc kobietą kierującą się namiętnością i wykorzystującą swoją atrakcyjność seksualną do robienia ka-

riery. Gdy hollywoodzki sen się rozwiewa, a życie w mitycznym Los Angeles okazuje się harówką na przysłowiowym zmywaku, Cora przechodzi od idealizmu do pragmatyzmu, decydując się na mniejsze zło, a więc związek z jakimkolwiek mężczyzną zapewniającym jej życiową stabilizację. Pojawienie się w jej życiu Franka to natomiast nie tylko szansa na bezpieczeństwo finansowe, ale również założenie prawdziwej rodziny, które staje się po morderstwie dokonanym na jej „oślizgłym” mężu jej podstawowym celem.

Z punktu widzenia Franka jest to źródłem innego paradoksu. Jego podstawowe pragnienie to wolność od wszelkich zobowiązań – pracy, rodziny i domu. Mimo że wykazuje większy talent do prowadzenia interesu niż jego pracodawca, jakkolwiek życiowa stabilizacja kompletnie go nie interesuje. Namawia Corę do odejścia i niemal mu się to udaje w momencie, kiedy Nick jeszcze żyje i dochodzi do siebie po nieudanym zabójstwie. Cora jednak zawraca z drogi i wraca do domu. Po szczęśliwym uniknięciu karzącej ręki sprawiedliwości i rozprawieniu się z nieudolnymi szantażystami, kiedy, pozornie, nic nie powinno mu już zagrażać, w sensie psychologicznym w życiu bohatera pojawia się największe niebezpieczeństwo – Cora jest w z nim w ciąży i chce sformalizować ich związek. Bohater mierzy się więc ze znacznie poważniejszym wyborem niż zabicie lub niezabicie Greka. Cora, świadoma tego, daje mu wybór, stwarzając sytuację, w której bez trudu będzie mógł zabić również ją, pozbywając się „problemu”:

Gdy ty myślałeś, jak mnie zabić, ja myślałam o tym samym. W jaki sposób mógłbyś to zrobić? Mógłbyś mnie zabić, gdy się kąpiemy. A więc wypłyniemy daleko, daleko, tak daleko, jak popłynęliśmy ostatnim razem, i jeśli zechcesz, to po prostu nie pozwolisz, abym wróciła do brzegu. Nikt się o tym nie dowie [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 132–133].

Frank staje więc przed ostatecznym wyborem, w którym stawką jest jego wolność. Cora nie jest już *femme fatale*, której seksualny urok stanowi jednocześnie zapowiedź śmierci, która

zagroza mężczyźnie, jeśli jej ulegnie. Nagle Cora zaczyna reprezentować „system”, domagając się od niego przybrania społecznej roli ojca. W kluczowym momencie Frank dokonuje wyboru, ratuje Corę i pragnie też uratować ich wspólne dziecko – doprowadza jednak do ich śmierci. Znaczenie takiego rozwiązania konfliktu fabularnego zostanie omówione poniżej, w tym miejscu wypada jednak zaznaczyć, że szkielet nieudolnej zbrodni Snyder i Graya został przez Caina wykorzystany do opowiedzenia całkowicie oryginalnej historii, która z wydarzeniami z głównego procesu ma związek jedynie powierzchowny.

## Walter Huff i Phyllis Nirdlinger

Bliźniaczo podobna historia – zabicie męża kobiety, która go zdradza – opowiedziane zostaje w *Podwójnym odszkodowaniu* przy udziale zupełnie innych bohaterów. O ile Frank Chambers kieruje się w swoich działaniach przede wszystkim instynktem i popędami, o tyle Walter Huff ma wobec wydarzeń, których jest uczestnikiem i inicjatorem, stosunek intelektualny. Również diametralnie odmiennie zarysowano postać kobiecą: Cora mimo swojej prostoty jest postacią dynamiczną, w ramach opowieści zmieniają się zarówno jej priorytety (od kariery aktorskiej do mieszczańskiej stabilizacji), jak i stosunek do głównego męskiego protagonisty (od dzikiej kocicy-kusicielki do kobiety pragnącej domowego ogniska). Phyllis jest natomiast statyczna, choć podkreślić należy, że pełni jej motywacji nie jest przez większą część powieści znana ani czytelnikowi, ani jej partnerowi.

W *Podwójnym odszkodowaniu* inicjatorką zbrodni znów jest kobieta, ale z chwilą, gdy zapada decyzja o zabiciu Nirdlingera, ster działań całkowicie przejmuje Huff. Planowanie morderstwa jest dla niego zarówno szansą na odniesienie korzyści materialnej, jak i swojego rodzaju grą, w której będzie mógł wykazać się przewagą intelektualną nad innymi. Phyllis zostaje przez niego dość szybko sklasyfikowana jako naiwna gąska, która po prostu chce pozbyć się męża. Jej pomysły na popełnienie zbrodni Huff



uznaje za dziecinne i nieprofesjonalne, toteż skwapliwie przyjmuje on rolę głównego reżysera planowanej zbrodni. Dodatkowym elementem motywującym bohatera do działania jest jego sytuacja zawodowa: interpretatorzy powieści zwracają uwagę, że Walter odczuwa wyraźną przewagę intelektualną nad swoim pracodawcą, który jawi się jako nieszczególnie rozgarnięty. Z drugiej strony dokonanie morderstwa będzie oszustwem wobec jego własnej firmy i jest dla bohatera rodzajem wyzwania, co w fabule przedstawiono jako intelektualny pojedynek z szefem działu roszczeń, Bartonem Keyesem.

W obu powieściach szczególnie uderzający jest brak tradycyjnego, „mieszczańskiego” lub chrześcijańskiego naświetlenia kwestii zabójstwa, ponieważ ich bohaterowie nawet przez chwilę nie mają rozterek moralnych związanych z faktem popełnienia zbrodni. W *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* moralne konsekwencje czynu przysłonięte są przez ewolucyjne ustalenie hierarchii społecznej: dwoje „białych” bohaterów dochodzi do wniosku, że usunięcie kolorowego „brudasa” jest naturalnym postępkim, ponieważ w „oczywisty” sposób nie ma on prawa do posiadania dziecka z kobietą z wyższej „kasty” społecznej. W *Podwójnym odszkodowaniu* moralny i społeczny kontekst zbrodni zastąpiono, przynajmniej w ustach Huffa, retoryką gry. Huff jest agentem ubezpieczeniowym, a więc wykonuje zawód, który z definicji pełni rolę mającą zapewnić opiekę ofiarom wypadków, chorym i potrzebującym. Jednak bohater powieści Caina ma całkowicie deziluzyjny stosunek do społeczeństwa, w którym żyje i pracy, jaką na rzecz tego społeczeństwa wykonuje:

Myślicie, że zwariowałem? No dobrze, może i tak. Ale gdybyście spędzili piętnaście lat w tym fachu, też byście zwariowali. Pewnie myślicie, że to interes jak każdy inny, a może nawet trochę lepszy, ponieważ jest się przyjacielem wdów i sierot, i tych potrzebujących, którzy mają kłopoty? Tak nie jest. Ten interes to największa ruletka na świecie. [...] Wy zakładacie się, że wasz dom spłonie, a oni zakładają się, że nie, i to wszystko. Oglupia was to, że kiedy zakładaliście się, nie chcieliście, żeby wasz dom spłonął, i dlatego zapominacie, że to był zakład. Ale ich to nie oglupia. Dla nich zakład to zakład [*Podwójne odszkodowanie*: 179].

Dla Huffa społeczeństwo to gra, w której albo się wygrywa, albo przegrywa. Do momentu poznania Phyllis nie był po żadnej ze stron, pełnił jedynie rolę obojętnego na nagłe upadki i wzloty ludzi, z którymi się spotyka, krupiera, który albo ma wypłacić wygraną, albo wzruszyć ramionami na widok kolejnego przegranego [zob. *Podwójne odszkodowanie*: 180]. Uderzające jest to, że mimo znacznie lepszej pozycji społecznej Waltera Huff w porównaniu z protagonistą *Listonosza*, o bohaterze *Podwójnego odszkodowania* nie wiadomo w zasadzie nic, poza drobnymi szczegółami dotyczącymi jego wcześniejszej nienagannej pracy zawodowej. Huff nie ma przeszłości, pochodzenia (*small talk* z Phyllis na początku powieści zdradza jedynie, że pochodzi z Iowa, jak „większość Kalifornijczyków”), rodziny, znajomych, zainteresowań – jakby w sensie społecznym zupełnie nie istniał. Dopiero spotkanie z żoną Nirdlingera i jej zakamuflowana aluzja zdradzająca, że pragnie pozbyć się męża, dają mu impuls do wejścia do gry. W momencie, gdy Huff zrozumie, że przedłużenie polisy Nirdlingera jest okazją, na jaką czekał od lat, bohater powieści Caina przechodzi od roli anonimowego krupiera do roli gracza o najwyższą stawkę.

John Irwin w swojej monografii *Unless The Threat Of Death Is Behind Them*, analizując ten aspekt postawy bohatera powieści Caina, wpisuje go w śledzony przez siebie motyw męskości, zgodnie ze swoją tezą, że w modernistycznym społeczeństwie początku XX wieku kwestią określającą stopień społecznej identyfikacji jest charakter zaangażowania zawodowego mężczyzny i zakres jego niezależności. Historia Sama Spade'a (rozdział „*Where Their Best Interest Lies*”) to historia samodzielnego biznesmena, który trzymając się swojego *credo* idzie przez życie, unikając zarówno wyrzeczeń, jak i pokus, które przekreśliłyby jego społeczny status. Philip Marlowe (rozdział „*Being Boss*”) to już całkowicie nowa instytucja społeczna: niezależny, finansowo i społecznie, ironiczny obserwator oraz komentator społecznej zgnilizny, egzystujący niemal zupełnie obok społecznej struktury. Walter Huff natomiast (rozdział „*Beating the Boss*”) w sensie społecznym i osobowościowym jest nikim, dopóki nie podejmie działań, które nadadzą społeczną identyfikację. Do spotkania z Phyllis jest po prostu sprawnie działającym trybi-

kiem w korporacyjnym mechanizmie. Ponieważ jednak czuje się intelektualnie wyższy od otaczających go ludzi, a szczególnie współpracowników i szefa, podejmuje grę, w której przechodzi z roli krupiera do roli gracza, dzięki czemu zamierza uzyskać tożsamość, pokonując firmę, w której pracuje, jej własną bronią. Uderzające jest to, że żadna inna motywacja działania Huffa – aż do momentu romansu z Lolą Nirdlinger – nie jest w powieści przedstawiona. Bohater ani słowem nie mówi o pobudkach materialnych lub seksualnych: w powieści nie wspomina się, by Huff zamierzał dokonać morderstwa, bo potrzebuje pieniędzy. W odróżnieniu od Franka Chambersa, któremu namiętność do Cory przesłania wszystko inne, Huff wydaje się być całkiem niewrażliwy na seksualną atrakcyjność swojej partnerki. Ich dziwny związek – jak można wnosić ze zdawkowej narracji – pozostaje nieskonsumowany. To, że bohater Caina doprowadza do wykupienia przez Nirdlingera polisy zawierającej klauzulę podwójnego odszkodowania w razie wypadku kolejowego, nie dowodzi bynajmniej jego pazerności, lecz pragnienia, jak sam to określa, „gry o najwyższą stawkę”, czyli popełnienia zbrodni tak dalece nieprawdopodobnej i tak precyzyjnie zaplanowanej, że zaspokoi to jego poczucie intelektualnej wyższości nad innymi.

Phyllis Nirdlinger to pierwsza prawdziwa *femme fatale* w historii powieści *noir*. Jej fatalistyczny urok zyskał status ikony osiem lat po publikacji *Podwójnego odszkodowania* dzięki słynnej interpretacji tej postaci w wykonaniu Barbary Stanwyck w filmie Billy'ego Wildera, w którym nazwisko bohaterki zmieniono na Dietrichson. Dla fabularnej intrygi drugiej powieści Caina najistotniejsze są dwa aspekty tej postaci – kontrast jej osobowości wobec Waltera Huffa i minimalna liczba informacji, jaka na jej temat pojawia się w utworze. W porównaniu z Corą Papadakis o Phyllis Nirdlinger przez większą część powieści nie wiadomo w zasadzie nic. Kluczowe wiadomości – to, że jest psychopatyczną morderczynią, mającą na swym koncie co najmniej kilka dokonanych z zimną krwią zabójstw – zostają przekazane protagoniście i czytelnikowi dopiero po kulminacyjnym punkcie fabuły. Do tego momentu widzimy Phyllis oczami Huffa, który w jej ocenie popełnia kardynalny błąd całkowicie mylnie rozumiejąc jej motywację i nie doceniając jej możliwości inte-

lektualnych. Walter zakłada, że żona Nirdlingera to klasyczny przypadek znudzonej mężatki, która wzięła ślub dla pieniędzy i postrzega ją jako składnik pozbawionego sentymentów świata, w którym przyszło mu żyć.

Romans dwojga bohaterów również wygląda dziwnie. Chociaż Phyllis wymusza na Walterze kilkukrotne zapewnienie, że ją kocha, w pierwszoosobowej narracji protagonisty nigdy nie pojawiają się jakiegokolwiek przesłanki sugerujące, że bohater *Podwójnego odszkodowania* istotnie coś do niej czuje. Co więcej, *femme fatale* powinna być kobietą będącą dla mężczyzny zagrożeniem przede wszystkim ze względu na swój nieodparty urok seksualny, *sex appeal*. I owszem, w początkowych partiach powieści, gdy czytelnik ogląda Phyllis Nirdlinger po raz pierwszy oczami bohatera, pojawiają się uwagi na temat jej wyglądu, są one jednak zaskakująco rzeczowe, dokładnie w stylu agenta ubezpieczeniowego szacującego wartość przedmiotu, a nie mężczyzny, któremu pożądanie odebrało rozum:

Kobieta krążyła po pokoju i zauważyłem coś, czego przedtem nie dostrzegłem. Pod niebieskim strojem kryły się kształty, które mogły przypawić o obłęd każdego mężczyznę [...] [*Podwójne odszkodowanie*: 157].

Wpuściła mnie osobiście. Tym razem nie miała na sobie niebieskiego domowego ubranka. [...] Nie byłem jedyną osobą, która zdawała sobie sprawę z tego, jakie ma kształty. Ona sama też o tym wiedziała bardzo dobrze [*Podwójne odszkodowanie*: 162].

Huff zdaje sobie więc sprawę z atrakcyjności swojej współniczki i powieściowa intryga rusza naprawdę wtedy, gdy Walt niespodziewanie całuje Phyllis na pożegnanie w drugim rozdziale powieści. W żadnym innym fragmencie nie wspomina się jednak o tym, żeby namiętność do żony Nirdlingera była dla bohatera podstawowym impulsem, który skłoni go do popełnienia zbrodni. Silnie kontrastuje to z postacią Franka z poprzedniej powieści, u którego seksualna motywacja jest najważniejsza. Ponadto w początkowych partiach powieści wydawać się może, że to Huff ma przewagę nad Phyllis, która przekonana jest, że jej nieodparty urok skłania bohatera do działania. W praktyce robi

ona jednak to, co Walter jej każe i to tak, jak on tego chce. Do momentu nieudanej próby zamachu na życie Huffa czytelnik i on sam mogą mieć wrażenie, że bohater powieści stanowi zarówno inicjatora powieściowych wydarzeń, jak również trzyma cały czas rękę na pulsie i dzięki sprytowi, intelektowi i opanowaniu jest panem swojego losu. Tymczasem prawdziwe zagrożenie ze strony Phyllis, czego Huff w ogóle nie bierze pod uwagę, ma charakter intelektualny, a nie seksualny i emocjonalny. Walter Huff, przekonany, że życie jest grą i że w mistrzowski sposób prowadzi grę z własną firmą, nie zauważa, że Phyllis również prowadzi grę i że nie ma on szansy z nią wygrać.

Kwestią, która bardzo silnie różni *Podwójne odszkodowanie* od *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, jest całkowite zatajenie przed czytelnikiem informacji na temat motywacji Phyllis Nirdlinger. W przeciwieństwie do niej Cora Papadakis jest bohaterką, której podłoże działania są doskonale znane i są stereotypowo kobiece: pragnienie zrobienie kariery dzięki urodzie i chęć zostania matką. Dodatkowo czytelnik wie wszystko o Corze, gdyż całkiem szczerze mówi ona o swoich uczuciach i pragnieniach. Jej postępowanie jest bezpośrednim skutkiem jej poglądów i preferencji i nigdy nie jest dla nas zaskoczeniem. Phyllis natomiast pozostaje całkowitą zagadką. Czytelnik poznaje ją tylko i wyłącznie dzięki osądom protagonisty, ten natomiast myli się w jej ocenie niemal całkowicie. Żona Nirdlingera nie mówi też z zasadzie nigdy niczego o swoich uczuciach i pragnieniach. Gdy więc pod koniec prawda o bohaterce *Odszkodowania* wychodzi na jaw, jest to całkowitym zaskoczeniem. Rzuca to też światło na Waltera Huffa, którego porażka okazuje się podwójna. Jego wyrafinowana i niewykrywalna zbrodnia zostaje zde-maskowana, ale przede wszystkim okazuje się, że jego partnerka cały czas go oszukiwała, prowadziła z nim grę, wykorzystwała i, kiedy przestał już być potrzebny, próbowała się go pozbyć. Porażka dosięga bohatera więc tam, gdzie czuł się najpewniej: podczas intelektualnej rozgrywki z osobami, które go otaczają.

## Noir, czyli upadek

Dwie pierwsze powieści Jamesa Caina uważane są za właściwy początek literatury *noir* z dwóch powodów. Po pierwsze, Cain odchodząc od schematu tradycyjnej powieści detektywistycznej, pozwala na bezpośredni wgląd w umysł autora zbrodni, jego przeżycia i motywację. Efekt ten pogłębia pierwszoosobowa narracja, mająca charakter spowiedzi, w której bohater powieści zdradza najdrobniejsze szczegóły dotyczące swoich czynów. Kolejnym aspektem różniącym *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* i *Podójne odszkodowanie*, o czym dokładniej będzie mowa poniżej, jest faktyczny brak detektywistycznego śledztwa, które doprowadzi do zdemaskowania zbrodniarzy. W pierwszej powieści Frankowi i Corze całkowicie udaje się uniknąć kary za zamordowanie Papadakisa, w drugiej bohaterowie zostają zdemaskowani, ale tylko dlatego, że zwracają się przeciwko sobie.

Po drugie, obie powieści są studium upadku głównego bohatera, który w finale doznaje dotkliwej porażki w sensie emocjonalnym i zostaje skazany na śmierć (Frank) lub popełnia „honorowe” samobójstwo (Walter). Mimo jednak uderzającego podobieństwa obu fabuł i pozornie takiego samego końca, jaki spotyka bohaterów, w każdej z powieści dzieje się to, jak za chwilę zobaczymy, w inny sposób.

Fabula *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* przesycona jest ironią i strukturalnie przypomina klasyczną tragedię: bohater zostaje skonfrontowany z grożącym mu niebezpieczeństwem, dokonuje świadomie wyboru, o którym wie, że może go on kosztować życie, ignoruje wszystkie znaki ostrzegawcze i kiedy wydaje się mu się, że nie zagraża mu już żadne niebezpieczeństwo, jego „tragiczny” los się spełnia. Podstawowym pragnieniem Franka Chambersa jest wolność, rozumiana nie tylko jako swoboda czynienia tego, na co ma się ochotę, ale przede wszystkim brak jakichkolwiek zobowiązań. Tym, co mierzi go najbardziej, jest wszelka stabilizacja. Zagrożeniem jest oczywiście kobieta, która kusząc go swoją seksualną atrakcyjnością, będzie usiło-

wała skłonić go do założenia rodziny. Frank początkowo nie dostrzega zagrożenia, ponieważ Cora jest już zamężna, traktuje więc związek z nią jako niezobowiązujący romans. Cain ukazuje dodatkowo całą sytuację w szerszej perspektywie społecznej, która koncentruje się wokół kwestii ojcostwa. Chambers nie ma skrupułów, aby pozbawić „nieczystego” Greka możliwości posiadania dziecka z białą, anglosaską protestantką, ale sam bynajmniej nie chce wejść w jego rolę. Wszelkie dyskusje dotyczące społecznej i rodzinnej stabilizacji między dwojgiem bohaterów *Listonosza* kończą się niepowodzeniem, a nawet w pewnym momencie rozstaniem, gdy Cora zawraca z drogi, w którą chce ją zabrać Frank. Gdy bohaterom przestaje już zagrażać kara za zabicie Papadakisa, w związku Cory i Chambersa zachodzą znaczące przesunięcia. Cora wyjeżdża do umierającej matki, Frank natomiast zdradza ją z opiekunką dzikich kotów, Madge Allen.

Jak się okaże, był to jeden ze znaków ostrzegawczych, których Frank, jak każdy bohater tragedii, zupełnie nie dostrzegł. Śmierć matki Cory wprowadza do powieści temat rodziny. Cora nie traktowała swojego małżeństwa poważnie, ale było to spowodowane tylko i wyłącznie marnym pochodzeniem jej męża, natomiast gdy pojawia się Frank, będzie ona dążyć do zawarcia z nim trwałego związku i „mieszczańskiego” stylu życia. Dla Franka tymczasem kwestie rodzinne nie mają najmniejszego znaczenia – nie utrzymuje kontaktów nawet z własną rodziną. Rzeczywisty punkt kulminacyjny powieści – z perspektywy psychologicznej – następuje w momencie, gdy Cora informuje Franka, że jest z nim w ciąży, dając mu jednocześnie ostateczną możliwość ucieczki, a więc stwarzając sytuację, w której będzie mógł ją bezkarnie zamordować. Gdy Frank podczas morskiej kąpieli nie decyduje się na jej zabicie, ma świadomość niemal religijnego oczyszczenia:

Patrzyłem w zieloną wodę. Z tym dzwonieniem w uszach, z całym tym naciskiem słupa wody na piersi wydawało mi się, że cała szatańska przebiegłość, złość i nienawiść, nieuczciwość i wszystko to, co nic niewarte w moim życiu, jest ze mnie wypychane i wyplukiwane i że teraz naprawdę zacznę z nią uczciwe życie i że będzie to,

jak powiedziała, moje nowe życie [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 134].

To, że tragiczny koniec następuje chwilę po tym oczyszczeniu, jest znaczące dla odczytania fabuły *Listonosza* jako strukturalnie bliskiej tragedii Sofoklejskiej. Kara nie osiąga bohatera w wyniku działań organów ścigania w momencie, gdy się tego spodziewa, ale przeciwnie – wtedy, gdy zostaje on oczyszczony z zarzutów. Co więcej, Frank, jak można wnieść z powyższego cytatu, przechodzi coś w rodzaju duchowej przemiany, a przede wszystkim akceptuje to, co wcześniej zdecydowanie odrzucał – ojcostwo i stabilizację życiową.

Tragiczną ironię tego zakończenia pogłębiają dwa fakty. Po pierwsze, Cora i jej nienarodzone dziecko umierają w wyniku prawdziwego wypadku samochodowego (co stanowi oczywistą fabularną paralelę wobec sfingowanego przez bohaterów wypadku, w którym ginie Papadakis). Po drugie, wcześniej uniewinniony morderca Frank w finale powieści zostaje skazany na śmierć za czyn, którego nie popełnił. Podobnie więc jak w klasycznych tragediach Sofoklesa, *Królu Edypie* i *Antygonie*, żałosny koniec spotyka bohatera w momencie, w którym wydaje się mu, że nie zagraża mu już żadne niebezpieczeństwo (Edyp w *Królu Edypie*) lub doznaje właśnie największego tryumfu w życiu (Kreon w *Antygonie*).

Tak jak u Sofoklesa bohater zignoruje też znaki ostrzegawcze zesłane mu przez „bogów”: w *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* takim oczywistym znakiem są koty. Pierwszą próbę morderstwa udaremni kot, na którego zwróci policjant uwagę przejeżdżający koło domu Papadakis i który chwilę potem zginie, uniemożliwiając tym samym popełnienie zbrodni, powodując zwarcie w skrzynce z bezpiecznikami. Kot stanowi w powieści Caina oczywisty symbol wolności i niezależności, której Frank nie chce się wyrzec. Nie jest więc przypadkiem, że kiedy podczas nieobecności Cory protagonista postanowi ją zdradzić, jego kochanką okaże się kobieta opiekująca się lwami, tygrysami i pumami. Motyw kota powróci po raz trzeci, kiedy Cora dowie się już o romansie, ale wtedy kot, a konkretnie młoda puma, znaj-



dzie się już w posiadaniu Cory, która z rozbawieniem podsumuje ten fakt:

Oparła się o ścianę i zanosła się dzikim, szaleńczym śmiechem. – A więc kot wrócił! Nadepnął na skrzynkę z bezpiecznikami, zabiło go, ale mimo to wrócił!. Ha, ha, ha, ha, ha, ha! Czy to nie zabawne, jak koty przynoszą ci pecha [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 127].

Rzecz jasna, Cora myli się mówiąc, że koty przynoszą pecha Frankowi. Wręcz przeciwnie – są one znakiem ostrzegawczym, który zostaje przez niego, jak przez każdego modelowego bohatera tragicznej historii, zignorowany. Frank ma zresztą świadomość gry z losem, którą prowadzi, co zdradza w pewnym momencie w rozmowie z Corą, która zresztą do złudzenia przypomina analogiczny dialog w *Królu Edypie* między Jokastą a Edypem [*Król Edyp*, ww. 694–858]:

– [...] Jesteśmy po prostu dwójką marnych chłystków, Frank. Tej nocy Pan Bóg pocałował nasze czoła. Dał nam wszystko, co kiedykolwiek mogło mieć dwoje ludzi. Ale my nie należymy do tych, którzy potrafiliby to zachować. [...] A z góry Pan Bóg śmieje się z nas. – Opowiadasz głupstwa. A jeśli nawet, to śmiejmy się też z niego, prawda? Zapalił przed nami czerwone światło, ale przejechaliśmy je. I co się stało? Czy strącono nas w przepaść? Do diabła, nie! Wyszliśmy z tego gładko, i do tego z dziesięcioma tysiącami dolarów w kieszeni. A zatem pocałował nas Pan Bóg w czoło czy nie? Chyba że to diabeł poszedł z nami do łóżka, i wierz mi, dziecinko, dobrze mu tam [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 103–104].

Postawa Franka, który lekceważy opiekuńczy „boski pocałunek” to typowa *hybris*, pycha, która ostatecznie przywiedzie go do upadku. Grecko-tragiczny aspekt historii opowiedzianej w *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* pogłębiony zostaje przez greckie pochodzenie Nicka Papadakisa oraz przez to, czego Frank z racji swoich niezbyt szerokich horyzontów intelektualnych nie mógł zauważyć, że jego małżonka, pochodząca z głębokiej amerykań-

skiej prowincji dziwnym zbiegiem okoliczności nosi greckie imię żony boga świata umarłych, Hadesa [Grimal 1990: 189 i 288].

Osobną kwestią pozostaje tytuł utworu, który też jest ewidentnie symboliczny – w powieści nie występuje bowiem żaden listonosz. Choć sam Cain utrzymywał, że nie on go wymyślił, to stwierdził jednocześnie, że taki tytuł znakomicie koresponduje z właściwą tragicznej opowieści strukturą fabuły jego powieści [*Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*: 150–151]. Inne, „banalne” źródło tajemniczego tytułu powieści podaje William Marling w swojej monografii, wskazując na proces Snyder i Graya [Marling 1995: 153–154]. Wydaje się jednak, że Cain użył tego tytułu by podkreślić swoisty fatalizm, który stanie się stałym motywem życia Franka Chambersa, objawiający się tym, że kluczowe wydarzenia z jego życia zdarzą się dwa razy – raz w formie ostrzeżenia, które zignoruje, drugi raz w formie samospełniającego się wyroku losu.

Historia upadku Waltera Huffa ma inny charakter, bo też jest on innym bohaterem. O ile życiem Franka Chambersa rządzą instynkty i pożądanie, o tyle atrybut bohatera *Podwójnego odszkodowania* to intelekt. Zgodnie z logiką tragicznej historii upadku, to właśnie on stanie się – w sposób tragicznie ironiczny – „ofiara” historii opowiedzianej w tej powieści. Bohaterem drugiej powieści Caina jest chłodny, cyniczny i wyrachowany człowiek, co fabuła eksponuje w sposób dosłowny: Huffa kilkakrotnie widzimy podczas dokonywania różnych obliczeń matematycznych. Zbrodnia, którą decyduje się popełnić, nie wynika ani z namiętności, ani z nagłego impulsu. Bohater Caina podkreśla, że od dłuższego czasu czekał na taką okazję i poznanie Phyllis da mu wreszcie możliwość przeprowadzenia swojego planu. Zbrodnia, którą popełnia jest zuchwała i wyjątkowo skomplikowana. Mimo że układ Phyllis–Walter jest pozornie powtórzeniem sytuacji z poprzedniej powieści, zachodzi tu zauważalna różnica: o ile bohater *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* kieruje się pożądaniem i w powieści kilkakrotnie informuje się o pełnych namiętności aktach seksualnych między bohaterami, o tyle w *Podwójnym odszkodowaniu* nie ma o tym ani słowa. W żadnym momencie narracji nie wspomina się, aby między bohaterami tej powieści doszło do jakiegokolwiek zbli-

zenia. Huff przyznaje co prawda, że dokonuje zbrodni, „żeby zdobyć kobietę”, ale pod wpływem niespodziewanych emocji, jakie towarzyszą morderstwu, okazuje się, że „potrzebna była jedna kropla strachu, aby zwarzyć całą miłość i przemienić ją w nienawiść” [*Podwójne odszkodowanie*: 218].

Upadek bohatera *Podwójnego odszkodowania*, równie zaskakujący, co w przypadku poprzedniej powieści, związany jest – zgodnie z logiką struktury każdej tragicznej opowieści – z jego głównym atrybutem, a więc rozumem. Córka Nirdlingera, Lola, jest jedynym elementem zbrodniczej układanki, na który nie ma on wpływu. Kiedy Phyllis decyduje, że to ona zostanie świadkiem podpisywania przez swojego ojca fatalnej polisy, Huff będzie wyraźnie niezadowolony. Katastrofa nastąpi jednak w najbardziej nieoczekiwany dla bohatera sposób: nie odczuwając większej namiętności do Phyllis, nagle zaczyna darzyć uczuciem jej pasierbicę:

Myślałem o Loli, jaka była słodka i jaką straszną wyrządziłem jej krzywdę. Zacząłem porównywać nasze lata. Ona miała dziewiętnaście, ja trzydzieści cztery. (...) Nagle usiadłem i zapaliłem światło. Wiedziałem, o czym myślę.

Zakochałem się w niej [*Podwójne odszkodowanie*: 250].

W tym samym fragmencie Huff przyznaje sam przed sobą, że przegrał w kwestii, w której uważał się za najsilniejszego, a więc w sprawach intelektu. Nie pokonał go przeciwnik, którego uważał za najgroźniejszego, czyli Keyes, ale kobieta, którą całkowicie zlekceważył:

Tej nocy dłużej wpatrywałem się w ciemność. Zabiłem człowieka dla pieniędzy i kobiety. Nie dostałem pieniędzy i nie miałem kobiety. Kobieta była morderczynią, to jest pewne, a ze mnie zrobiła głupca. Użyła mnie jako parawanu dla swoich przestępstw i po to, aby zdobyć innego mężczyznę, a wiedziała o mnie tyle, że mógłbym zawisnąć wyżej niż latawiec [*Podwójne odszkodowanie*: 250].

Ostateczny upadek Huffa następuje w wyniku uczuć, których nie może opanować, gdy wyobraża sobie brutalne przesłuchanie

Loli na policji. Cały misterny plan oszukania organów ścigania i firmy ubezpieczeniowej upada, gdy bohater Caina nie może zapanować nad miłością do dziewczyny, której ojca pozbawił życia.

W sposób analogiczny, jak to ma miejsce w tragedii, bohater powoduje swój własny upadek: *hybris* – w tym wypadku wiara w swój rozum i lekceważenie słabej, „głupiej” kobiety – sprawia, że nie dostrzega on zagrożeń, a kiedy to robi, jest już za późno. Przypadek Huffa stanowi zresztą interesujące *pendant* do zakończenia *Sokoła maltańskiego*: bohater *Podwójnego odszkodowania* popełni wszystkie błędy, których zdołał ustrzec się Sam Spade – nie wytrwa w swoim racjonalnym podejściu do życia i dozna upadku w wyniku uczuć do kobiety, które wezmą górę nad rozumem i instynktem samozachowawczym.

Interesujące jest zresztą to, że – formalnie rzecz biorąc – upadek bohatera nie dokonuje się bezpośrednio dzięki planowi powieściowej *femme fatale*. Intryga Phyllis również ostatecznie okazuje się porażką i w finale powieści znajduje się ona wraz z Huffem na „statku śmierci”. Bohaterka *Podwójnego odszkodowania* jest zresztą o wiele mniej interesująca pod względem psychologicznym niż Cora Papadakis. W zasadzie nic nie wiadomo o jej motywacji, powieść nie daje żadnego – poza behawioralnym – wglądu w jej osobowość i wydaje się, że w zamyśle Caina była ona jedynie typowym dla tragedii znakiem ostrzegawczym, którego bohater nie potrafił odczytać, gdyż, podobnie jak w przypadku Cory, jej greckie imię jest czytelną zapowiedzią śmierci mężczyzny, który się z nią zwiąże [Grimal 1990: 108]. Mimo iż Phyllis jest psychopatyczną morderczynią, która manipuluje mężczyzną, w ostateczności ona również doznaje upadku, a między bohaterami dochodzi do swoistego pojednania, kiedy decydują się oni na symboliczny ślub i wspólną śmierć. Fakt ten jest interesujący szczególnie w kontekście późniejszych literackich i filmowych przykładów zastosowania kategorii *femme fatale*, a także narracji bezpośrednio inspirowanych powieścią Caina, jak choćby stylowego filmu *neo-noir* Lawrence’a Kasdana *Zar ciała* (*Body Heat*, 1981), w którym „kobieta fatalna” jest sprytniejsza od wszystkich bohaterów, łącznie z zakochanym w niej mężczyzną.

## Karząca ręka korporacyjnej sprawiedliwości

Być może najbardziej zastanawiającym aspektem obu pierwszych powieści Jamesa Caina jest ich wymowa moralna. Oba teksty pozbawione są tradycyjnej struktury powieści kryminalnej i to w podwójny sposób. Po pierwsze historia zbrodni zostaje opowiedziana z perspektywy przestępców, po drugie w żadnej z nich do zdemaskowania zbrodniarzy nie dochodzi w tradycyjny sposób, to znaczy dzięki działaniom organów ścigania, państwowych lub prywatnych. W obu natomiast do wyjaśniania zagadkowych śmierci wkraczają przedstawiciele firm ubezpieczeniowych i w obu powieściach informuje się czytelnika, że – z punktu widzenia potencjalnego przestępcy lub oszusta – agenci dochodzeniowi firm ubezpieczeniowych są o wiele większym zagrożeniem ze względu na swoją nieustępliwość oraz bezwzględność niż policja i sądy. W obu wreszcie powieściach zastosowano tę samą formę narracyjną – spowiedzi składanej tuż przed śmiercią.

Przekaz moralny wydaje się więc jasny i pozornie bardzo banalny – zbrodnia nie popłaca! – ale nie ulega wątpliwości, że w obu pierwszych powieściach Caina następują znaczące przesunięcia w obrębie kategorii moralnych, które były podstawą tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej powieści detektywistycznej. Konserwatywnie rozumiana zbrodnia jest ciałem obcym w dobrze funkcjonującym społeczeństwie, co uzasadnia się społecznie, religijnie lub racjonalnie. W pierwszej połowie lat trzydziestych w Stanach Zjednoczonych nikomu trzeźwo myślącemu takie podejście jednak nie było wstanie oddać wszystkich niuansów współczesności, gdyż Ameryka w ciągu zaledwie kilkunastu lat wielokrotnie straciła swą niewinność. Świat przestał być już czarny i biały: szok I wojny światowej, „szalone lata dwudzieste”, wprowadzenie i faktyczna klęska prohibicji, rozwój przestępczości zorganizowanej, korupcja polityczna i wreszcie wstrząs Wielkiego Kryzysu sprawią, że świat nigdy już nie będzie taki sam. *Krwawe żniwo* jest być może najbardziej znaczącym obrazem chaosu, w jakim pogrążyło się amerykań-

skie społeczeństwo na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Znaczące jest jednak, że we wspomnianej powieści Hammetta porządek udaje się przywrócić, co prawda dzięki niemal starotestamentowemu zrównaniu z ziemią współczesnej Sodomy, ale jest to jednak możliwe. Jak więc ma się wymowa *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* i *Podwójnego odszkodowania* do burzliwego klimatu moralnego czasów, w których te powieści powstały? Czy marny koniec ich bohaterów to rodzaj moralizatorskiego przesłania, czy mniej lub bardziej ironiczna refleksja nad miejscem zbrodni we współczesnym im społeczeństwie?

Interpretatorzy Caina mają zauważalny problem z odpowiedzią na to pytanie, gdyż wiele z aspektów tych powieści może prowadzić na manowce. Na przykład narracja w formie spowiedzi sugeruje skruchę i moralizatorski charakter opowieści: nieszczęsny bohater popełnił swoje życiowe błędy po to, abyśmy my ich nie musieli w swoim życiu powtarzać. Konfesyjna narracja wydaje się zabiegiem naturalnym, gdyż Cain był katolikiem i odebrał bardzo konserwatywne wychowanie religijne. Ale badacze jego biografii zwracają uwagę, że w dorosłym życiu Cain zdecydowanie odciął się od religijnego widzenia moralności, nazywając Kościół „jedną z najbardziej destrukcyjnych sił w historii” [Marling 1995: 159]. William Marling sugeruje, że *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* ma przynajmniej do pewnego stopnia wymowę moralizującą i zadaje pytanie, czy między dwiema częściami powieści zachodzi wyraźna różnica według podziału: część I – seks, pasja, pożądanie, część II – skrucha, kara, odkupienie [Marling 1995: 165]. Można jednak postawić pytanie, dlaczego w takim razie „boska kara” dosięga bohatera w momencie, gdy ewidentnie przeżywa swojego rodzaju „nawrócenie”, rezygnując ze swego dotychczasowego życia i świadom jego występności decyduje się na „mieszkańską” rolę męża i ojca. Marling [1995: 174] sugeruje, że takie zakończenie to pozornie symboliczna kara dla bohatera, który wcześniej odrzucał rodzinę i „społeczną kobiecość”. Marling dostrzega ironię gdzie indziej – w charakterystycznej konstrukcji śledztwa prowadzonego w sprawie zabójstwa Papadakisa, w której dochodzenie prywatnych firm ubezpieczeniowych okazuje się groźniejsze dla bohaterów niż państwowa sprawiedliwość, którą łatwo oszukać,

co badacz nazywa „ekonomiczną wydajnością sprawiedliwości”. Państwo nie jest już strażnikiem prawa i porządku społecznego. Co więcej, w dwóch pierwszych powieściach Caina brak jakiegokolwiek szerszej perspektywy społecznej – wszyscy bohaterowie mają dość wąski krąg znajomych, a fabuła ogranicza się do ukazywania interakcji między trzema, czterema lub pięcioma postaciami. Wyłaniający się z kart *Podwójnego odszkodowania* i *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* obraz agresywnych, bezwzględnych agentów ubezpieczeniowych reprezentujących nowy porządek rodzącej się korporacyjnej Ameryki jest z pewnością znaczący i stanowi dowód na erozję tradycyjnego systemu wartości moralnych i społecznych. Ale czy powieści te jako takie stanowią rodzaj jakiejś moralizującej przestrogi?

Nie było to, jak się wydaje, intencją Caina. W pierwszej powieści tragiczny los Franka Chambersa jest jego osobistym dramatem czy, jak to określił W. M. Frohock, „tabloidową tragedią” [Frohock 1949]. Poza kochankiem Cory nikt nigdy nie dowie się prawdy o wydarzeniach, w których brał udział, a absurdalny koniec, w którym skazano go za zbrodnię, której nie popełnił, trudno uznać za jakikolwiek rodzaj moralizującego przekazu. Tak, sprawiedliwość w końcu dosięga bohatera, ale dzieje się to zgodnie z regułami tragedii, a nie mieszczańskiej powieści kryminalnej, która ma dać czytelnikowi satysfakcję z konstatacji, że zbrodnię ukarano, a powieściowego „geniusza zbrodni” pokonał równie błyskotliwy detektyw.

Podobnie przedstawia się ta kwestia w drugiej powieści. Walter Huff jest wyrachowanym mózgowcem, który próbuje popełnić zbrodnię doskonałą i choć na jego drodze staje Keyes uosabiający w *Podwójnym odszkodowaniu* błyskotliwego detektywa, to jego historia ma również strukturę typową dla opowieści tragicznych. Tak jak Edyp, najinteligentniejszy z ludzi, który rozwiązał zagadkę Sfinksa, ale nie potrafił rozwiązać zagadki swojego życia, Huff doznaje upadku w wyniku całkowicie przez siebie nieprzewidzianych okoliczności. Kobieta, którą lekcewał pod względem intelektualnym, okazuje się co najmniej tak przebiegła jak on i niemal udaje się jej go zabić. Gdy zostanie ocalony w wyniku zupełnie nieprawdopodobnego zbiegu

okoliczności (zmierającą w stronę jego serca kulę zatrzymuje noszony w kieszeni marynarki program kinowy), Huff ostatecznie sam ściąga na siebie klęskę, padając ofiarą własnych uczuć do pasierbicy Phyllis. Żałosny lament bohaterów obu powieści, jest oczywiście przestroga, ale nie przed popełnianiem zbrodni jako takiej, ale przed niosącą zgubę *hybris*, która sprawi, że nie odczytają oni w porę znaków ostrzegawczych, jakie zsyłają im „bogowie” lub zbyt zaufają w moc swojego rozumu.

Zbrodnia w dwóch pierwszych powieściach Jamesa M. Caina nie ma więc kontekstu społecznego, jej konsekwencje to raczej poczucie narastającej alienacji, a nie społecznej infamii, i przekonanie o absurdalności ludzkiego losu, który przewrotnie się w nim ujawnia. Być może ten właśnie aspekt powieści Caina okazał się najbardziej inspirujący dla Alberta Camusa, który otwarcie przyznawał się do tego, że historia Franka Chambersa była bezpośrednim impulsem do stworzenia ostatecznej wersji jego pierwszej powieści, *Obcy* [Madden 1970: 407].



## TRZECI: RAYMOND CHANDLER

### Raymond Chandler – pisarz

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku Dashiella Hammetta i Jamesa Caina, droga Raymonda Chandlera do literackiej kariery była długa i początkowo nic nie zapowiadało, że przyszły autor *Playbacku* przejdzie do historii jako jeden z najbardziej wpływowych twórców literatury kryminalnej, dziś postrzegany zresztą raczej jako jeden z klasyków prozy XX wieku. Podobnie jak dwaj poprzednicy Chandler zadebiutował późno, jednak jego przypadek jest ekstremalny: pierwsze opowiadanie kryminalne opublikował Chandler w wieku czterdziestu pięciu lat, pierwszą powieść – mając lat pięćdziesiąt jeden. Tak późny debiut oraz dość osobliwe koleje losu – nawet na tle burzliwych przemian społecznych okresu I wojny światowej w Stanach Zjednoczonych – wywarły niewątpliwy wpływ na charakter późniejszej twórczości pisarza. Jak podkreślają badacze, ale także sam Chandler, istotne znaczenie dla charakteru pisarstwa autora *Długiego pożegnania* miało jego osobiste poczucie swoistego wykorzenienia i braku przynależności kulturowej.

Urodzony w 1888 roku w Chicago młody Raymond spędził pierwsze dwanaście lat życia w Stanach Zjednoczonych, lecz, po rozpadzie małżeństwa rodziców (z powodu alkoholizmu jego

ojca), wyjechał wraz z matką, która chciała mu zapewnić lepsze wykształcenie, do Anglii. Po zakończeniu edukacji, niezadowolony z nudzącej go służby cywilnej w 1912 roku, w wieku dwudziestu czterech lat, powrócił do Stanów Zjednoczonych, najpierw mieszkając w San Francisco i pracując jako księgowy, by wkrótce osiąść wraz z matką w Los Angeles. W 1917 roku zaciągnął się do armii kanadyjskiej i spędził kilka miesięcy jako żołnierz w Europie. W 1922 roku zatrudnił się jako księgowy w firmie Dabney Oil Syndicate, co w końcu zapewniło mu życiową stabilizację. Chandler szybko awansował i w końcowym okresie swego zatrudnienia w Dabney Oil zajmował wysoko płatne stanowisko wicedyrektora firmy. W 1932 roku jednak, w atmosferze skandalu i u szczytu wielkiego kryzysu, został wyrzucony z posady. Relacje na temat okoliczności tego zwolnienia skrajnie się różnią. Sam Chandler twierdził, że jego usługi w czasach kryzysu „za drogo kosztowały firmę”, tajemniczą poliszynela było jednak to, że zwolniono go za nadużywanie alkoholu i tak zwane „womanizing”, a więc romansowanie w zasadzie bez żadnych ograniczeń. Warto ten fakt zapamiętać, szczególnie w kontekście niemal mniszej osoby protagonisty wykreowanej w późniejszej prozie pisarza.

Tak czy inaczej, w 1932 roku, były już pracownik szczebla kierowniczego przemysłu naftowego, mający na utrzymaniu o osiemnastu lat starszą żonę, w wieku czterdziestu pięciu lat został bez środków do życia. Decyzja, jaką podjął wówczas Chandler, należy do najosobliwszych w historii literatury. Niemal trzydzieści lat później w liście do swego wydawcy, Hamisha Hamiltona, przedstawił to następująco:

...Kryzys zamknął ten rozdział mojego życia. Jeżdżąc bez celu samochodem tam i z powrotem po wybrzeżu Pacyfiku, zacząłem czytać czasopisma sensacyjne, bo były dość tanie, żeby je bez żalu wyrzucać, a nigdy nie miałem czasu ani ochoty na wertowanie tak zwanych pism popularnych. Magazyn „Black Mask” przeżywał wówczas swój rozkwit (jeżeli można użyć tego słowa) i stwierdziłem, że niektóre teksty pisane są z talentem, rzetelnie, chociaż brak im gładkości stylu. Uznałem, że może to być niezły sposób nauki pisania opowiadań, a równocześnie źródło niewielkiego dochodu.

Spędziłem pięć miesięcy nad pięćdziesięciostronicową krótką powieścią i sprzedałem ją za sto osiemdziesiąt dolarów. Wówczas zerwałem z przeszłością, chociaż czekało mnie jeszcze sporo chudych lat. Napisałem *Wielki sen* w trzy miesiące... [*Mówi Chandler*: 35].

Ta „krótka powieść” to opowiadanie *Szantażyści nie strzelają* opublikowane w „Black Mask” w 1933 roku. Wbrew pozorom nie był to jednak debiut literacki autora *Siostrzyczki*. Podczas pobytu w Europie w latach 1908–1912 Chandler napisał dwadzieścia kilka wierszy i kilka esejów, które wydano w czasopismach „The Westminster Gazette”, „The Academy” i „The Spectator”. Wyjazd do Stanów Zjednoczonych w 1912 roku na dokładnie dwadzieścia lat przerwał literacką karierę pisarza. Powodzenie pierwszego amerykańskiego tekstu spowodowało, że Chandler rzeczywiście zaczął utrzymywać się z pisania opowiadań. W latach 1933–1941 opublikował ich łącznie dwadzieścia dwa, prawie wszystkie w magazynach „Black Mask” i „Dime Detective”. Debiut powieściowy pisarza, *The Big Sleep* (znany w Polsce pod tytułami *Wielki sen* lub *Głęboki sen*) ukazał się na początku 1939 roku; rok później wydano kolejną jego powieść, *Żegnaj, laleczko*.

Sukces dwóch pierwszych powieści Chandlera zbiegł się w czasie z faktycznym początkiem popularności filmu *noir*. *Sokół maltański* w reżyserii Johna Houstona miał swoją premierę 3 października 1941 roku, otwierając nie tylko nowy rozdział w historii filmu kryminalnego, ale także zapoczątkowując trend, który stanie się szczególnie istotny dla „czarnego” kina: większość klasyków tego gatunku była *de facto* ekranizacjami wydanych wcześniej powieści *noir*. Nic więc dziwnego, że Chandlerem bardzo szybko zainteresowało się Hollywood. Już rok później powstała pierwsza ekranizacja *Żegnaj, laleczko* pod zmienionym tytułem *The Falcon Takes Over*. W 1944 roku powieść ponownie sfilmowano, tym razem w reżyserii Edwarda Dmytryka, również pod zmodyfikowanym tytułem, *Murder, My Sweet*. Dwie kolejne powieści Chandlera, *Wysokie okno* (1942) i *Tajemnica jeziora* (1943) również bardzo szybko zekranizowano, pierwszą dwa razy (*Time To Kill*, 1942; *The Brasher Doubloon*, 1947), drugą

w 1947 roku, zachowując oryginalny tytuł, w eksperymentalnej reżyserii Roberta Montgomery'ego usiłującej za pomocą pracy kamery oddać personalną pierwszoosobową narrację powieści. Najslynniejsza jednak adaptacja filmowa powieści Chandlera, *Wielki sen*, powstała w 1944 roku w reżyserii Howarda Hawksa, ale jej premierę Warner Bros. opóźniło z powodu trwającej jeszcze wojny o dwa lata, do października 1946 roku.

Filmowy potencjał powieści Chandlera spowodował, że zaproszono go do Hollywood jako scenarzystę. W 1944 roku pisarz, wraz z Billym Wilderem, przerobił na scenariusz filmowy *Podwójne odszkodowanie* Jamesa M. Caina. Film Wildera okazał się kolejnym klasykiem kina *noir*, przez niektórych krytyków uznawanym nawet za najlepszy film w historii gatunku. *Podwójne ubezpieczenie* jest też o tyle istotne, że zawiera prawdopodobnie jedyny materiał filmowy z udziałem Raymonda Chandlera – w sześćdziesiątej szóstej minucie filmu, gdy Neff wychodzi z biura Keyesa, przez kilka sekund widać autora *Długiego pożegnania* czytającego książkę na korytarzu. Mimo sukcesu filmu oraz tego, że kolejny, tym razem oryginalny, scenariusz Chandlera do *The Blue Dahlia* (1946) nominowano do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej, pisarz wyrobił sobie opinię trudnego we współpracy, chimerycznego alkoholika i jego kariera scenarzysty dobiegła końca. Hollywood upomni się o Chandlera jeszcze tylko jeden raz – w 1951 roku będzie współautorem adaptacji filmowej powieści Patricii Highsmith *Nieznajomi z pociągu*. Tak jednak jak konflikt z Wilderem zdominował produkcję *Podwójnego ubezpieczenia*, tak samo pisarz nie będzie miał ochoty na współpracę z Alfredem Hitchcockiem, co definitywnie zakończy jego karierę w branży filmowej.

Zresztą Chandler nie mieszkał już wtedy w Los Angeles. W 1946 roku przeniósł się wraz żoną na południe do La Jolla na przedmieściach San Diego. Tu powstaną jego trzy ostatnie powieści: wydana w 1949 roku *Siostrzyczka*, będąca swego rodzaju rozliczeniem się pisarza z Hollywood, *Długie pożegnanie* z 1953 roku, uznawane przez większość krytyków za jego najlepsze dokonanie, i ostatnia ukończona powieść, *Playback*, która ukazała się 1958 roku i była *de facto* przerobionym scenariuszem filmowym odrzuconym przez Hollywood dekadę wcześ-

niej. Pracę nad kolejną powieścią, *Poodle Springs*, w tym samym roku przerwała śmierć pisarza.

Raymond Chandler jest centralną, by nie powiedzieć – kluczową, postacią powieści *noir*. Mimo to jego stosunek do literackiego zjawiska, które pomógł współtworzyć, trzeba uznać za ambiwalentny. Był w większości krytyczny wobec współczesnej literatury kryminalnej, zarówno amerykańskiej, jak i brytyjskiej. Cenił Hammetta, ale otwarcie krytykował Jamesa Caina, którego powieść adaptował jednak na scenariusz w Hollywood. Równie chłodno wypowiadał się o stylu *hardboiled*, choć po wydaniu dwóch pierwszych powieści zaczął być uważany za jego głównego przedstawiciela.

Spośród wszystkich pisarzy zaliczanych dziś przez historyków literatury do klasyków czarnej literatury Chandler bez wątpienia był najlepiej wykształcony, najbardziej świadomy literackiego rzemiosła i najchętniej wypowiadał się na temat własnej i cudzej twórczości. Jego proza ma też o wiele bardziej – w odróżnieniu od Caina i Hammetta – homogeniczny charakter i to nie tylko dlatego, że wszystkie jego powieści poświęcono temu samemu protagoniście i powielają, jak zobaczymy, podobny wzorzec fabularny, ale przede wszystkim dlatego, że stanowią przemyślaną, spójną kreację artystyczną. Są dziełem twórcy świadomego swojego rzemiosła i celów.

Wypełniająca ostatnie dwadzieścia pięć lat życia pisarza twórczość dzieli się na kilka wyraźnych okresów. Pierwsze kilka lat poświęcił Chandler na doskonalenie warsztatu pisarskiego połączone ze studiowaniem współczesnej literatury kryminalnej, przede wszystkim uważną lekturę powieści Hammetta. Początkujący pisarz skorzystał też, o czym wspominał później raczej niechętnie, z korespondencyjnego kursu pisania. Opowiadania powstałe w wyniku tego okresu uważane są za wprawki do późniejszej twórczości [zob. Jameson 2016: 1], a niektóre z nich pisarz włączył potem do późniejszych powieści jako epizody.

Dwie pierwsze powieści, *Głęboki sen* i *Żegnaj, laleczko*, wskazywane są przez monografistów powieści *noir* jako najistotniejsze dla zrozumienia wkładu Chandlera w historię gatunku i jednocześnie za te utwory, które w najsilniejszy sposób zmodyfikowały tradycyjnie rozumianą powieść kryminalną. Są także

uważane dość powszechnie za jego największe osiągnięcie (sądził też tak sam pisarz, zob. *Mówi Chandler*: 271), zostaną więc omówione osobno. Dwie kolejne, *Wysokie okno* i *Tajemnica jeziora*, to „zapomniane” powieści Chandlera. Po nich następuje kilkuletni okres, w którym Chandler poświęcił się pracy w Hollywood. Gorzkie doświadczenia związane z tym etapem życia pisarza spowodowały, że jego dwie kolejne powieści, *Siostrzyczka* i *Długie pożegnanie*, pozostając w dalszym ciągu w strukturze i charakterze opowieści utworami z gatunku *noir*, wzbogacono o silne, nieobecne we wcześniejszych utworach, komentarze społeczne. *Długie pożegnanie* jest też powieścią, która stanowi swoisty komentarz do własnej twórczości, mający swoisty posmak nostalgii, co raczej z niechęcią konstatuje, jak zobaczymy, Jameson. Ostatnia powieść pisarza, *Playback*, powszechnie uważana jest za najslabszą w jego dorobku [zob. Žižek 1992: 69–70].

### *Noir* według Chandlera – *Głęboki sen* i *Żegnaj, laleczko*

*Głęboki sen* jest jednym z kamieni milowych w historii literatury kryminalnej. Stanowi powieść, w której świadomie dokonano swoistego przewrotu. Chandler konsekwentnie łamie tu prawie wszystkie z podstawowych reguł tworzenia powieści kryminalnej. Co poświadcza jego korespondencja, odbyło się to nieprzypadkowo i było w kolejnych jego powieściach realizowane konsekwentnie, wyznaczając tym samym jeden z najbardziej rozpoznawalnych idiomów w obrębie literatury XX wieku, który dla wielu jest niemal tożsamy z definicją stylu *noir* w literaturze.

Pod względem formalnym *Głęboki sen* jest powieścią detektywistyczną, czyli odmianą literatury wywodzącą się w linii prostej z opowiadania Edgara Allana Poe *Morderstwo przy Rue Morgue*, która w półwieczu poprzedzającym publikację powieści zdążyła wyrobić sobie zarówno zestaw konwencji, jak i wierne grono czytelników [Włodek 2015: 15–43]. Chandler przystę-

pując do pisania swojej debiutanckiej powieści, był oczywiście świadom konwencji powieści kryminalnej, zarówno brytyjskiej i amerykańskiej, i, jak można przypuszczać, świadomie sprawił, że powieść ta będzie się różnić od typowego kryminału niemal wszystkim – konstrukcją fabuły, charakterem zbrodni i zagadki kryminalnej, postacią głównego bohatera, tłem społecznym i wreszcie wymową, zachowując przy tym oczywiste podobieństwa do uważnie studiowanego przez pisarza w tamtym czasie *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hammetta.

## Fabuła

*Głęboki sen* słynie ze skomplikowanej i nie do końca zrozumiałej dla czytelnika fabuły. W jej kontekście często przywołuje się anegdotę z czasów powstawania ekranizacji powieści, wedle której Humphrey Bogart i Howard Hawks nie mogli dojść do porozumienia w kwestii śmierci szofera, którego ciało znaleziono w zatopionym w oceanie samochodzie. Zatelegramowali więc do Chandlera, aby wyjaśnił im tę sprawę, pisarz jednak nie mógł sam rozwikłać wszystkich meandrów stworzonej przez siebie fabuły (potwierdza to sam autor w jednym ze swoich listów, zob. *Mówi Chandler*: 270). Historia ta, jakkolwiek atrakcyjna jako anegdota, przesłania często fakt, że fabuła pierwszej powieści Chandlera nie jest aż tak skomplikowana, a wszelkie trudności związane ze śledzeniem rozwoju wydarzeń wynikają nie z niedoskonałości warsztatowych Chandlera, ale ze świadomie przyjętej przez niego strategii jak najdalszego odejścia od tradycyjnego wzorca powieści kryminalnej w jej odmianie detektywistycznej. Pozornie pod względem formalnym wszystkie wymogi tego typu literatury są tu spełnione: jest zagadka kryminalna, którą usiłuje rozwikłać detektyw, większą część narracji wypełnia żmudne ustalanie faktów, a w finale, dzięki działaniom detektywa, tajemnica zostaje wyjaśniona. W konstrukcji fabuły *Głębokiego snu* dają się jednak zauważyć delikatne przesunięcia, które decydują o przełomowym charakterze tej powieści.

Fabula w ogólnym zarysie przedstawia się następująco. Prywatny detektyw z Los Angeles, Philip Marlowe, były pracownik biura prokuratora okręgowego, podczas spotkania z niejakim generałem Sternwoodem w jego rezydencji otrzymuje zadanie wyjaśnienia sprawy szantażu, jakiego ofiarą padła rodzina Sternwoodów. Sternwood jest emerytowanym wojskowym, który zrobił fortunę, gdy na posiadanej przez niego ziemi odkryto złoża ropy naftowej; teraz jest schorowanym wdowcem i mieszka z dwiema córkami, Carmen i Vivian. Generał informuje Marlowe'a, że jego zięć, mąż Vivian, niejaki Rusty Regan, niedawno zaginął, co początkowo wydaje się nie mieć żadnego związku ze sprawą szantażu. Detektyw, po krótkiej rozmowie z Vivian, która stara się odwieść go od podjęcia się sprawy, przystępuje do śledztwa. Trop prowadzi do księgarni niejakiego Joe Brody'ego, który okazuje się handlarzem i prawdopodobnie producentem książek pornograficznych. W jego domu Marlowe odnajduje go martwego, a razem z nim nagą i odurzoną narkotykami Carmen Sternwood. Wkrótce okazuje się, że prawdziwym posiadaczem domu, w którym mieszkał Brody, jest właściciel kasyna, gangster Eddie Mars, z którego żoną uciec miał podobno mąż Vivian, Regan. Marlowe odwiedza kasyno Marsa i jest świadkiem dziwnej sceny, prawdopodobnie zainscenizowanej specjalnie dla niego, w trakcie której Vivian wygrywa dużą sumę pieniędzy. Po powrocie do domu zastaje w swoim łóżku Carmen, którą bezceremonialnie wyrzuca na ulicę. Wkrótce pogmatwane zależności między bohaterami stają się dla detektywa jasne: Regan wcale nie uciekł, ale został zabity; wie o tym Mars i to on naprawdę stoi za szantażem, od którego powieść się zaczyna. Szybko wyjaśni się też, kto jest zabójcą męża Vivian: gdy Marlowe odda Carmen jej pistolet, młodsza córka Sternwooda będzie próbowała go zabić na opuszczonym polu naftowym, tam, gdzie kilka tygodni wcześniej zastrzeliła swojego szwagra, który podobnie jak detektyw odrzucił jej erotyczne awanse. W finale powieści Marlowe wraca do rezydencji Sternwoodów, informuje ogłędnie generała o marnych efektach śledztwa i nakłania Vivian do oddania jej siostry pod opiekę kliniki psychiatrycznej.

Fabula *Głębokiego snu*, rozpatrywana w kontekście dotychczasowej historii powieści kryminalnej, jest osobliwa co naj-



mniej z kilku powodów. Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na charakter zbrodni, która staje się motorem napędowym fabuły, jej związek z rzeczywistym rozwojem powieściowych wydarzeń, jej usytuowanie i kontekst społeczny, stosunek detektywa do kryminalnego aspektu wydarzeń, w których uczestniczy, jego wiedzy na temat powieściowych wydarzeń i jego emocjonalnego stosunku do nich i wreszcie skrajnie niekonwencjonalnego rozwiązania powieściowej intrygi.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że fabularny kształt debiutu powieściowego Chandlera jest wynikiem bardzo uważnej lektury *Sokoła maltańskiego* i wyciągnięcia z tej lektury wniosków, które z daleko posuniętą konsekwencją są przełożone na oryginalną fabułę autora *Siostrzyczki*. Punktem wyjścia akcji jest zlecenie, jakie przyjmuje prywatny detektyw, ale okazuje się ono zaledwie wstępem do znacznie bardziej skomplikowanej intrygi. W obu powieściach, *Sokole maltańskim* i *Głębokim śnie*, już początkowe działania detektywa w powieściowym świecie prowadzą go do konkluzji, że jego zleceniodawcy coś przed nim ukrywają. Prawdziwym zadaniem detektywistycznym w obu przypadkach jest nie tyle wyjaśnienie zbrodni, ile odkrycie prawdziwych intencji osób, z którymi Spade i Marlowe się stykają. W obu przypadkach stosunki między detektywem i jego pracodawcą bardzo szybko wykraczają poza ramy czysto zawodowe i zmuszają protagonistę do podejmowania działań i decyzji, które dotyczą bezpośrednio jego życia uczuciowego i osobistego. Zarówno bohater Hammetta, jak i Chandlera najpierw będą musieli działać na płaszczyźnie czysto zawodowej, a potem podjąc na podstawie własnego osądu, który bezpośrednio wynika z osobowości i życiowego *credo*, decyzję, która zważy na losach tych bohaterów. Kryminalna zbrodnia i jej czysto detektywistyczne wyjaśnienie schodzą na plan dalszy, tym bardziej, że rzeczywisty moment rozwiązania przez detektywa zagadki kryminalnej następuje dużo wcześniej niż fabularny punkt kulminacyjny.

Powyższa strategia budowania nieszablonowej intrygi kryminalnej ewidentnie zapożyczona jest z *Sokoła maltańskiego*, ale w *Głębokim śnie* Chandler idzie krok dalej. W powieści Hammetta morderstwo zostaje popełnione tuż po formalnym

zawiązaniu akcji, w *Głębokim śnie* początkowo w ogóle nie ma mowy o żadnym zabójstwie. Marlowe zostaje wynajęty do zajęcia się banalną sprawą szantażu natury towarzysko-obyczajowej i choć przysłowiowy trup dość szybko zaczyna słać się gęsto (Geiger, szofer, Jones, Canino), o tym, że sprawa w rzeczywistości dotyczy morderstwa, czytelnik dowiaduje się w zasadzie dopiero w finale powieści, wcześniej bowiem wszystkie informacje na temat Rusty'ego Regana są mylące. Co więcej, *Głęboki sen* wydaje się mieć początkowo dwa oddzielne i pozornie niemające ze sobą nic wspólnego wątki: związek szemranego pornografa Brody'ego z rodziną Sternwoodów i zniknięcie męża Vivian. Dopiero w finale powieści okaże się, że są to w istocie dwa aspekty tej samej historii. Identyczny zabieg powtórzy Chandler w *Żegnaj, laleczko* (Myszka Malloy poszukujący swojej dawnej kochanki i zagadkowa śmierć Marriotta). Między detektywami Hammetta i Chandlera zachodzi jednak znacząca różnica: o ile Spade rozwiązuje zagadkę morderstwa od razu na miejscu zbrodni i w dalszym ciągu prowadzi przewrotną grę z członkami szajki Gutmana, o tyle Marlowe pada ofiarą skomplikowanej gry pozorów i choć w zasadzie od początku wie, że rodzina Sternwoodów kryje niezbyt chwalebne tajemnice, znaczenie zniknięcia Regana stanie się dla detektywa jasne dopiero po spotkaniu z żoną Marsa.

Do osobliwości konstrukcji fabularnej *Głębokiego snu* zaliczyć też należy bez wątpienia scenę otwierającą powieść, która należy do najoryginalniejszych w historii literatury kryminalnej: pierwszą osobą, którą Marlowe spotyka jest powieściowy morderca, Carmen Sternwood. Bohater nie zdaje sobie jednak rzecz jasna sprawy ze znaczenia dziwnej rozmowy z córką generała jeszcze przez długi czas.

W tym kontekście należy też poświęcić kilka słów kwestii wiarygodności narracji, a więc ustaleniu dokładnego momentu, w którym detektyw rzeczywiście rozwiązuje zagadkę kryminalną. W *Sokole maltańskim*, jak już powiedziano, Spade orientuje się, kto jest mordercą w zasadzie na początku powieści. Czytelnik jednak nie zostaje o tym poinformowany, aż do finałowej rozmowy z Brigid O'Shaugnessy. *Sokół maltański* ma jednak narrację trzecioosobową, a narrator, jak widzieliśmy, ogranicza się do czysto behawioralnej obserwacji protagonisty powieści,

przeważnie informując czytelnika, że z jego mimiki i zachowania niczego nie można wyczytać. *Głęboki sen* jest opowiadany w narracji pierwszoosobowej, toteż w sposób naturalny moglibyśmy oczekiwać większej bezpośredniości i prawdomówności bohatera-narratora. Tymczasem narracja Marlowe'a jest niemal równie „behawioralna”, jak narracja w *Sokole maltańskim*: detektyw chętnie komentuje wygląd i zachowanie postaci, z którymi się spotyka, ale nigdy nie daje czytelnikowi wglądu w swoje przemyślenia i motywację. Na dobrą sprawę trudno jest nawet ustalić, kiedy Marlowe orientuje się, że padł ofiarą odegranej na jego benefis maskarady, choć w dwóch kluczowych momentach powieści pierwszoosobowy narrator informuje czytelnika, że dotychczas pozornie przedkładający działanie nad myślenie i pojedynki słowne nad podchwytliwe pytania detektyw oddaje się szlachetnej sztuce dedukcji. Po rozmowie z Harrym Jonesem, kiedy Marlowe dowiaduje się, że żona Marsa wcale nie uciekła z Reganem, zostaje to skwitowane enigmatycznym akapitem:

Rozmyślałem o tym wszystkim przez sporą część dnia. Nikt więcej nie zaszedł do mojego biura, nikt do mnie nie zatelefonował. Deszcz nie przestawał padać. [*Głęboki sen*: 154]

Po spotkaniu z żoną Eddiego Marsa Marlowe znów oddaje się intelektualnej stronie pracy detektywa, analizując wydarzenia, których był uczestnikiem:

Fajka smakowała gorzko, zupełnie jakby napełniono ją ługiem. Odłożyłem ją na bok i znowu wyciągnąłem się na łóżku. Mój umysł dryfował po falach fałszywych wspomnień. W myślach wciąż powtarzałem te same czynności, na nowo odwiedzałem te same miejsca, spotykałem tych samych ludzi i mówiłem im te same słowa, wciąż od nowa i od nowa, i za każdym razem odnosiłem wrażenie, że to wszystko dzieje się naprawdę i odbywa po raz pierwszy [*Głęboki sen*: 187–188].

W którymś z tych momentów Marlowe zdaje sobie sprawę ze znaczenia wydarzeń, których był uczestnikiem i odkrywa mordercę Rusty'ego Regana. Czytelnik jednak nie zostaje o tym

w żaden sposób poinformowany aż do kulminacyjnej sceny powieści z Carmen Sternwood usiłującej zastrzelić detektywa na opuszczonym polu naftowym. Choć moment detektywistycznego olśnienia zostaje w *Głębokim śnie* przesunięty znacznie bliżej punktu kulminacyjnego i choć powieść utrzymana jest w zupełnie innej strategii narracyjnej niż najsłynniejszy utwór Hammetta, podkreślić należy, że również ten element zostaje przez Chandlera zaczerpnięty z *Sokoła maltańskiego*. Kwestią dyskusyjną jest natomiast, czy narratorzy obu tych powieści są niewiarygodni. Narrator Hammetta w ogóle nie ma wglądu w myśli bohatera, a ponieważ ten nie dzieli się swoimi wnioskami z nikim innym, narracja *Sokoła maltańskiego* raczej sprawia wrażenie „szczerzej”, choć pod względem informacyjnym niedoskonalej. Narratorowi Chandlera bliżej jest do strategii „niewiarygodności”, gdyż mając techniczną możliwość zamieszczenia swoich przemyśleń w narracji, rezygnuje z tego w celu wywołania dramatycznego efektu narracyjnego w punkcie kulminacyjnym, choć rzecz jasna od słynnych przemilczeń narratora *Zabójstwa Rogera Ackroyda* dzieli go przepaść.

Fredric Jameson w swoich szkicach o Chandlerze, komentując strukturę fabuły jego powieści, stawia tezę, że najistotniejsza różnica, jaka dzieli brytyjską i amerykańską powieść kryminalną (abstrahując od kontekstu społecznego, który zostanie omówiony poniżej), polega na tym, że to nie samo intelektualne rozwiązywanie zagadki jest głównym motorem napędowym fabuły. Zdaniem amerykańskiego badacza Chandler wzbogaca tradycyjną strukturę powieści typu *whodunit* o element nieobecny wcześniej w tego typu literaturze – *quest* (od łacińskiego *quaero*, „szukam”). Powoduje to, że punkt ciężkości przesunięty zostaje z czysto intelektualnej dedukcji, umożliwiającej w niektórych przypadkach rozwiązanie zagadki bez opuszczania własnego mieszkania (jak ma to miejsce na przykład w opowiadaniu Artura Conan Doyle’a *Umierający detektyw*) w stronę poszukiwania rozumianego dosłownie i przenośnie zgodnie z podwójnym znaczeniem słowa *quest*. Detektyw w powieści Chandlera *poszukuje* jednocześnie odpowiedzi na zagadkę, ale w większości wypadków literalnie *poszukuje* też jakiejś zaginionej lub ukrywającej własną tożsamość osoby.

W obu przypadkach wiąże się to z przemierzaniem przestrzeni, odwiedzaniem różnych miejsc i nawiązywaniu kontaktów oraz znajomości z mniej lub bardziej przypadkowymi osobami pochodzącymi z różnych grup społecznych. Tym samym wędrówka detektywa protagonisty staje się celem samym w sobie, zbrodnia towarzyszy jej niejako przy okazji. Co więcej, *quest* bohatera ma często strukturę koła, to znaczy punkt wyjścia staje się punktem dojścia. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w *Głębokim śnie*, w której bohater w finale znajduje się po odbyciu wędrówki w tym samym miejscu (rezydencji Sternwoodów), w jakim znajdował się w otwierającej powieść scenie. *Quest* rozumiany w tym wypadku jako doświadczenie powoduje jednak, że w momencie drugiej wizyty wszystko jest inne: to samo miejsce i ludzi czytelnik ogląda z zupełnie innej perspektywy. Jak zauważa Jameson, wiąże się to bezpośrednio z powtarzającym się we wszystkich „klasycznych” powieściach Chandlera o Marlowie wzorcem fabularnym:

Punkt kulminacyjny książki musi tym samym wiązać się z powrotem do początku, wyjściowej intrygi i postaci. Lecz być może w mniej oczywisty sposób osoba winna zbrodni (skoro morderstwo, zbrodnia są zawsze w jakiś sposób powiązane z poszukiwaniem) musi okazać się w ten czy inny sposób członkiem rodziny, klientem albo kimś z jego otoczenia. Wszystkie powieści Chandlera są wariantami tego wzorca, przewidywalne niemal matematycznie kombinacje i permutacje tych podstawowych możliwości to: zaginiona osoba nie żyje i zabił ją klient lub zaginiona osoba jest winna i zwłoki, które odnaleziono należały do kogoś innego lub zarówno klient, jak i ktoś z jego otoczenia, jest winny, a zaginiona osoba nie jest wcale zaginiona i tak dalej [Jameson 2016: 25–26].

Wspomniany powrót do początku ma również wymiar emocjonalny, zarówno dla czytelnika, jak i detektywa. Zbrodniarzem okazuje się osoba znana i uczestnicząca we wcześniejszych wydarzeniach, a więc czytelnicy i Marlowe, jak ujmuje to amerykański badacz, mieli okazję „przyzwyczaić się do niego” (*to develop this familiarity*) [Jameson 2016: 26].

Być może jednak najbardziej drastyczną modyfikacją powieściowej fabuły jest wyeliminowanie z niej kwestii sprawiedliwości. Problem ten bezpośrednio wiąże się z wymową *Głębokiego snu* i innych powieści Chandlera. Osobliwością jego debiutanckiej powieści jest nie tylko to, że w intrydze chodzi o zagadkę morderstwa, ale przede wszystkim to, że morderca unika jakiejkolwiek instytucjonalnej kary i zostaje zdemaskowany tylko w gronie prywatnym. W zasadzie nawet można powiedzieć, że morderca nie zostaje ujawniony, tylko Marlowe dowiadyuje się, kto nim jest i informuje innych bohaterów powieści o swojej wiedzy. Zagadki kryminalnej w tradycyjnym sensie tutaj nie ma: z czterech osób, z którymi bohater styka się w powieści najczęściej, trzy (Carmen, Vivian, Eddie Mars) wiedzą wszystko o śmierci Regana, zanim Marlowe rozpocznie swoje śledztwo; czwarta, generał Sternwood, nigdy nie dowie się prawdy. *Dénouement* jest być może tym elementem, który najsilniej różni *Głęboki sen* od wcześniejszych powieści kryminalnych, ostatecznie czyni go powieścią *noir*.

Dodatkowo strategia Chandlera wyraźnie w tym względzie odchodzi od fabularnych rozwiązań znanych z *Sokoła maltańskiego*. U Hammetta nietrudno jeszcze dostrzec ślady tradycyjnego „mieszczańskiego” kryminału, w którym zbrodnia była ciałem obcym w dobrze zorganizowanym społeczeństwie. Tymczasem konstrukcja fabularna *Głębokiego snu* wydaje się w ogóle nie przewidywać takiego rozwiązania. Choć w powieściowym świecie popełnione są zbrodnie i istnieje policja, która ma je ścigać, żadnemu z bohaterów nie myśli nawet przez chwilę, aby zwrócić się do niej. Gdy Vivian zdaje sobie sprawę z tego, że Marlowe poznał w końcu całą prawdę o jej siostrze, zaczyna się bać, że również on, podobnie jak Eddie Mars, będzie ją szantażował. Natomiast to, że mógłby poinformować o tym policję, nie przychodzi jej do głowy – o tradycyjnym ukaraniu zabójcy nie ma tu w ogóle mowy. Fakt ten wynika z dwóch podstawowych przyczyn, które są najbardziej rozpoznawalnymi rysami pisarstwa Chandlera – konstrukcji bohatera i świata, w jakim osadzone są jego działania.

## Rycerz w mieście upadłych aniołów

Kolejną z innowacji Chandlera wyraźnie odróżniającą jego twórczość od wcześniejszej literatury kryminalnej jest uczynienie powieściowego detektywa pełnoprawnym bohaterem powieści, a w zasadzie jej rzeczywistym protagonistą. Oczywiście nie znaczy to, że wcześniejsi bohaterowie pozbawieni byli osobowości – chodzi o to, że osobowość i poglądy bohatera determinują jego działania w powieściowym świecie. Różnica polega na tym, że ich charaktery wpływały jedynie na sposób i styl rozwiązywania zagadek kryminalnych, które detektywi w rodzaju Sherlocka Holmesa czy Hercule’a Poirot traktowali zawsze przede wszystkim jako wyzwanie intelektualne. Zagadkę należało rozwikłać, a jej wyjaśnienie jednoznaczne było z publicznym zdemaskowaniem przestępcy, który nie miał prawa funkcjonować w racjonalnym społeczeństwie. W *Sokole maltańskim* nie zmieniła tego nawet, jak widzieliśmy, „prywatyzacja” zawodu detektywa. Społeczne usytuowanie i osobowość Philipa Marlowe’a to jednak krok dalej, nawet w stosunku do najsłynniejszej powieści Hammetta, który jest też jednoznaczny przejściem gatunkowym od zwykłej powieści detektywistycznej do powieści *noir*. W powieściowym debiucie Chandlera to nie zbrodnia, jej publiczne zdemaskowanie i ukaranie są istotne, ale emocjonalny stosunek do niej głównego bohatera. Protagonista podejmuje w powieściowym świecie działania zgodnie ze swoim kodeksem etycznym i kierując się czysto partykularnymi sympatiami oraz antypatiami, decyduje o losie bohaterów, których spotyka na swojej drodze.

Postawa taka nie byłaby możliwa, gdyby nie niemal absolutna wolność protagonisty, który portretowany jest jako samotnik i indywidualista, zarówno na poziomie profesjonalnym, jak i osobistym. John Irwin wskazuje [Irwin 2006: 39], że proza Hammetta obrazuje przejście od zatrudnienia (Continental Op) do samozatrudnienia (Sam Spade) i tym samym uzyskanie swobody działań przez mężczyznę, co symbolizuje amerykański sen o wolności w nowym, modernistycznym, miejskim wydaniu. Marlowe zaczyna tam, gdzie kończy Sam Spade: był kiedyś eta-

towym pracownikiem, ale teraz działa na własną rękę. Jest to w zasadzie pierwsza informacja, jaką czytelnik powieści otrzymuje o detektywie w powieści:

Mam trzydzieści trzy lata, ukończyłem college i w razie konieczności wciąż potrafię posługiwać się angielskim, choć w moim fachu taka konieczność nie pojawia się zbyt często. Pracowałem kiedyś jako wywiadowca dla pana Wilde'a, prokuratora okręgowego. [...] Nigdy się nie ożeniłem, ponieważ nie gustuję w żonach policjantów. [...]

Zostałem zwolniony. Za niesubordynację. We wszelkich sprawdzianach na samowolę zawsze wypadałem bardzo dobrze, panie generale [*Głęboki sen*: 11].

Trzy otwierające *Głęboki sen* rozdziały (rozmowy z Carmen, Sternwoodem i Vivian), jak wskazują wszyscy interpretatorzy, mają za zadanie zbudowanie skali wartości powieści, która bezpośrednio opiera się na kwestii osobowości protagonisty i jego stosunku do kolejno spotykanych bohaterów. Odbywa się to przy okazji symboliczno-ironicznego obrazowania, kiedy czytelnik ogląda oczami Marlowa najpierw miejsca, a potem kolejnych bohaterów, którzy nabierają znaczenia w kontekście miejsc, na tle których są portretowani. Powieść otwiera słynny opis posiadłości Sternwoodów, w którym Chandler, jak się powszechnie uważa, wykorzystał rzeczywiście istniejącą rezydencję Greystone Mansion w Beverly Hills, której zbudowanie w 1928 roku, kosztowało, tak jak podano to w pierwszym akapicie powieści, cztery miliony dolarów, co w tamtych czasach było kwotą wprost niewyobrażalnie wielką. Opis witrażu znajdującego się w hallu rezydencji jest pierwszym z elementów budowania powieściowej aksjologii:

Główny hall rezydencji Sternwoodów był wysoki na dwa piętra. Nad drzwiami, przez które swobodnie mogłoby przejść stado indyjskich słoni, znajdował się ogromny witraż, przedstawiający rycerza w ciemnej zbroi, spieszącego na ratunek przywiązanej do drzewa damie. Jedyną szatę nieszczęsnej stanowił długi płaszcz gęstych włosów, osłaniający ją w strategicznych miejscach. Rycerza miał podniesioną przyłbicę hełmu, gdyż tak zapewne nakazy-



wały mu względy towarzyskie, i bez większego powodzenia walczył z krępującymi damę więzami. Przyglądając się jego wysiłkom, pomyślałem, że gdybym mieszkał w tym domu, prędzej czy później musiałbym wspiąć się na górę, aby mu pomóc. Jakoś nie sprawiał wrażenia przykładającego się do roboty [Głęboki sen: 5].

Fragment ten w sposób symboliczny wyznacza zarówno temat powieści, jak i określa symboliczną rolę protagonisty. Rycerzem jest oczywiście Marlowe, a jego głównym zadaniem będzie, z czego początkowo rzecz jasna nie zdaje sobie sprawy, uratowanie *damsel in distress* – dziewczycy w niebezpieczeństwie, a nie rozwiązanie kryminalnej zagadki. Detektyw nie wie, że dziewczicą tą będzie pierwsza napotkana przez niego w rezydencji Sternwoodów osoba – Carmen. Nie upłynie jednak nawet kilkanaście godzin, kiedy Marlowe będzie miał okazję uratować nagą i odurzoną narkotykami córkę generała w domku Joe Brody'ego. W strugach padającego deszczu, niczym szlachetny rycerz, odwiezie ją do jej wartego bajątką sumę zamku. Drugi raz ratuje ją w finale powieści, tym razem już świadomie i przepełniony zgorzknieniem, kiedy najpierw sprowokuje ją do nieudanej próby zabójstwa, a potem gdy nakaże Vivian zaopiekowanie się nią i oddanie pod opiekę psychiatrów. Zawarte w cytowanym fragmencie sformułowania „bez większego powodzenia” i „nie sprawiał wrażenia przykładającego się do roboty” są też zapowiedzią porażki, jaką ponosi Marlowe jako detektyw, który świadom praktycznego niepowodzenia swego śledztwa, w drugiej rozmowie ze swym zleceniodawcą będzie chciał zrezygnować z wynagrodzenia za swoją pracę.

Wymyślony przez Chandlera detektyw miał początkowo nazywać się „Mallory” – takiego nazwiska użył pisarz w dwóch pierwszych opowiadaniach opublikowanych na łamach „Black Mask”. Jak twierdzą badacze twórczości autora *Żegnaj, laleczko*, ma to być przejrzystą aluzją do Thomasa Malory'ego (ok. 1400–1471) znanego przede wszystkim jako autor średniowiecznego romansu *Le Mort d'Arthur* [Włodek 2015: 86–92]. Aluzja wydała się jednak Chandlerowi zbyt przejrzysta, toteż podobno za namową żony zmienił nazwisko bohatera na „Marlowe”, które ewokuje rycerskie skojarzenia w sposób bardziej subtelny [Jaemrich 2016: 64].

Pierwsza rozmowa z generałem Sternwoodem służy umocnieniu skojarzeń związanych z motywem rycerza. Choć naftowa fortuna formalnie kojarzy ojca Carmen z gronem kalifornijskich nuworysz, w rozmowie z Marlowem w sposób niepozostawiający wątpliwości daje się do zrozumienia, że Sternwood jest człowiekiem z dawnych czasów, a ściślej wojownikiem-rycerzem, dla którego najważniejsze w życiu są niezależność i honor. Rozmowa, jak szybko orientuje się Marlowe, służy wybadaniu osobowości detektywa, gdyż generał nie zechce powierzyć prywatnych spraw swojej rodziny, jakkolwiek byłaby ona przeżarta moralnym zepsuciem, człowiekowi, który pozbawiony jest idealizmu. Marlowe zdaje ten egzamin i między mężczyznami nawiązuje się nic porozumienia. Wielkim nieobecnym tej rozmowy, a także powieści, jest mąż Vivian, którego poszukiwanie stanie się drugą częścią *questu* Marlowe'a. W sensie społecznym jest on tylko „byłym przemytnikiem alkoholu”, „łazęgą, któremu udało się zdobyć aksamitne okrycie”, ale dla generała jest kolejnym szlachetnym wojownikiem uosabiającym odchodzące w niebyt czasy honoru:

Był dla mnie niczym życiodajny oddech – dopóki to trwało. Całymi godzinami przesiadywał u mego boku, pocąc się jak prosiak, wlewając w siebie całe kwarty brandy i racząc mnie historyjkami z czasów rewolucji irlandzkiej. Należał do IRA, a w Stanach przebywał nielegalnie [*Głęboki sen*: 12].

To, że Regan jest walczącym o przegraną sprawę „rycerzem”, nie pozostaje bez znaczenia, jak również to, że jest Irlandczykiem. Nie chodzi tylko o irlandzkość samego Chandlera, ale przede wszystkim o dalsze budowanie celtycko-arturiańskich skojarzeń wprowadzających do powieści motywy idealizmu, honoru, braterstwa i poświęcenia. William Marling konsekwentnie śledząc motyw syna marnotrawnego w powieściach *noir*, sugeruje nawet, że Rusty jest w symbolicznie rozumianej fabule „bratem” Marlowe'a, a *quest* związany z jego odnalezieniem swojego rodzaju próbą, w której detektyw odnosi porażkę.

Jameson pisząc o otwierających powieść scenach, twierdzi również, że służą one wyznaczeniu pojęciowej opozycji, która określa jednoznacznie relację między reprezentowanym przez mężczyzn honorem a kojarzoną z kobietami seksualną namiętnością. Amerykański badacz zwraca uwagę, że Chandler wprowadza owo zróżnicowanie między bohaterami przez charakteryzowanie ich za pomocą oczu. Marlowe-narrator dając opis każdej ze spotkanych przez siebie postaci, szczególnie podkreśla ich wygląd [Jameson 2016: 37]. Generał ma czarne oczy swego przodka: „I chociaż już dawno wygasł w nich wszelki ogień, wciąż spoglądały tak samo bystro i przenikliwie jak oczy z portretu nad kominkiem” [*Głęboki sen*: 9]. Vivian ma również „czarne, gorejące oczy z portretu w holu” [*Głęboki Sen*: 18], kamerdyner Norris „miał niebieskie oczy – o spojrzeniu tak odległym, jak tylko odległe potrafi być czyjeś spojrzenie” [*Głęboki Sen*: 8], Carmen zaś – nieprzypadkowo – „spojrzała na mnie ciemnoszarymi oczami, kompletnie pozbawionymi wyrazu” [*Głęboki Sen*: 6].

Następująca po spotkaniu z generałem rozmowa z Vivian ma również kilka funkcji: podkreślenie roli kobiet jako kusicielek, próba upokorzenia Marlowe’a kolejno na kilku płaszczyznach – zawodowej (detektywi to „mali, wścibscy faceci”), społecznej („nie podobają mi się pańskie maniery”), a przede wszystkim seksualnej („Nie mam nic przeciwko temu, że pani mnie kokietuje...”). Z każdej z tych prób bohater wychodzi obronną ręką, zyskując coś na kształt szacunku córki Sternwooda oraz sprawiając, że będzie ona zmuszona do prowadzenia przewrotnej gry z detektywem w dalszej części powieści. Gra ta będzie miała na celu uniemożliwienie poznania przez Marlowe’a prawdy, co jednak nie udaje się przede wszystkim dlatego, że bohater Chandlera jest w stanie zachować wstrzemięźliwość i chłodny umysł w obecności kuszących go kobiet.

Kulminacją tej postawy Marlowe’a jest rzecz jasna scena, w której detektyw zastaje nagą Carmen w swoim łóżku i bezceremonialnie wyrzuca ją na ulicę. Co ważne, następuje ona bezpośrednio po „kuszeniu” przez Vivian w drodze powrotnej z kasyna Marsa. Fragment ten nie tylko dopełnia portret powieściowego detektywa jako czystego rycerza, który nie daje się zawrócić z drogi, ale także ostatecznie podkreśla aksjolo-

giczną dychotomię *Głębokiego snu*, która bez wątpienia opiera się na różnicy płci i ma charakter dość jednoznacznie mizoginistyczny. Jameson w swojej analizie stawia nawet tezę, że tu właśnie – obok zastąpienia zagadki intelektualnej fabułą zbudowaną na *queście*-wędrowce – leży największa modyfikacja tradycyjnego wzorca powieści detektywistycznej, jaką literatura *noir* zawdzięcza autorowi *Playbacku*. Finansowa i materialna motywacja popełnienia zbrodni zostaje zastąpiona w dwóch pierwszych powieściach Chandlera przez „drapieżne kobiety” (*predatory women*, Jameson 2016: 43) i tym samym jego powieści kryminalne zamieniają się w opowieści o „zbrodniach bez przestępców” (*crimes without villains*, Jameson 2016: 86).

Pobłażliwy stosunek Marlowe’a do popełnianych w powieściach zbrodni wynika z jego zrozumienia ułomnego charakteru kobiet, które jednocześnie ulegają wszelkiego rodzaju namiętnościom – od seksualnych po materialne – i próbują za pomocą tych namiętności sterować mężczyznami. Tym samym zbrodnia wpisana jest niejako w istnienie świata i jako taka nie podlega penalizacji. Również mężczyźni, którzy nie okażą się tak silni jak powieściowy detektyw i ulegną zgubnemu oddziaływaniu kobiet-kusicielek, zasługują na znacznie większy margines tolerancji. Najbardziej oczywistym tego przykładem będzie postawa głównego bohatera wobec Myszki Malloya w *Żegnaj, lalczko*.

Sam Marlowe jest portretowany jako niewzruszony i nieugięty rycerz na białym koniu, który ani na moment nie traci z oczu celu swojej misji i nie daje się zawrócić ze swej drogi, choć jednocześnie nie brak mu sarkazmu, który doprowadza Vivian i Carmen, sfrustrowane opanowaniem i ironią detektywa, do wybuchów wściekłości.

- Chyba nie muszę mówić, że nienawidzę pańskiego tupetu, panie detektywie. (...) Wspaniale potrafi pan obchodzić się z kobietami.
- Z przyjemnością panią całowałem.
- Ani przez moment nie tracąc przy tym głowy. Bardzo mi to pochlebiło.
- (...) Gdybym miała brzytwę, poderznąłabym panu gardło, żeby zobaczyć, co wypłynie z rany.
- Zielona krew gąsienicy [*Głęboki sen*: 139–140].

Skrajnemu opanowaniu w kwestii namiętności cielesnych towarzyszy w przypadku Marlowe'a podobny stosunek w sprawach pokus materialnych. Chandler konsekwentnie kontrastuje swojego bohatera z wielokrotnie od niego bogatszymi ludźmi, którzy wykorzystują niemal każdą okazję, by skomentować graniczący z biedą status majątkowy detektywa. Zarówno jego zarobki, spartańsko urządzone biuro i skromne (w pierwszych powieściach) mieszkanie w budynku wielorodzinnym w pobliżu Franklin Avenue stanowią rodzaj manifestacji ze strony bohatera, która zdaje się sugerować, że wszelkie bogactwo nie tylko prowadzi do moralnego zepsucia, ale samo jego pożądanie jest jego objawem [por. Jaemmrich 2016: 84]. W *Głębokim śnie* Marlowe kilkakrotnie odmawia przyjęcia proponowanych mu pieniędzy (od Eddiego Marsa, generała Sternwooda, a w finale Vivian) i – jak wynika z jego przesyconej sarkazmem, ale również emocjonalnej, końcowej przemowy skierowanej do starszej córki generała – traktuje to niemal jak swoje życiowe *credo*.

Marlowe nie ma pieniędzy, ale nie nosi również broni, co w obu pierwszych powieściach zostaje kilkakrotnie podkreślone. Chandler umieszcza go w świecie, w którym wszystko, łącznie ze sprawiedliwością, można kupić, a każdy – nawet kobieta o aparycji i umysłowości dziecka – może być potencjalnym uzbrojonym zabójcą, lecz Chandlerowski rycerz jest w praktyce bezbronny, a jego jedyną tarczą jest język. Tak jak *quest* detektywa jest w dużej mierze ironiczny (przez to, że początkowo nie zdaje on sobie z jego istnienia sprawy i przez to, że kończy się on porażką), takie również pozostają działania bohatera w powieściowym świecie, z których w istocie niewiele wynika.

W tradycyjnie rozumianej historii detektywistycznej podstawowym zadaniem głównej postaci było społeczne zdemaskowanie zbrodni, Chandler natomiast wyciąga skrajne konsekwencje z amerykańskiego określenia zawodu prywatnego detektywa – *private eye*. Powieściowe śledztwo ma dosłownie charakter prywatny: detektyw działa w interesie jednostki, która finansuje jego działania, natomiast jego praca nie ma znaczenia z punktu widzenia społecznego. Jedyną czynnością, jaka w tej sytuacji pozostaje bohaterowi *Głębokiego snu*, to obserwacja, zdobywanie informacji, ich selekcjonowanie i ewentualne

przekazywanie dalej. Marlowe, zmuszony do konfrontacji, angażuje swoją jedyną broń – język, który służy mu jako narzędzie manipulacji (w celu zdobycia informacji, bądź ich ukrycia), obrony, gdy spotyka go realne zagrożenie i wreszcie tarczy, która broni dostępu do jego wnętrza. Nieustannie stosowana przez Marlowe’a ironia jest swojego rodzaju maską, która przesłania jego prawdziwą osobowość. Maską ta spada zaledwie dwa razy w pierwszej powieści. Najpierw w scenie, w której bohater wyprzedza ze swojego łóżka i mieszkania nagą Carmen Sternwood:

Niespecjalnie mnie obeszło, że mnie wyzwała. Każdy mógł mnie obdarzyć ordynarnym wyzwiskiem i było mi to obojętne. Ale to było moje mieszkanie, miejsce, w którym żyłem, jedyne, które mogłem nazwać domem. W tym pokoju mieściło się wszystko, co należało do mnie, co miało związek ze mną, moją przeszłością, moją rodziną. Nie było tego wiele – kilka książek, kilka obrazów, radio, szachownica, jakieś stare listy i inne drobiazgi. Prawie nic, a jednocześnie wszystkie moje wspomnienia. Poczulem, że dłużej nie zniosę jej obecności w tym pokoju. [...]

Na poduszce wciąż rysował się odcisk głowy Carmen, a na prześcieradle kształt jej ciała.

Odstawiłem szklaneczkę i z wściekłością zacząłem zdierać pościel [*Głęboki sen*: 144–145].

Drugi raz ironiczna maska spada z detektywa w trakcie finałowej rozmowy z Vivian, w analogicznej sytuacji, która podobnie jak jej siostra obdarza go wulgarnym wyzwiskiem. Marlowe prezentuje wtedy coś na kształt idealistycznego *credo*, podkreślające jego pogardę wobec ludzi, dla których przyszło mu pracować.

William Marling analizuje w tym kontekście termin *hard-boiled* używany wobec literatury uprawianej przez Caina i Chandlera, zanim po drugiej wojnie światowej upowszechniło się stosowanie terminu *noir*. Badacz sięga do dosłownego znaczenia tego słowa – gotowany na twardo – i stawia tezę, że, choć odnosi się ono pierwotnie do stylu opisywania historii kryminalnych prezentujących cyniczny, brutalny świat, którego organiczną częścią jest zbrodnia, to doskonale również pasuje do postawy, jaką w zepsutym świecie, w którym przyszło mu działać, przyjmuje Marlowe.

Inne presupozycje [znaczenia tego określenia – P.S.] przywołują teksturę, jednorodną konsystencję, homologię powierzchni i wartości. W tym sensie „gotowany na twardo” [*hard-boiled*] jest przeciwieństwem „frajera” [*sap*] u Hammetta i Caina. [...] Bycie *hardboiled* oznacza wyeliminowanie miękkiego, starego, tłustego, kobiecego i uczuciowego [Marling 1995: 224].

Język Marlowe’a, nieustannie oscylujący między ironią, sarkazmem i cynizmem, jest środkiem budowania „twardej skorupy” odgradzającej rzeczywistą osobowość bohatera od świata i ludzi, z którymi wchodzi w interakcje.

## Przestrzeń dobra, przestrzeń zła

Akcja wszystkich opowiadań i powieści Raymonda Chandlera – z wyjątkiem *Playbacku* – umieszczona jest we współczesnym pisarzowi Los Angeles i bez cienia przesady stwierdzić można, że swoisty związek między Miastem Aniołów a czarnym filmem i czarną prozą bierze swój początek w sportretowaniu tej metropolii przez Chandlera. L.A. będzie synonimem miasta *noir* w prozie Jamesa Ellroya, a także w klasycznych i bardziej współczesnych filmach – *Bulwarze Zachodzącego Słońca* i *Podwójnym ubezpieczeniu* Billy’ego Wildera, *Chinatown* Romana Polańskiego, *Mulholland Drive* Davida Lyncha i *Drive* Nicolasa Refna. Los Angeles było miastem Chandlera, który spędził w nim większość dorosłego życia. Jednak związek między wymową i stylem powieści tego pisarza a miejscem ich akcji wykracza daleko poza wiarygodny opis miejsc znanych autorowi z autopsji, który może dzięki swemu doświadczeniu w przekonujący sposób osadzić w rozpoznawalnej przestrzeni realistyczną i wiarygodną historię. Innymi słowy, historie, które opowiada Chandler, nie zdarzyłyby się w taki sposób w żadnym innym miejscu na ziemi. Cóż więc takiego szczególnego jest w Los Angeles Raymonda Chandlera, że stało się ono ulubionym miastem innych twórców *noir*?

Chandler zamieszkał na stałe w Los Angeles w 1912 roku i wyprowadził się do La Jolla na przedmieściach San Diego pod koniec lat czterdziestych. Był więc świadkiem szybkiego rozwoju tej metropolii, która w roku przybycia pisarza liczyła sobie około trzystu tysięcy mieszkańców, a na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych bez mała dwa miliony. Tak gwałtowny wzrost liczby mieszkańców największego miasta Kalifornii związany był z błyskawicznym rozwojem dwóch gałęzi przemysłu – naftowego (ropę odkryto na terenie dzisiejszego miasta w 1892 roku, a już trzydzieści lat później dwadzieścia pięć procent światowej produkcji tego surowca pochodziło z regionu Los Angeles) i filmowego, który zaczął się przenosić ze wschodniego wybrzeża USA po 1912 roku na słabo wówczas zaludnione tereny na północ od historycznego Los Angeles, City of Hollywood i East Hollywood, które włączono do granic miasta dwa lata wcześniej, w lutym 1910 roku. Chandler był, jak widzieliśmy, zawodowo związany z obiema tymi kluczowymi dla historii L.A. gałęziami przemysłu i ślady tego są bez trudu zauważalne w jego powieściach.

Los Angeles stanowi jednak miasto wyjątkowe nie tylko dlatego, że jest stosunkowo najmłodszą z amerykańskich metropolii. Niepowtarzalny splot położenia geograficznego, rzeźby terenu, bliskości granicy meksykańskiej, relatywnie najwyższej w skali kraju zamożności mieszkańców przy jednoczesnym braku tradycyjnego przemysłu obecnego w „starych miastach” wschodniego wybrzeża i praktyczna nieobecność dziewiętnastowiecznych tradycji wielkomiejskich spowodowały, że Miasto Aniołów, i w złotej erze literatury *noir* różni się od innych wielkich miast Ameryki Północnej. Mówiąc prościej, Los Angeles to wieś, która w ciągu zaledwie ćwierćwiecza stała się drugim co do wielkości miastem USA.

Fakt tak gwałtownego rozwoju struktury miejskiej miał rzecz jasna swoje konsekwencje społeczne, które, jak podkreślają badacze, dla obytego z kulturą i cywilizacją Europy Chandlera były bardzo istotne. Fredric Jameson zwraca w tym kontekście uwagę na swoiste rozdarcie narodowościowe, oraz kulturowe pisarza, który zawieszony jest niejako między tradycją europej-



ską i amerykańską. Literatura europejska, dowodzi Jameson, uciekając się do niewątpliwie wygodnego uproszczenia, traktuje kształt społeczeństwa jako dany i nie poddaje go żadnej refleksji, umieszczając na jego tle najróżniejsze fabuły, które składają się na modernistyczną literaturę pierwszej połowy XX wieku. Tymczasem literatura amerykańska opisuje nieustannie tworzące się miasta, w których nie ma miejsca na tradycję, historię czy zwyczaj. Skrzyżowane jest to z gwałtownym rozwojem techniki, który wywiera bezpośredni wpływ na życie społeczne. W tak ukształtowanej perspektywie opisywanie zbrodni w literaturze ma w Europie utwierdzać stary porządek, natomiast w Ameryce, jak twierdzi badacz, dawać namiastkę doświadczenia przeszłości i refleksji, „kontaktu z archaicznymi źródłami”, co zdaniem Jamesona jest fetyszem Ameryki [Jameson 2016: 6].

W miastach Europy „warstwowa” struktura społeczna w literaturze symbolizowana jest przede wszystkim przez paryską kamienicę [Jameson 2016: 7; porównaj też analogiczne architektoniczne struktury pionowe w *Lalce* i *Emancypantkach* Bolesława Prusa]. W warunkach amerykańskich, a szczególnie kalifornijskich, europejską strukturę pionową zastępuje struktura pozioma. Nigdzie nie jest to bardziej zauważalne niż w nieokreśloności nieustannego rozrastania się terytorialnego Los Angeles, którego poszczególne miasta-dzielnice nabierają odmiennego społecznego charakteru, traktowanego w literaturze przeważnie symbolicznie. W sposób formalny w powieściach Chandlera przejawia się to przede wszystkim w swoistej pikarejskości, która europejską literaturę ograniczonych przestrzeni i „zagadek zamkniętego pokoju” zastępuje narracjami, w których detektyw nieustannie przemierza różne przestrzenie miasta, spotykając w nich przedstawicieli wszystkich grup społecznych i tym samym, jak twierdzi Jameson, dając namiastkę perspektywy socjologicznej.

Nie oznacza to bynajmniej strategii realistycznej, wręcz przeciwnie – wizja Los Angeles wyłaniająca się z kart powieści autora *Playbacku* daleka jest od pozorów obiektywnego portretowania życia miejskiego. L.A. czasów Chandlera było miastem gwałtownych napięć społecznych, czytelnik jego książek jednak – w przeciwieństwie do czytelnika innego piewcy Miasta

Aniołów, Jamesa Ellroya – nie dowie się o tym niczego. Wynika to ze swoistej manipulacji mapą miasta, jakiej dopuszcza się autor *Głębokiego snu*, która powoduje, że metropolia wszystkich jego powieści jest miastem białych.

Akcja *Żegnaj, laleczko* rozpoczyna się na rogu Central Avenue i 54 East Street i jest to najdalej wysunięty na południe punkt miasta, jaki pojawia się w powieściach Chandlera. Pierwsze zdanie tej powieści informuje zresztą czytelnika, że w tym punkcie miasta kończy się kraina białych. Południowego Los Angeles, zamieszkanego przez czarnych ani w *Żegnaj, laleczko*, ani w żadnej innej powieści Chandlera nie ma. Podobnie wyeliminowano z jego fikcyjnego miasta East Los Angeles zamieszkanego przez ludność latynoską. Akcja wszystkich powieści autora *Długiego pożegnania* rozgrywa się w dzielnicach tradycyjnie białych – Downtown, historycznym centrum miasta, oraz Bunker Hill i znajdującym się na północny-zachód od Downtown Hollywood, gdzie swoje biuro i mieszkanie ma Marlowe, oraz willowych dzielnicach bogaczy na zachód od Hollywood – Beverly Hills i Bel-Air. Idąc dalej na zachód, Chandlerowska mapa przechodzi do nadmorskiej Santa Monica (występującej w jego powieściach pod fikcyjną nazwą Bay City), która zarówno w latach czterdziestych, jak i współcześnie stanowi odrębne administracyjnie miasto otoczone z trzech stron przez właściwe Los Angeles, oraz do Malibu, które również określane jest wymyśloną przez pisarza nazwą Montemar Vista.

Tak selektywne podejście do portretowania miasta ma dla Chandlera oczywisty cel, który nie ma nic wspólnego ze stworzeniem realistycznego obrazu świata. W zasadzie wszyscy badacze jego twórczości wskazują, że przestrzeń w powieściach autora *Głębokiego snu* odgrywa rolę symboliczną, kojarząc określone rejony miasta i rodzaje przestrzeni z pojęciami oraz kategoriami moralnymi. William Marling zwraca na przykład uwagę, że środek geologicznej doliny Los Angeles, w której położone są Downtown i Bunker Hill, waloryzowany jest pozytywnie i kojarzy się z dobrem, prostotą – to kraina „ludu”, zwykłych ludzi pracy mieszkających w tanich drewnianych domach, z których niektóre pamiętają jeszcze poprzednie, dziewiętnaste stulecie. Współcześnie, zarówno z punktu widzenia mieszkańca L.A., jak

i turyści, Chandlerowska waloryzacja może nie mieć sensu, gdyż teren dzisiejsze centrum wygląda diametralnie odmiennie niż w latach czterdziestych.

Szczególnie skrajny jest przypadek Bunker Hill, które w obecnym Los Angeles zajęte jest przez drapacze chmur ze szkła i stali tworzące biznesowe i finansowe centrum. Tymczasem w czasach rozkwitu literatury i filmu *noir* dzielnica ta charakteryzowała się nie tylko drewnianą wiktoriańską zabudową, ale miała zupełnie inny kształt geologiczny. W trakcie rozbudowy autostrady numer 110, przebiegającej przez centrum miasta, nie tylko wyburzono drewniane budynki Bunker Hill, ale zniwelowano także samo wzgórze, obniżając je do poziomu pozostałej części centrum. Pierwotny wygląd tej części miasta można zobaczyć tylko na starych fotografiach, nielicznych filmach dokumentalnych i klasycznym obrazie *noir* z 1949 roku w reżyserii Roberta Siodmaka *Criss Cross* (polski tytuł: *W pułapce miłości*).

Biuro Marlowe'a znajduje się w Hollywood, na rogu Ca-huenga Boulevard i Hollywood Boulevard, jego zaś mieszkanie (w pierwszych powieściach) we wschodnim Hollywood, przy Hobart Boulevard, odchodzącej od Franklin Avenue. Hollywood – dzielnica nowoczesna, pełna mieszkań klasy średniej, eleganckich sklepów, restauracji i kin – w pierwszych dwóch powieściach ma dla Chandlera neutralny pod względem „normatywnym” charakter. Ruch na północ i zachód, w stronę wzgórz Hollywood, czyli dzielnicy bogaczy, ma natomiast zawsze posmak grozy, zepsucia i zbrodni. Nowobogackie pałace, zbudowane w ciągu poprzednich trzydziestu lat w Beverly Hills i Bel-Air, wystylizowane są, tak jak rezydencja Sternwoodów, na dwory europejskiej arystokracji, ale jak nieustannie podkreśla się w powieściach Chandlera, są to przepych i wzniosłość zbudowane na niezbyt wzniosłych i chwalebnych fundamentach. Gdy Marlowe opuszcza pod koniec trzeciego rozdziału *Głębokiego snu* siedzibę Sternwoodów, jego wzrok pada na tereny otaczające posiadłość (wzorowaną na budynku w prawdziwym mieście stojącym przy 905 Loma Vista Drive w Beverly Hills):

Wijący się podjazd prowadził w dół między dwoma murami aż ku szeroko otwartej żelaznej bramie. Za ogrodzeniem ciągnęło się kil-

ka mil wzgórz o łagodnie zaokrąglonych zboczach. W oddali majaczyły ledwo rozpoznawalne drewniane wieże wiertnicze, stojące na polu roponośnym, na którym Sternwoodowie dorobili się majątku. Większość tamtego terenu została później przekształcona w wielki park publiczny, który generał podarował miastu, ale kilka szybów wciąż jeszcze pracowało. Wydobywano z nich piéc do szczętu baryłek dziennie. Sternwoodowie mieszkali na szczycie wzgórza, więc nie musieli już wdychać zapachu stęchłej wody i ropy, ale z okien nadal mogli podziwiać to, co uczyniło ich bogatymi. Jeśli mieli ochotę. Jakoś nie sądziłem jednak, aby często im się to zdarzało [*Głęboki sen*: 21–22].

Opis ten jest tyleż ironiczny, co symboliczny. Pamięć o „brudzie”, z którego wyrasta fortuna Sternwoodów, musi jednak tkwić w podświadomości, gdyż to właśnie miejsce wybiera Carmen, by popełniać swoje zbrodnie, tę udaną – na Rustym Reganie i tę nieudaną – w finale powieści.

Waloryzacja przestrzeni i rozgrywającego się w niej *questu* bohatera-detektywa, nieustannie przemierzającego dziesiątki mil swoim samochodem, wiąże się jeszcze z innym typowym zabiegiem związanym z prozą Chandlera. Z daleko posuniętą konsekwencją przestrzega on zasady, by miejsca, które w jakikolwiek sposób kojarzą się ze zbrodnią i przestępczością, miały zmienione nazwy. Pisarz podaje przy tym bardzo dokładne szczegóły topograficzne, które bez większego problemu pozwalają czytelnikowi posiadającemu elementarną wiedzę o Los Angeles bez trudu je rozpoznać.

W *Głębokim śnie* kasyno Eddiego Marsa znajduje się w Las Olindas, podczas gdy w rzeczywistości jest to Manhattan Beach na południe od dzisiejszego międzynarodowego lotniska, dziupla Marsa w Realito, w której ukrywa się jego żona, to tak naprawdę Rialto przy słynnej drodze 66. W *Żegnaj, laleczko* dom Lindsaya Marriotta w Montemar Vista znajduje się w Malibu, a odgrywające w tej powieści istotną rolę nadmorskie miasteczko o nazwie Bay City to Santa Monica. Ta zastanawiająca strategia wiąże się niewątpliwie z nieustanną waloryzacją przestrzeni, która fikcyjnemu opisowi realnego miasta próbuje nadać wymiar moralny. Innymi słowy – złe miejsca rodzą oraz przycią-

gają zło i dlatego być może, niemal zabobonnie, lepiej prawdziwych nazw tych złych miejsc nie wymawiać.

Opis przestrzeni miejskiej w powieściach Chandlera ma również wymiar symboliczny i łączy się z powracającym nieustannie w jego twórczości motywem wody. Spośród wielu możliwych skojarzeń, jakie przez wieki kultura połączyła z tym żywiołem [Kopaliński 1990: 475–479], jest on dla autora – *nomen omen* – *Głębokiego snu* symbolem śmierci. Woda w powieściach Chandlera stanowi zwiastun śmierci, jej towarzysza, zapowiedź lub jej bezpośrednią przyczynę. Sam ruch Marlowe'a w przestrzeni miejskiej na zachód i północny zachód w stronę oceanu przeważnie oznacza zagrożenie dla niego lub jednego z bohaterów. W *Głębokim śnie* szofer Sternwoodów topi się w oceanie, Geiger ginie w trakcie gwałtownej burzy, deszcz poprzedza bezpośrednio śmierć Harry'ego Jonesa – pada też w jednej z końcowych scen, w której Marlowe zabija gangstera Canino.

W *Żegnaj, laleczko* deszcz zastąpiono przez ocean – w tej powieści w kluczowych momentach w ten czy inny sposób związanych ze śmiercią zawsze się o nim, niby mimochodem, wspomina. Chandler stosuje ten motyw bardzo dyskretnie i przy nieuwważnym czytaniu można ten zabieg łatwo przeoczyć. Dokładna lektura udowadnia jednak, że skojarzenie oceanu ze śmiercią jest w tej powieści przeprowadzone z żelazną konsekwencją. Z każdego „złego” miejsca w *Żegnaj, laleczko* – domu, w którym popełnione zostanie przestępstwo lub mieszka postać, która w ten czy inny sposób ma związek z jakąś zbrodnią – widać lub słyszeć ocean. Początek rozmowy z Marriottem, który za kilka godzin umrze, zresztą też w pobliżu oceanu, wygląda następująco: „[Marriott – P. S.] Lekko odchrząknął i spojrzał nad moim ramieniem na ciemniejące morze. Chłodnym i sztucznym głosem zapytał: – Proszę?” [*Żegnaj, laleczko*: 47]. Gdy Marlowe odwiedza dom Helen Grayle, ze zdumieniem konstatuje: „Przez francuskie okno mignął w oddali fragment błękitnej wody i przypomniałem sobie, prawie zaskoczony, że jesteśmy nad Pacyfikiem i że ten dom stoi na krawędzi kanionu” [*Żegnaj, laleczko*: 120].

Gdy bohater trafia do złowieszczej kliniki doktora Amthora, znajduje się najpierw w pokoju w wieży, w którym „ze wszystkich stron stron były okna. W dali migotał ocean” [*Żegnaj, la-*

leczko: 143]. Pod koniec rozmowy w klinice, gdy Marlowe odzyskuje przytomność, jej szef nie rozmawia z detektywem: „Amthor stał przy oknie, odwrócony plecami do pokoju, wpatrzony w spokojną linię oceanu, daleko poza światła redy, gdzie wzrok nie sięga. Patrzył na ocean jakby z miłością” [*Żegnaj, lalczko*: 154]. Wreszcie szef skorumpowanej policji w skorumpowanym Bay City w rozmowie z bohaterem znacząco oświadcza: „Małe to nasze miasto, ale bardzo, bardzo czyste. Spoglądam przez swoje okna wychodzące na zachód i widzę Ocean Spokojny. Czy jest coś bardziej czystego?” [*Żegnaj, lalczko*: 214].

Kumulacja negatywnych skojarzeń związanych z wodą i morzem ma miejsce w końcowych rozdziałach *Żegnaj, lalczko* rozgrywających się ponownie w Bay City, czyli w Santa Monica. Negatywne skojarzenia Chandlera z tym miejscem mają oczywiście podstawy historyczne, o których zresztą bezpośrednio w powieści się wspomina. Santa Monica była być może najbardziej dotkniętym przez wielki kryzys i prohibicję rejonem hrabstwa Los Angeles – miasto to słynęło z ogromnego bezrobocia, korupcji policji i urzędników miejskich oraz przestępczości związanej z przemysłem i produkcją alkoholu. W roku, w którym rozgrywa się akcja *Żegnaj, lalczko*, czyli w 1940 roku, stanowi już jednak „dobrze prosperujące miasto” (*Żegnaj, lalczko*: 212).

Dla Chandlera jednak jest to miasto zła: opis lunaparku w Bay City poprzedzający nocną wyprawę Marlowe’a do morskiego kasyna Brunette’a jest jednym z kilku naturalistyczno-symbolicznych opisów z pierwszych powieści, których znaczenie podkreślają wszyscy interpretatorzy Chandlera. Strategia Chandlera stanie się oczywista, gdy zdamy sobie sprawę, jak wygląda odpowiednik tego miejsca w świecie realnym. Otwarte w 1909 roku molo i znajdujący się na nim park rozrywki, to jeden z najbardziej rozpoznawalnych punktów Santa Monica, który w licznych filmach, serialach i grach video – od *Żądła* i *Foresta Gumpa* przez *Słoneczny patrol* po *Grand Theft Auto V* – jest symbolem słonecznej i beztroskiej Kalifornii. Tymczasem w finale *Żegnaj, lalczko* stanowi miejsce ohydne, śmierdzące, ciemne i złowrogie. Opis mola w Bay City to najbardziej atakujący zmysły fragment w twórczości Chandlera, deskrypcja niemal wszystkich elementów ociera się o turpizm: „na koryta-

rzach śmierdziało, a poręcze schodów lepiły się od brudu”, „recepcjonista z pryszczem na lewej powiece”, „spoza najbardziej zakurzonego drzewka gumowego w całej Kalifornii wyłonił się boy w wystrzępionej uniformowej kurtce”, „na zewnątrz wąska uliczka dymiała, chodniki roiły się od grubasów”, „wyszukałem restaurację, w której nie śmierdziało fryturą”, „podał mi go kelner o wyglądzie zbira”, „jakiś wysoki mężczyzna o ptasiej twarzy i woskowych, zapadniętych policzkach, ubrany w wygnieciony garnitur” [*Żegnaj, lalczko: passim* 230–241].

Ekspozycja brzydoty ma w tym kontekście nie tylko wskazywać moralną dwoistość Bay City, które jasne, czyste i słoneczne za dnia, po zmroku ukazuje swoje prawdziwe, ohydne oblicze. Turpistyczne obrazowanie jest tutaj środkiem służącym zbudowania symbolicznej atmosfery tej części powieści, która stanowi oczywistą konsekwencję wcześniejszego, bardziej dyskretnego, kojarzenia oceanu ze śmiercią. Skoro morską wodą wcześniej była symbolem śmierci, fakt wypłynięcia Marlowe’a na wody oceanu oznacza wyprawę do krainy umarłych. Cała sekwencja w Bay City ma strukturę *questu*, który z powodu błędu detektywa za pierwszym razem kończy się niepowodzeniem. Bohater musi więc odnaleźć przewoźnika-Charona, który za symboliczną opłatą przewiezie go przez wody Styksu. Marlowe’a w trakcie przeprawy po raz pierwszy w całej powieści ogarnia strach:

– Boję się – powiedziałem nagle. – Boję się jak cholera. [...]  
– Boję się śmierci i rozpaczy – mówiłem. – Czarnej wody i twarzy topielców, i czaszek z pustymi oczodołami. Boję się umierania, zapadania w nicość, boję się, że nie znajdę tego Brunette’a [*Żegnaj, lalczko: 244*].

Po przeprawie przez piekło maszynowni statku do spotkania jednak dochodzi i Marlowe-Tezeusz będzie mógł od Brunette’a-Plutona uzyskać, za cenę wyświadczonej przysługi, to, po co przybył, a więc pomoc dla Malloya-Pejritoosa.

## Żegnaj, tradycyjny kryminale

Druga powieść Chandlera pod względem struktury fabuły bardzo przypomina jego książkowy debiut z 1939 roku. Zgodnie z tym, co zauważył Fredric Jameson, wszystkie powieści autora *Poodle Springs* oparte są na tym samym wzorcu, ale w tym wypadku podobieństwa są wyjątkowo uderzające. Po raz kolejny fabuła powieści wydaje się mieć początkowo dwa zupełnie niezależne wątki, które okazują się wkrótce połączone; po raz kolejny detektyw pada ofiarą zręcznej mistyfikacji, a większość bohaterów stara się wprowadzić go w błąd i utrudnić śledztwo; po raz kolejny głównym złoczyńcą jest kobieta; po raz kolejny detektyw w spektakularny sposób traci przytomność (tym razem aż dwa razy), co jest oczywistym symbolem jego intelektualnej bezradności. Punkt kulminacyjny fabuły również wygląda podobnie: kobieta-morderczyni usiłuje zastrzelić bohatera. Po raz kolejny bohater-zabójca, choć w sensie narracyjnym zostaje zdemaskowany, w sensie społecznym unika sprawiedliwości. Po raz kolejny też – rozpatrując tę powieść z punktu widzenia wiarygodności narracji – w zasadzie niemożliwe jest ustalenie, kiedy powieściowy detektyw, który znów na początku powieści pada ofiarą skomplikowanej gry pozorów, poznaje kwestię najbardziej zasadniczą z punktu widzenia powieściowej intrygi, czyli tożsamość Velmy Valento.

Wszystkie powyższe cechy *Żegnaj, laleczko* bledną wobec osobliwości największej – związku między Marlowem a „Myszka” Malloyem. Zawiązanie akcji i dalsze jego konsekwencje należą do najdziwniejszych w historii literatury kryminalnej. Narracyjna ekspozycja we wszystkich powieściach Chandlera wygląda podobnie: Marlowe otrzymuje zadanie związane z banalnym problemem natury obyczajowej (szantaż w *Głębokim śnie*, miejsce pobytu śpiewaczki kabaretowej w *Żegnaj, laleczko*, zaginiona zabytkowa moneta w *Wysokim oknie*, poszukiwanie żony biznesmena w *Tajemnicy jeziora*), bardzo szybko okazuje się jednak, że sprawa jest dużo poważniejsza i albo wiąże się z morderstwem, albo morderstwo (ewntualnie morderstwa)



szybko w niej następują. We wszystkich innych powieściach jednak Marlowe otrzymuje zlecenie od kogoś, kto zatajając przed nim część prawdy lub swe prawdziwe intencje, spowoduje uruchomienie lawiny wydarzeń, które doprowadzą w ostateczności do takiego czy innego jego zdemaskowania. W *Żegnaj, laleczko* (podobnie jak w późniejszym *Długim pożegnaniu*) akcja zostaje zawiązana w wyniku przypadkowego spotkania na ulicy, które spowoduje zadzierzgnięcie się nici porozumienia między detektywem a nieznanym mężczyzną, która prowadzić będzie do głębszej przyjaźni. Osobliwością jest również to, że Marlowe i Malloy spotykają się zaledwie trzy razy, przy czym rozmawiają tylko dwa – na początku i w momencie kulminacyjnym fabuły. W przypadku *Żegnaj, laleczko* najistotniejsze jest jednak to, że wszystkie działania protagonisty-detektywa są wynikiem jego własnej inicjatywy, w sensie formalnym nie prowadzi on żadnej „sprawy”, którą ktoś mu zlecił, a jego motywacja jest całkowicie niezgodna z tradycją powieści detektywistycznej.

„Cholernie ryzykujesz, bracie” mówi Myszka Malloy do Marlowe’a w trakcie ich drugiej rozmowy, odnosząc się do tego, że detektyw wykazuje się zbyt daleko posuniętą śmiałością w krytyce brutalności jego postępowania. Zdanie to można jednak odnieść do całego postępowania głównego bohatera w powieści i tu właśnie tkwi zasadnicza różnica między powieścią *noir* w wydaniu Chandlera a tradycyjną historią detektywistyczną. Marlowe w *Żegnaj, laleczko* podejmuje szereg działań z własnej woli, starając się przeniknąć sieć kłamstw, którymi karmią go kolejni bohaterowie i na drodze do poznania prawdy kilkakrotnie ryzykuje w tej powieści życiem. Robi to wszystko, by doprowadzić do finałowej kulminacji, w której Velma i Malloy spotykają się w jego mieszkaniu. Wynik poczynań detektywa w sensie społecznym jest w praktyce żaden, co więcej doprowadza on do śmierci Myszkę, a jego mordercy udaje się, przynajmniej na pewien czas, umknąć sprawiedliwości. Tak ukształtowana fabuła zdradza w przejrzysty sposób intencje Chandlera: owszem rozwiązanie szeregu zagadek (gdzie jest Velma Valento?, kto zabił Marriotta?, dlaczego miał on wizytówki Amthora?) jest istotne, ale przedmiotem zainteresowania jest przede wszystkim główny

bohater, motywacja jego działania i emocjonalny związek z Malloyem.

Tym razem Marlowe nie ma żadnej *damsel in distress* do uratowania, gdyż obie występujące tu kobiety, Anne Riordan i Helen Grayle, są zbyt silne i niezależne (motyw ten powróci jednak w dwa lata późniejszym *Wysokim oknie*, w którym bohater będzie „ratować” sekretarkę Merle Davis). Rycerskość detektywa przejawia się tym razem w stosunku do Myszki Malloya i rodzi się w wyniku krótkiej obserwacji jego osoby w otwierającej powieść scenie w barze U Floriana. Romantyczna motywacja postępowania przestępcy jest dla Marlowe’a na tyle istotna, że przesłania mu inne sprawy z nim związane, które w tradycyjnej powieści kryminalnej zmusiłyby detektywa do zgoła innego postępowania. Malloy popełnia w *Żegnaj, laleczko* dwa brutalne morderstwa, Marlowe’a zupełnie to jednak nie interesuje. O ile stosunek do pierwszego z tych morderstw da się jeszcze wytłumaczyć rzeczywistym nierównym podejściem do zabójstw czarnych w ówczesnej Ameryce (a także – nie ukrywajmy – jawnie niechętnym, oględnie mówiąc, stosunkiem Chandlera do kolorowych, Latynosów, Indian i Azjatów), o tyle puszczenie płazem drugiego morderstwa niezbitcie dowodzi, że *Żegnaj, laleczko* jest powieścią *noir*, a nie kryminałem ukazującym domniemany tryumf sprawiedliwości.

Trójkąt Marlowe–Malloy–Helen Grayle jest wyjątkowo frapujący właśnie z punktu widzenia klasyfikacji gatunkowej. W tradycyjnej odmianie powieści *noir* to główny bohater powinien stać się ofiarą kobiety-modliszki tak, jak dzieje się to u Caina czy w *Grzesznej miłości* Woolricha. Marlowe, choć na początku powieści daje się dość łatwo wyprowadzić w pole, w ogólnym rozrachunku nie jest ofiarą Helen Grayle, nawet mimo faktu, że w finałowej scenie tylko łut szczęścia chroni go od śmierci z jej ręki. Detektyw Chandlera orientuje się jednak bardzo szybko, że to Malloy jest klasycznym bohaterem opowieści *noir* – beznadziejnie zakochany w kobiecie, która nie dość, że nie dochowuje mu wierności, to na dodatek staje się przyczyną jego uwięzienia. Zrozumienie tego faktu jest czynnikiem uruchamiającym romantyczną rycerskość Chandlerowskiego detektywa, który pozornie rozwiązując kryminalną zagadkę, w istocie osobiście

angażuje się w niebezpieczny *quest*, który ma na celu spotkanie Malloya i Velmy. Marlowe ukrywa swoje prawdziwe intencje przed wszystkimi bohaterami powieści, szczególnie przed policją, kryjąc romantyczną motywację za większą jeszcze niż w *Śnie* maską cynizmu i słownych dowcipów, co tym razem spotyka się z krytycznymi uwagami Nullty'ego, Anne Riordan i Marriotta. Kulminacją tej postawy jest scena w domu Grayle'ów, w której Marlowe otwarcie flirtuje z panią domu, znając już prawdopodobnie jej prawdziwą tożsamość. Sytuacja ta powoduje, że każdy z trojga osób fabularnego konfliktu gra inną rolę: Malloy jest typową męską ofiarą opowieści *noir*, Velma jego *femme fatale*, Marlowe rozpoznaje w Malloyu bohatera typowego czarnego dramatu i cynicznie manipuluje Velmą-Helen tak, jak ona usiłowała manipulować początkowo nim.

*Żegnaj, laleczko* jest więc powieścią *noir* w dość nietypowy sposób: charakterystyczny dla *noir* konflikt emocjonalny między kobietą i mężczyzną jest tu organicznym składnikiem fabuły, ale jednocześnie główny bohater powieści nie pada jego ofiarą, będąc jedynie katalizatorem aranżującym pewne wydarzenia, obserwatorem i komentatorem. Dla czytelnika jego motywacja jest oczywista, dla wszystkich innych postępowanie Marlowe'a przedstawia się jako albo zagadkowe, albo zupełnie mylące – szczególnie przez błazenadę, jaką prezentuje on w kontaktach z Helen Grayle. Emocjonalna motywacja jego postępowania jest jednak oczywista nie tylko po uwzględnieniu faktu, iż powieściowy detektyw podejmuje największe z możliwych ryzyko po to, by doprowadzić do spotkania brutalnego przestępcy z jego dawną kochanką, ale przede wszystkim w niemal symbolicznej scenie finałowej, w której Marlowe rozumie, że ranny Myszka nie będzie się kurczowo trzymał życia teraz, kiedy wszystko stracił.

W charakterystycznych dla Chandlera paralelach konstrukcyjnych, jakie zachodzą między jego powieściami, Malloy jest kolejnym zaginionym „bratem” Marlowe'a, takim samym, jakim był, choć nigdy nie spotkany za życia, Rusty Regan w *Głębokim śnie* i jakim będzie w Terry Lennox w *Długim pożegnaniu*. To właśnie skrywany głęboko emocjonalny związek z innym mężczyzną, a nie społeczne dążenie do sprawiedliwości i intelektu-

alne podejście do zagadki kryminalnej, jest główną motywacją postępowania protagonisty w tej i innych powieściach Chandlera, które tylko formalnie są powieściami kryminalnymi.

Odpowiedź na pytanie, kiedy Marlowe rzeczywiście rozwiązuje zagadkę, na której opiera się fabuła *Żegnaj, laleczko* wskazuje jeszcze silniej, niż miało to miejsce w przypadku *Głębokiego snu*, jak bardzo Chandler oddala się w swojej powieści *noir* od wzorca tradycyjnego kryminału detektywistycznego. Podobnie jak w poprzedniej powieści, sam fakt dedukcji, kojarzenia faktów zostaje na dobrą sprawę zatajony przed czytelnikiem. Postępowanie Marlowe'a pozwala jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa ustalić, kiedy odkrywa on, gdzie naprawdę przebywa Velma Valento. Najwcześniejszy możliwy moment – i zarazem najbardziej prawdopodobny – następuje już mniej więcej w jednej trzeciej fabuły w rozdziale piętnastym, zanim jeszcze detektyw zobaczy na własne oczy Helen Grayle.

Przez szerokość kancelarii skinąłem głową panu Rembrandtowi, wziąłem kapelusz i wyszedłem. Byłem już w połowie drogi do windy, zanim przyszło mi to do głowy. Przyszło mi to do głowy zniechacka, bez żadnego powodu, spadło jak cegła z dachu. Stałem, oparłem się o marmurową ścianę, okręciłem kapelusz na głowie i nagle roześmiałem się [*Żegnaj, laleczko*: 103].

Gdy Marlowe chwilę potem wróci do biura i sprawdzi telefonicznie tytuł własności domu wdowy po Florianie niemal wszystko będzie dla niego jasne. Kilka godzin później (pod koniec rozdziału siedemnastego), jadąc do rezydencji, wstąpi do detektywa Nultego, by odzyskać stare zdjęcie Velemy Valento w kostiumie pierrotta. W końcowej części powieści, gdy Marlowe pokazuje oba zdjęcia porucznikowi Randallowi, ten pyta go, widząc drugie z tych zdjęć: „A to jeszcze jedna?”, Marlowe odpowiada: „Nie, to zdjęcie z gazety przedstawiające panią Grayle. Zdobyła je Anna Riordan” [*Żegnaj, laleczko*: 196]. Detektyw od dawna już wie, kim i gdzie jest dawna miłość Malloya, całkowicie jednak niezainteresowany tradycyjnie rozumianym zapro-

wadzeniem sprawiedliwości nie zdradza swoich wniosków ani policji, ani czytelnikowi.

W scenie w hotelu w Bay City powtórzono nawet ten sam chwyt, który wcześniej pojawił się w *Głębokim śnie*. Bohater-detektyw analizuje wszystkie wydarzenia, których był świadkiem i uczestnikiem [*Żegnaj, laleczko*: 231], jednak żaden z tych wniosków nie zostanie zaprezentowany czytelnikowi, który również nie dowie się nigdy, jakie to „pięć słów” zapisanych na odwrocie wizytówki sprowadzi w finale powieści Malloya do mieszkania Marlowe’a. Dwie pierwsze powieści Chandlera świadomie powtarzają więc zabieg znany z *Sokoła maltańskiego* Hammetta. Ich „detektywistyczność” jest w dużej mierze pozorna, gdyż powieściowy detektyw rozwiązuje zagadkę kryminalną niemal na początku fabuły (w *Sokole*, jak pamiętamy, *de facto* na początku), a dalsze jego działania w powieściowym świecie nie mają niczego wspólnego z tradycyjnie rozumianym zaprowadzaniem sprawiedliwości.

Zarówno *Głęboki sen*, jak i *Żegnaj, laleczko* mają wpisana też w fabułę mniej lub bardziej dyskretną interpretację wydarzeń, które prezentowane są w powieści. W obu przypadkach interpretatorem jest bohater-narrator. W *Śnie* źródłem tej interpretacji jest tytuł powieści, który stanowi, co w przedostatnim akapicie powieści wyjaśniono *expressis verbis*, metaforę śmierci. Marlowe mówi: „czuję się teraz częścią otaczającego mnie brudu. Byłem w nim unurzany bardziej niż kiedykolwiek Rusty Regan” [*Głęboki sen*: 209]. Śmierć zrównuje jednak wszystkich i w ostatecznym rozrachunku posiadanie wiedzy o brudzie świata, w jakim żyjemy, niczego w obliczu wieczności nie zmienia – tak Marlowe tłumaczy decyzję o zatajeniu przed generałem Sternwoodem wiadomości o losie jego zięcia i zbrodni jego młodszej córki. Jest to ostateczne podkreślenie roli powieściowego detektywa w pierwszej powieści Chandlera – nie interesuje go sprawiedliwość jako taka, ale moralne konsekwencje postępowania jego i innych bohaterów. Jeśli więc zdemaskowanie przestępcy nie przyniesie na dobrą sprawę niczego dobrego, nie należy tego robić. Kilka godzin wcześniej na bezpośrednie pytanie Sternwooda: „I uważa pan, że postąpił pan etycznie?”, Marlowe z pełnym przekonaniem odpowiada: „Tak – powiedziałem z mocą.

Tak właśnie uważam” [*Głęboki sen*: 193]. Można więc z dużą dozą prawdopodobieństwa zakładać, że jego ostateczna decyzja jest motywowana równie głębokim etycznym przekonaniem.

W *Żegnaj, laleczko* interpretacja sugerowana jest w sposób bardziej symboliczny. W trzydziestym pierwszym rozdziale powieści, kiedy Marlowe rozmawia Randallem w jego biurze tuż po odnalezieniu zwłok Jessie Florian, zaważa pełnącego po biurku policjanta owada:

Przez politurowaną powierzchnię biurka Randalla pełznął powoli lśniący czarny żuczek z różową głową i różowymi kropkami na grzbiecie, machając wokół parą czułków, jakby wypróbował wiatr przed odlotem. [...]

Żuczek dotarł do skrajów biurka i odmaszerował prosto w przepaść. Spadł na podłogę na grzbiet, słabiotko zamachał paroma cienkimi, słabymi nóżkami i udał martwego. Ponieważ nikogo to nie obeszło, znowu pomachał nóżkami i wreszcie z wysiłkiem przewrócił się na brzuszek. Powoli podreptał do kąta, ku niczemu, nigdzie [*Żegnaj, laleczko*: 205–206].

Po chwili rozmowy Marlowe, zawijając na oczach zdumionego policjanta żuczka w chusteczkę, informuje go: „(...) ten żuczek wspina się tak wysoko tylko po to, żeby znaleźć przyjaciela. Mnie. To jest moja maskotka” [*Żegnaj, laleczko*: 211]. Motyw żuczka, którego ostrożnie zostawia na trawniku przed ratuszem powróci w powieści jeszcze dwukrotnie: gdy Marlowe śpi, czekając na przybycie Helen Grayle do jego mieszkania, śni mu się, że jest „żuczkiem o różowym łebku, który wspina się po ścianie ratusza” [*Żegnaj, laleczko*: 265] i w ostatnim wypowiedzianym przez Marlowe’a zdaniu w powieści, gdy pyta zdumionego Randalla: „Czy mój różowy żuczek tu wrócił?” [*Żegnaj, laleczko*: 284]. Czego symbolem jest ów żuczek, który pojawia się w kluczowych momentach powieści i – najwyraźniej – jest dla głównego bohatera czymś w rodzaju wygodnej metafory podsumowującej wydarzenia, w których ten bierze udział?

Wydaje się, że stanowi on symbol działający na płaszczyźnie emocjonalnej i intelektualnej – w obu przypadkach wskazówką

jest mózół wędrówki insekta i boska perspektywa, z jakiej Marlowe się tej w dużej mierze bezsensownej i prowadzonej na oślep peregrynacji przypatruje. Temat przyjaźni sugeruje rzecz jasna związek Marlowe'a z Malloyem, któremu detektyw, tak jak żucz-kowi, postanawia pomóc. Ślepotą i zagubieniem owada wskazują z kolei na eksponowany na różne sposoby w *Żegnaj, laleczko* aspekt epistemologiczny pracy detektywa i jego częściową przy-najmniej bezradność w tym względzie. Marlowe pada ofiarą mistyfikacji i choć dość szybko orientuje się zarówno w jej cha-rakterze, jak i intencjach osób, które za nimi stoją, ów aspekt pracy detektywa, który jest w stanie poznać tylko część prawdy o wydarzeniach, w jakich uczestniczy, wydaje się tu szczególnie istotny. Tym bardziej, że towarzyszą mu inne znaki dyskretnie podkreślające ten motyw. Detektyw znów – w tej powieści nawet dwa razy – traci przytomność w wyniku ogłuszenia. To zresz-tą stały motyw w powieściach Chandlera efektownie i stylowo, w tym samym zresztą celu, powtórzony w *Chinatown* Romana Polańskiego. Akcja powieści zostaje umieszczona na przełomie marca i kwietnia, a znaczenie daty Prima Aprilis (ang. *April's Fool* – kwietniowy głupiec) zostaje w powieści wyraźnie pod-kreślone; 1 kwietnia Marlowe zostaje zresztą ogłuszony i potem spędza dwie doby odurzony narkotykami. Głupcem nazywa de-tektywa również Amthor:

- Myślę, że jest pan bardzo głupi. Wygląda pan na głupiego. Siedzi pan w głupim zawodzie. I przychodzi pan z głupią misją.
- Pojmuję – powiedziałem. – Jestem głupi. Zrozumiałem to na-reszcie [*Żegnaj, laleczko*: 146].

„Głupota” Marlowe'a nie ma oczywiście charakteru inte-ktualnego, lecz poznawczy. Racjonalna perspektywa zosta-je tu wyeliminowana na rzecz więzi międzyludzkich opartych na emocjach. Przeżarcie społeczeństwa przez zbrodnie jest faktem, który powoduje, że zdemaskowanie jednego więcej lub jednego mniej przestępcy niewiele zmieni. Marlowe podkreśla swoim zachowaniem, że istotniejsze są dla niego rzeczywiste relacje międzyludzkie, a nie społeczno-prawny wymiar działań

ludzi, z którymi się spotyka. W żadnej, o czym będzie jeszcze mowa, z pierwszych czterech powieści Chandlera faktyczny zabójca nie zostaje postawiony przed oblicze sprawiedliwości, zdarzają się nawet zbrodnie popełniane w efekcie, które nie spotykają się z potępieniem detektywa (Malloy zabijający wdowę po Florianie, Degarmo zabijający Mildred Haviland w *Tajemnicy jeziora*). W perspektywie epistemologicznej natomiast działalność detektywa nie zostaje w powieściach Chandlera ograniczona do kwestii czysto poznawczych. Marlowe działa, ocenia i podejmuje decyzje na podstawie swego subiektywnego osądu ludzi, z którymi się styka. Innymi słowy zbrodnia w pierwszych dwóch powieściach nigdy nie jest ukazywana w „obiektywnej”, społecznej perspektywie, lecz podlega jednostkowej ocenie prywatnego detektywa, który kierując się osobistą skalą wartości dokonuje etycznych osądów spotykanych przez siebie ludzi i sytuacji i na tej podstawie podejmuje adekwatne jego zdaniem działania i decyzje.

## Martwa Pani Jeziora

Czwarta powieść Raymonda Chandlera, *The Lady in the Lake*, wydana w 1943 roku znana jest w Polsce pod dwoma tytułami: *Tajemnica jeziora* (w przekładzie Zbigniewa Gieniewskiego) i *Topielica* (również w przekładzie Gieniewskiego w wydaniu z 2000 roku). Obie wersje gubią niestety obecną w angielskim tytule aluzję do kolejnego elementu arturiańskiej mitologii obecnego w pisarstwie autora *Playbacku* – Pani Jeziora (*Lady of the Lake*) [Włodek 2015: 108–109].

*Tajemnica jeziora* najczęściej oceniana jest jako powrót do pisarskiej formy po wydanym rok wcześniej *Wysokim oknie*, które cieszy się niesławą najslabszej powieści Chandlera (uważał tak również sam pisarz, *Mówi Chandler*: 271). Fredric Jameson stwierdził na przykład, że trzecia powieść posiada wszystkie elementy formuły Chandlera, ale ponosi porażkę jako całość (Jameson 2016: 48 i 64). *Tajemnica jeziora* rozpatrywana na tle



innych powieści jest równie schematyczna, w typowej dla pisarza formule dają się jednak zauważyć znaczące przesunięcia. Monografiści Chandlera zauważają na przykład, że powieść ta ze wszystkich przez niego napisanych najbardziej zbliża się do struktury tradycyjnej powieści kryminalnej, w której śledztwo jest głównym przedmiotem zainteresowania, a wyjaśnienie zagadki morderstwa punktem kulminacyjnym fabuły, którą uważa się za najbardziej skomplikowaną ze wszystkich stworzonych przez pisarza [Phillips 2000: 96].

Typowe dla Chandlerowskiej prozy elementy to prywatne zlecenie, które dotyczy banalnej sprawy obyczajowej i które bardzo szybko okazuje się mieć związek z morderstwem. Mordercą po raz czwarty okazuje się kobieta, której ofiarą pada naiwny playboy, wiedzący o niej zbyt dużo. W fabule pojawia się też ponownie „dobra” kobieta, która jest przeciwieństwem morderczyni. Marlowe ponownie zawiera quasi-sojusz z mężczyzną, będącym ofiarą powieściowej *femme fatale* (porucznik Degarmo), który podobnie jak Myszka Malloy w finale powieści ponosi śmierć. W *Tajemnicy jeziora* Chandler powraca do znanej z pierwszych dwóch powieści strategii zmieniania nazw miejsc kojarzących się ze śmiercią i zbrodnią – duże partie powieści dzieją się znów w fikcyjnym Bay City, czyli Santa Monica i nad jeziorem Małego Jelonka (Little Fawn Lake), które jest powieściową wersją Big Bear Lake znajdującego się na północny wschód od San Bernardino.

*Tajemnica jeziora* wyróżnia się z pewnością na tle powieści Chandlera kreacją najbardziej zbrodniczej *femme fatale* w całej jego twórczości. Mildred Haviland ma wszelkie znamiona psychopatycznej morderczyni, jednak motywacja jej postępowania nigdy nie zostaje w powieści wyjaśniona. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, w bezpośrednim zbliżeniu narracyjnym występuje ona tylko w dwóch scenach w powieści. Po drugie, choć *Tajemnica jeziora* jest powieścią *noir* w jej bodaj najbardziej typowej odmianie, a więc historią występnej kobiety, która przynosi zgubę lub śmierć mężczyznom, którzy się z nią zetkną, Chandler powielił tu schemat znany z *Żegnaj, laleczko*. Historia, którą opowiada, jest *noir*, ale nie dotyczy ona bezpośred-

nio, a więc na poziomie emocjonalnym i moralnym, głównego bohatera-narratora. Marlowe pozostaje wobec tej „czarnej” historii zewnętrznym obserwatorem, a jego postawa w sposób odmienny od poprzednich narracji pozostaje czysto intelektualna, dosłownie „detektywistyczna”. Kwestia ta wiąże się z podstawowym w prozie Chandlera motywem kobiecej tożsamości. Kobiety, o czym przyjdzie jeszcze szerzej wspomnieć, są w jego powieściach nie tylko morderczyniami, ale jego fabuły ukazują je jako postacie bez stałej identyfikacji zarówno w perspektywie społecznej, jak i symbolicznej. W *Głębokim śnie* kontrast między infantylnym zachowaniem Carmen Sternwood a jej psychopatycznym charakterem stanowi główną oś powieściowego konfliktu. W *Żegnaj, laleczko* oscylacja między postaciami Velmy Valento i Helen Grayle, które są *de facto* jedną i tą samą postacią, wyznacza treść fabuły. W *Wysokim oknie* temat ten ukazany jest przez postacie dwóch kobiet – jednej, która wierzy, że jest morderczynią i drugiej, rzeczywistej morderczynie, którą ją o tym przekonała. Ukoronowaniem tej strategii ukazywania kobiet jako stworzeń zmiennokształtnych jest właśnie *Tajemnica jeziora*, przy czym stwierdzić należy, że gra z tożsamością postaci kobiecej w tej powieści stanowi przypadek ekstremalny.

Z drugiej strony postać zbrodniarki związana jest z pewnymi kontrowersjami i z nie do końca przychylnymi ocenami czwartej powieści Chandlera. Owszem Muriel Chess/Mildred Haviland stanowi najbardziej zbrodniczą kobietę występującą w powieściach tego autora, ale fabuła, której motorem napędowym są jej działania, graniczy z całkowitym nieprawdopodobieństwem. Mildred jest żoną dwóch spośród występujących w powieści mężczyzn (Chessa i Degarmo) oraz kochanką dwóch pozostałych (Almore’a i Lavery’ego) – pierwszemu z nich zabija żonę, drugiego zabija sama. Co jednak stanowi motywację jej działania? Odpowiedź na to pytanie nigdy w powieści nie pada, gdyż *Tajemnica jeziora* jest jednym z rzadkich wypadków w prozie Chandlera, w których efekt narracyjny dominuje nad sensem. Krytycy tej powieści zwracają też uwagę na to, że kobieta-złoczyńca występuje w narracji tylko epizodycznie, zaledwie w dwóch scenach, za każdym zresztą razem udając kogo innego: w trakcie pierwszego spotkania z Marlowem panią Fallbrook,

w trakcie drugiego Crystal Kingsley. Nie pozwala to jej tym samym zapisać się w świadomości czytelnika jako postać wyraziście, która ma swoją motywację, pragnienia i charakter.

Częściowo wiąże się to również z niezbyt zaangażowaną postacią Marlowe'a, który po raz pierwszy traktuje śledztwo bardziej jako wyzwanie intelektualne niż jako problem prowokujący do moralnych i etycznych refleksji. To samo dotyczy wyjątkowo skąpych relacji z kobietami w warstwie narracyjnej. Jak zwraca uwagę Peter Wolfe, „nieszczęścia, które z powodu kobiet cierpią Kingsley i Degarmo, wyjaśniają powściągliwość seksualną Marlowe'a. Nigdzie w kanonie nie okazuje on mniejszego zainteresowania kobietami niż w *Tajemnicy*” [Wolfe 1985: 169]. Wolfe wskazuje też, że stłumiona seksualność Chandlera ujawnia się w kolejnym *leitmotiwie* jego fabuł – rytualnym uśmierceniu playboya-kobieciarza, który w tej powieści śpi ze wszystkimi (!) kobiecymi bohaterkami powieści – Muriel/Mildred, Crystal, Adrienne i żoną doktora Almore'a.

Wszystko to – morderstwa Muriel i romanse Lavery'ego – dzieje się poza ramą narracyjną i czytelnik dowiaduje się tego *post factum*, co siłą rzeczy osłabia emocjonalne oddziaływanie tak skonstruowanej opowieści. W dużej mierze jest to zabieg przypominający ten z *Zegnaj, laleczko*. Szkielet fabularny, na którym zbudowano *Tajemnicę jeziora*, ma wszystkie cechy klasycznej opowieści *noir*: okrutną kobietę, która manipuluje spotykanymi przez siebie mężczyznami, bezwzględne morderstwa popełniane przez *femme fatale*, które mają ukryć jej poprzednie występki i mężczyzn doprowadzonych do skrajności i w afekcie popełniających czyny, których będą żałować. Inaczej jednak niż w przypadku drugiej powieści Chandlera, Marlowe'a nie łączy ani z tą historią, ani z żadnym z bohaterów jakikolwiek emocjonalny związek. Tym samym uwaga czytelnika musi migrować z obserwacji międzyludzkich relacji i ich motywacji na śledzenie drogi do – skądinąd błyskotliwego – rozwiązania zagadki kryminalnej.

Ten właśnie aspekt prowokuje Wolfe'a do określenia czwartej powieści Chandlera jako najbliższej mainstreamowej powieści detektywistycznej. Warstwa *noir* istnieje w *Tajemnicy jeziora* jako tło fabularne i w dodatku w retrospekcji, a czytelnik zda

sobie z tego sprawę dopiero pod koniec powieści, kiedy wszystkie relacje między bohaterami staną się dla niego jasne. Sprawa najważniejsza – motywacja działań głównej bohaterki – nie zostaje w powieści nigdy wyjaśniona. Cierpią na tym jednak dwa elementy, które w dotychczasowej prozie Chandlera były głównym nośnikiem znaczeń: etyczna i moralna motywacja działań bohaterów oraz oceniająco-krytyczna postawa detektywa, który kierując się osobistymi przekonaniem, staje po stronie jednego z bohaterów, ignorując przeważnie względy społeczne i prawne. Jak krytycznie podsumował to Peter Wolfe:

Brak ogarniętego zepsuciem tła społecznego i kulturowego powoduje, że *Tajemnica* nie jest najlepszą książką Chandlera. Powieści brak dramatycznego skupienia, jej fabuła rozwija się dzięki działaniom osoby, która, jeśli się w ogóle pojawia, udaje, że jest kimś innym. Chandler broni się trochę tym, że sprawia, iż myślimy, że to Muriel a nie Crystal utonęła w jeziorze Małego Jelonka. Ale nie udaje mu się przedstawić władzy, jaką ma Muriel, która pozwala jej zwyciężać i niszczyć mężczyzn. Ukazuje jedynie efekty jej władzy, a nie jej efektywną (*radiant*) przyczynę. To pominięcie podważa samą tkankę książki. Helen Grayle i Eileen Wade zniewalały mężczyzn dzięki swojej urodzie; pani Murdock używa swych pieniędzy i władzy, jaką jej daje rola matki, by kontrolować wszystkich wokół niej. Muriel działa kierując się intuicją i inteligencją. Potencjalnie, te cechy czynią ją bardziej intrygującą niż jej trzy poprzedniczki. Są one jednak bardziej w domyśle niż ukazane dramatycznie: książka nie daje nam żadnego powodu, dla którego mielibyśmy w nie uwierzyć. Mimo iż jest cudownym przebłyskiem literackiej inwencji, maska głównej bohaterki narusza jednak realistyczne podwaliny książki. Nawet kryminał detektywistyczny (*włhodunit*) potrzebuje czegoś więcej jako podstawy niż tylko zwożenia czytelnika. Chandler nie rozwija tematów, które wprowadza. Ukazując Muriel tak rzadko i za każdym razem przedstawiając ją pod innym imieniem, niszczy ostre kontury swojej fabuły i pozbawia swój antyfeminizm jakichkolwiek podstaw poza własnymi lękami [Wolfe 1985: 179].

Kolejną z osobliwości kompozycyjnych *Tajemnicy jeziora*, która ma bezpośredni wpływ na wymowę tej powieści, jest zakończenie wyraźnie różniące się od tych z wcześniejszych książ-

zek Chandlera. Wszystkie trzy poprzednie powieści posiadały wyraźne *dénouement* następujące po punkcie kulminacyjnym fabuły. W *Głębokim śnie* jest to rozmowa z Vivian Sternwood, w której Marlowe wygłasza coś na kształt swego *credo* życiowego i emocjonalnie podsumowuje fabułę powieści. W *Żegnaj, laleczko* tę rolę pełni rozmowa z porucznikiem Randallem, w której wyjaśnia się los Helen Grayle. W *Wysokim oknie* po punkcie kulminacyjnym następuje „rycerska” sekwencja, w której Marlowe po rozstrzygającej rozmowie ze swoją klientką „ratuje” jej sekretarkę, Merle, i samodzielnie odwozi ją do jej rodziców mieszkających w Wichita w stanie Kansas. Tymczasem *Tajemnica jeziora* kończy się nagle, w chwili śmierci porucznika Degarmo, co następuje kilka minut po kulminacyjnej rozmowie między policjantem, szeryfem Pattonem i Marlowe’em. Narracja urywa się w momencie, w którym detektyw spogląda na zmasakrowane w wypadku ciało ostatniej, tym razem pośredniej, ofiary Muriel Chess. Bohater jednak nie zdradza żadnych emocji i nie podsumowuje wydarzeń żadnym komentarzem. Jego stosunek do wyjaśnionej sprawy pozostaje tak samo chłodny, jakim był przez cały czas – być może najbardziej nietypowej w dorobku Chandlera – powieści.

### *Długie pożegnanie*

Szósta powieść Chandlera – *Długie pożegnanie*, wydane w Anglii w 1953 roku, a w Stanach Zjednoczonych w 1954 roku – jest bez wątpienia najambitniejszym artystycznym przedsięwzięciem autora *Żegnaj, laleczko*, któremu autor poświęcił najwięcej czasu. Stanowi ono też jego najbardziej osobisty utwór literacki. Większość krytyków i monografistów wypowiadających się o twórczości pisarza podkreśla znaczenie tej powieści, zaznaczając, że celowo i niemal programowo zaplanowano ją jako tekst, w którym Chandler miał w największym stopniu wyrazić siebie, a także dać dowód na swój literacki kunszt, który miał go umieścić w gronie „prawdziwych pisarzy”, a nie tylko autorów

historii kryminalnych. O szczególnym charakterze tej powieści – najobszerniejszej w dorobku Chandlera – decyduje przede wszystkim wpisany w nią dość silny charakter metafikcyjny i intertekstualny: *Długie pożegnanie* jest czytelnym komentarzem zarówno na temat faktu bycia pisarzem jako takim, ale także na temat wcześniejszej twórczości Chandlera.

Najistotniejsza jest tu jednak zmiana, która powoduje, że *Długie pożegnanie* nie jest już powieścią detektywistyczną utrzymaną w stylu *hardboiled*, lecz powieścią *noir*. Modyfikacje w strukturze fabuły są niewielkie, ale ich konsekwencje są daleko idące i tym bardziej zauważalne, że Chandler konstruuje swoją fabułę tak by w sposób oczywisty dla czytelnika była ona nawiązaniem do jego dwóch pierwszych, najbardziej udanych powieści. Niektórzy monografiści twierdzą wręcz, że *Długie pożegnanie* to demonstracyjny *rewriting* *Głębokiego snu* pisany świadomie w ten sposób, żeby elementy świata przedstawionego w powieściowym debiucie pisarza zostały naświetlone z innej perspektywy i w konsekwencji zreinterpretowane.

Zawiązanie akcji w *Długim pożegnaniu* jest w zasadzie identyczne jak w *Żegnaj, laleczko*. Powieść zaczyna się od przypadkowego spotkania Marlowe'a z Terryem Lennoxem przed lokalem The Dancers. Podobnie jak to było w drugiej powieści Chandlera, prowadzi ono do narodzin przyjaźni między bohaterami, tym razem jednak ekspozycja fabularna całkowicie pozbawiona jest elementu kryminalnego. W *Żegnaj, laleczko* Malloy jest byłym przestępcą, który od razu na początku powieści, czego mimowolnym świadkiem jest Marlowe, popełnia zabójstwo. Poszukiwanie Velmy Valento, do którego bezpośrednio po spotkaniu z Moosem przystępuje Marlowe, ma charakter pracy śledczej i choć podjęte zostaje z własnej inicjatywy detektywa, wyznacza charakter fabuły i określa jej przynależność gatunkową. Ekspozycja *Długiego pożegnania* ma zgoła odmienny charakter. W sposób nietypowy dla Chandlera początkowe rozdziały powieści poświęcono opisowi przyjaźni, jaka rodzi się między Lennoxem i Marlowem. Wyznaczają one jednocześnie główny temat powieści, jakim będzie poszukiwanie bratniej duszy i konsekwencje alienacji w życiu głównego bohatera. Owszem, w trakcie rozwoju wydarzeń popełnione zostają w powieści dwa

morderstwa, z których drugie wyjaśni powieściowy detektyw, nie to jest jednak istotnym przedmiotem zainteresowania w tym utworze i nie czyni go też tekstem literatury kryminalnej. Szóstej powieści Chandlera zdecydowanie bliżej do modernistycznych powieści psychologicznych, w których również w kluczowych momentach fabuły popełniono morderstwa – *Wielkiego Gatsby'ego* i *Czula jest noc* Francisca Scotta Fitzgeralda – niż do detektywistycznej powieści w stylu *hardboiled*. Elementem najsilniej podkreślającym zmianę, jaka dokonała się w pisarstwie Chandlera, jest uczynienie detektywa i jego osobistego życia głównym tematem historii. W dwóch pierwszych powieściach Marlowe był jedynie obserwatorem i sędzią (*Głęboki sen*) lub katalizatorem wydarzeń (*Żegnaj, laleczko*), w *Długim pożegnaniu* staje się bohaterem, wokół którego koncentrują się powieściowe wydarzenia. Jego droga życiowa i postawa są głównym tematem utworu, a porażka nie dotyczy tym razem, jak w *Siostrzyczce*, jego kompetencji detektywistycznych, ale kwestii wyborów życiowych i stosunku do innych ludzi. To przejście od powieści detektywistycznej, w której głównym przedmiotem zainteresowania jest tożsamość zabójcy i sposób popełnienia przez niego zbrodni, w stronę powieści psychologicznej, w której postać protagonisty zmagającego się ze swoją alienacją zajmuje centralne miejsce, jest tożsame z przejściem od literatury *stricto* kryminalnej w stronę prozy *noir*.

Wspomnianej zmianie towarzyszy zabieg, który można określić mianem krytycznego przetworzenia schematu fabularnego wykorzystywanego wcześniej przez pisarza. Jak już wspomniano, w zasadzie wszystkie powieści autora *Wysokiego okna* oparte są na tym samym wzorcu, *Długie pożegnanie* zdaje się jednak być świadomą rewizją sytuacji fabularnych z poprzednich utworów, dokonaną w celu krytycznego przyjrzenia się życiowym wyborom dokonany przez Marlowe'a. Jak ujął to John Irwin:

[...] powieścią, którą [Chandler] najsilniej starał się uczynić przede wszystkim dziełem sztuki, a w dalszej dopiero kolejności powieścią detektywistyczną, w której starał się w pełni zrealizować swój potencjał jako poważnego pisarza bez żadnej przynależności gatun-

kowej, było *Długie pożegnanie*, jego najdłuższa i najbardziej złożona pod względem psychologicznym powieść. *Długie pożegnanie* jest w kluczowych aspektach po prostu ponownym opracowaniem [rewriting] materiału wykorzystanego w *Głębokim śnie* z dodatkami pogłębionej świadomości, świadomości starego człowieka, na temat trudności i ostatecznego kosztu utrzymania tego typu niezależności, która charakteryzowała Marlowe'a we wcześniejszych powieściach [Irwin 2006: 56].

W obu powieściach centralną, patriarchalną figurą pośrednio uwikłaną w konflikt fabularny jest kalifornijski milioner – w *Głębokim śnie* jest nim generał Sternwood, w *Długim pożegnaniu* Harlan Potter. Obaj milionerzy mają córki i, podobnie jak w pierwszej powieści, Marlowe jest seksualnie i emocjonalnie zainteresowany jedną z nich. Starsza z tych córek ma męża, wokół którego w obu powieściach koncentruje się kryminalna intryga – w *Głębokim śnie* Rusty Regan zostanie zamordowany, w *Długim pożegnaniu* Terry Lennox niesłusznie będzie podejrzany o popełnienie morderstwa. Obaj zięciowie, choć z zupełnie innych powodów, cieszą się wielkim szacunkiem swoich teściów. W obu powieściach do akcji włączy się lokalny gangster stylizujący się, dzięki posiadanym pieniądзом i afiszowaniu się fałszywą ogładą, na przedstawiciela wyższych sfer. Obaj gangsterzy, Mars i Menendez, będą się starali przeszkodzić Marlowe'owi w dotarciu prawdy.

Motyw upadłej dziewczyny, która opętana seksualnym popędem stanowi śmiertelne zagrożenie dla mężczyzn, ale której libido jest także źródłem jej psychicznej frustracji, w *Długim pożegnaniu* zostaje rozbita na dwie kobiety. Sylvia Lennox, obecna w narracji tylko w otwierającej scenie, będzie promiskuitywną żoną Terry'ego, natomiast emocjonalna i – jak się można domyślać, również seksualna – frustracja prowadząca w ostatecznym efekcie do morderstwa i samobójstwa zostaje przypisana Eileen Wade. Zauważyć przy tym należy, że modyfikując role znane z *Głębokiego snu* i przypisując je bohaterom nowej narracji, Chandler stworzył melodramatyczny galimatias przekraczający nawet ten, który wymyślił na potrzeby *Tajemnicy jeziora*.



W *Długim pożegnaniu* Eileen poślubia Terry'ego (występującego pod innym nazwiskiem) w trakcie II wojny światowej; Terry rzekomo ginie w Norwegii. Eileen odnajduje swojego ukochanego po latach w innej części świata, kiedy okazuje się być mężem słynącej z rozwiązłości córki potentata prasowego Pottera. Eileen zostaje żoną poczytnego pisarza Rogera Wade'a, który po pewnym czasie okazuje się mieć romans z, a jakże, Sylią Lennox. Tymczasem osobisty lekarz Wade'a, Edward Loring, podejrzewa pisarza o romans z własną żoną, drugą córką Pottera, Lindą, co jednak jest nieprawdą. Romans z Lindą, choć już po tym, jak porzuci ona swego irytującego męża, będzie miał natomiast... Philip Marlowe, który będzie nawet rozważał małżeństwo z córką prasowego magnata.

Od życiowego prawdopodobieństwa tego *qui pro quo*, które zresztą najwyraźniej nie było głównym celem autora, ważniejsze jest jednak znaczenie, jakie przypisuje Chandler tej siatce relacji międzyludzkich w *Głębokim śnie*.

## Dwóch ojców i *femme fatale*

Role rozpisane w *Głębokim śnie* są niemal wzorcowe – by nie powiedzieć sztamowe – dla potocznie rozumianego czarnego kryminału. Dotyczy to nie tylko społecznych kontekstów przywoływanych przez sytuację narracyjną, które najczęściej w przypadku tej powieści interpretuje się za pomocą wskazanego przez pisarza *expressis verbis* – i traktowanego jednocześnie ironicznie – kontekstu romantyczno-rycerskiego. Sternwood jest w nim panem-seniorem, Carmen Sternwood dziewczicą w opresji, a Philip Marlowe współczesną inkarnacją czystego rycerza, który w imieniu swego seniora wyruszy na *quest*, w którym będzie miał okazję uratować córkę swojego „suwerena”. Carmen jest także *femme fatale*.

W jednej ze swoich pierwszych opublikowanych po angielsku książek, *Enjoy Your Symptom!* z 1991 roku, Slavoj Žižek analizuje między innymi podstawowe kategorie filmów i powieści *noir*,

w tym również kategorię *femme fatale*. Konstatując z pewnym niesmakiem zbanalizowanie uwag na temat *noir*, Žižek stara się wyjaśnić charakterystyczne dla tego nurtu sprzęgnięcie między powtarzającymi się w większości tego typu narracji postaciami przez nawiązanie do filozofii Jacques'a Lacana. Słoweński badacz zwraca przy tym uwagę, że *femme fatale* pełni rolę, obok standardowo przypisywanych tak ukazywanym postaciom kobiecym funkcji „kastracyjnych” wobec zmagających się z problemem męskości w modernistycznym społeczeństwie mężczyzn, rolę głęboko symboliczną. Co najważniejsze, rola ta uzależniona jest nierozzerwalnie od innej, która występuje w kilku najważniejszych powieściach Chandlera – symbolicznej roli ojca. Naturalny porządek, zdaniem Lacana, symbolizowany jest przez Prawo i Ojca Prawodawcę, który tworzy zespół zasad wspólny dla wszystkich [Žižek 1992: 156]. Jednym z „naturalnych” praw ustanawianych przez symbolicznego Ojca jest sankcjonowanie „naturalnego” stosunku kobiety do mężczyzny, co Lacan nazywa „ojcowską metaforą” (*paternal metaphor*). Według Žižka kwintesencją *noir* jest właśnie upadek owej „ojcowskiej metafory”.

To stanowi ostateczny sens *noir*: porażka ojcowskiej metafory (to znaczy pojawienie się ojca uzurpatora [*obscene father*], który zajmuje miejsce żywego ojca i przejmuje jego symboliczną funkcję) powoduje, że niemożliwa staje się normalna relacja z kobietą. W rezultacie kobieta zajmuje niemożliwe miejsce traumatycznej Rzeczy. *Femme fatale* jest jedynie przynętą, której fascynująca obecność maskuje prawdziwą traumatyczną oś uniwersum *noir*, stosunek do ojca–uzurpatora, domyślnej ojcowskiej metafory. „Bełkotanie o uśpionej homoseksualności” w tym kontekście, jak nazywa to Žižek, całkowicie ignoruje pierwotny wymiar tej relacji [Žižek 1992: 159–160].

Žižek, aby zilustrować schemat leżący u podstawy relacji organizujących sytuację narracyjną w utworach *noir*, odwołuje się do dramatu muzycznego Richarda Wagnera *Parsifal*, który, jego zdaniem, wyznacza archetypiczne postawy, jakie odżyją kilkadziesiąt lat później w dwudziestowiecznych narracjach. Idealnym obrazem ojca-prawodawcy jest tu umierający król Amfortas, jego przeciwieństwem, *the obscene-knowing father*, jest czarnoksiężnik Klingsor. Etycznego wyboru między nimi

dwoma musi dokonać Parsifal, który w tym kontekście jest prawnym wzorcem każdego późniejszego bohatera historii *noir*. Archetyp *femme fatale* w tym układzie stanowi oczywiście Kundry, ale Žižek zwraca uwagę, że jej symboliczna (a nie społeczna, bądź też genderowa, jak to się najczęściej przedstawia) rola ma znaczenie tylko w obliczu zarysowanego powyżej trójkąta. Innymi słowy, jej negatywna konotacja zostaje jej przypisana dopiero poprzez wkroczenie do świata, który reprezentuje *the obscene-knowing father*. W dramacie Wagnera istnieje ona jedynie jako emanacja mocy Klingsora. Kiedy Parsifal w finale drugiego aktu opowiada się po stronie Amfortasa, Kundry traci swoją moc i – dosłownie – traci głos: w trzecim akcie wypowie ona tylko dwa słowa, „Dienen... dienen...” [Wagner 2010: 136], będące wyrazem jej uległości, moralnej i fizycznej, wobec Parsifala.

Symbolicznymi narodzinami, jak twierdzi Žižek, tej sytuacji w ramach uniwersum *noir* są powieści Hammetta *Szklany klucz* i *Sokół maltański*. Ponieważ *the obscene-knowing father* i *femme fatale* nie mogą występować, jak twierdzi słoweński filozof, w jednej narracji, różne aspekty tej sytuacji ukazane są w obu powieściach. W *Szklanym kluczu* finałowa scena, w której Ned Beaumont odbiera Paulowi Madvigowi Janet Henry, to symboliczny opis upadku *the obscene-knowing father*. W *Sokole maltańskim* końcowa decyzja Sama Spade’a dotycząca Bridgid O’Shaughnessy jest natomiast symbolicznym wymazaniem emanacji *the obscene-knowing father* ze świata przez bohatera, który prawidłowo rozpoznał jej symboliczną funkcję i znaczenie.

Ta tradycja, choć może się wydawać ekstrawagancka i przestarzała, powraca w dokładnie tej samej formie w filmie *noir*, w którym *femme fatale* również zmienia się w bezkształtną, śluzowatą magmę bez właściwej ontologicznej spójności w momencie, w którym bohater *hardboiled* ją odtrąca, to znaczy zrzuca z siebie jej urok – patrz: finałowa konfrontacja Sama Spade’a z Bridgid O’Shaughnessy w *Sokole maltańskim* Hammetta [Žižek 1992: 155].

*Femme fatale* w tym sensie jest bowiem tylko funkcją, symbolem i swojego rodzaju znakiem ostrzegawczym przed etycz-

nym spustoszeniem, jakie jest ostateczną konsekwencją pojawienia się w świecie *the obscene-knowing father*.

Zazwyczaj przyjmuje się, że „czerni”, postać „noir” uniwersum *noir*, jest kojarzona z nieubłaganym losem uosabianym przez kobietę -Rzecz: w jej twarzy bohater może dostrzec zapowiedź swojego przyszłego upadku. Nasza teza jest natomiast dokładnie odwrotna: najniższy upadek, szczyt prawdziwej grozy, to moment dokonania *Versagung*, kiedy obiekt znajduje się twarzą w twarz z pozbawioną dna otchłanią swojego niebytu [*abyss of his lack of being*]. W kontekście tego momentu pojawienie się *femme fatale* przynosi samo w sobie swego rodzaju ulgę, znów możemy odnaleźć ukojenie w „domknięciu narracji” [*narrative closure*]: obiekt może od nowa uniknąć konfrontacji ze swoim niebytem. W tym znaczeniu Lacanowska teza o kobiecie jako o „jednym z imion Ojca” w pełni odnosi się do *femme fatale* w uniwersum *noir*, funkcja jaką pełni, jest tożsama z tą, którą pełni Imię Ojca, to znaczy umożliwia ona, aby podmiot ponownie odnalazł się w teksturze symbolicznego losu [Žižek 1992: 169].

W tak ukazanej perspektywie charakterystyczne dla powieści *noir* konwencjonalne funkcje, jakie odgrywają typowe dla niej postacie, nie stają się więc, jak to się najczęściej przedstawia, narzędziem diagnozy społecznej, ale środkiem do symbolicznej ekspresji życiowych lęków, pytań o sens życia. Jest to ostatecznym celem *noir* i bez wątplenia tym elementem, który spowoduje zainteresowanie powojennych egzystencjalistów europejskich amerykańskim filmem i prozą *noir*. Mamy tu więc do czynienia z pewnego rodzaju procesem przebiegającym według schematu: „mieszczkańska” detektywistyczna powieść kryminalna (*whodunit*), po której następuje powieść detektywistyczna w stylu *hardboiled* (różne jej inkarnacje w twórczości Hammetta, która jednocześnie ukazuje narodziny podstawowych kategorii powieści *noir*), następnie powieść *hardboiled noir* (Chandler od *Głębokiego snu* do *Tajemnicy jeziora*), a wreszcie powieść *noir* (trzy ostatnie powieści Chandlera).

Mechanizm tego procesu wyznaczają dwa elementy. Po pierwsze stopniowe słabnięcie czynnika sensacyjnego eksponującego fakt ustalania tożsamości przestępcy, co w ostatecznej konse-

kwencji powoduje, że moment rozwiązania zagadki kryminalnej przestaje pokrywać się z punktem kulminacyjnym fabuły. Po drugie procesowi temu towarzyszy wzrastająca rola protagonisty–detektywa, którego postawa życiowa, sądy, a w późniejszych powieściach Chandlera także przeżycia duchowe i emocje, stają się podstawowym tematem utworu, a kryminalna fabuła spełnia rolę drugorzędą.

Szczególnym momentem tego procesu jest, jak zwraca uwagę Žižek, przejście między Hammettem i Chandlerem, które wyraża się przede wszystkim w drastycznej różnicy w osobowości bohaterów stworzonych przez obu pisarzy. Po pierwsze, powieści Hammetta nie tworzą powtarzalnego wzorca. Każda z nich jest inna, nawet kiedy za protagonistów mają te same fikcyjne postacie (*Krwawe żniwo* i *Kłątwa Dainów*). Postacie z czterech pierwszych powieści Hammetta są „puste” w sensie emocjonalnym, choć są oni niewątpliwie ludźmi obdarzonymi osobowością, narracja, jak widzieliśmy, nigdy nie daje czytelnikowi możliwości wglądu w przeżycia wewnętrzne i motywacje protagonisty. U Chandlera natomiast od pierwszej powieści konsekwentnie bohater obdarzony jest osobowością, której emanacja, z racji konsekwentnie pierwszoosobowej narracji, stanowi konieczny element powieści, ale też osobowość ta jest rodzajem świadomie przybranej maski – w tym konkretnym wypadku maski *losera*, przegranego, biedaka, outsidera, samotnika, błędnego rycerza, cynika, romantyka.

Przejście od Hammettowskiego do Chandlerowskiego podmiotu wyznacza dokładnie moment upodmiotowienia tego „pustego” podmiotu wyrzeczenia: rzecz jasna Philip Marlowe jest również charakteryzowany przez fundamentalne wyrzeczenie (może spełnić swoją etyczną misję jedynie pod postacią przegranego [*loser*], co oznacza, że otoczony przez zepsucie może odnieść sukces jedynie tak długo, jak długo pozostanie społecznie nieokreślony), jednak to wyrzeczenie funkcjonuje jako źródło narcystycznej satysfakcji, jako znak jego „autentyczności”. Kluczową sprawą jest jednak, że owo przesunięcie od „pustego” podmiotu do jego upodmiotowienia, do wyobrażonej identyfikacji, która wypełnia próżnię Hamettańskiego podmiotu, jest ściśle korelacyjna do przesunięcia libidalnego środka ciężkości z *the obscene-knowing*

*father do femme fatale*. Słowo „fatale” należy tu rozumieć jak najbardziej dosłownie, znów bowiem jesteśmy w granicach przeznaczenia, losu, od którego Hammettiański bohater się odizolował [Žižek 1992: 168–169].

Žižek opisuje w tym wypadku model idealny, który w praktyce daje się zastosować przede wszystkim do czterech pierwszych powieści Chandlera, gdzie opisywana wyżej maska cynicznego romantyka staje się znakiem rozpoznawczym Philipa Marlowe’a. Detektyw Chandlera staje się tym samym jednym z trzech wyróżnionych przez słoweńskiego filozofa typów bohatera *noir*, z których każdy konfrontowany jest z innym rodzajem symbolicznego zła:

W tym sensie Dale Cooper może być postrzegany jako ostatnie stadium w serii Ned Beaumont, Philip Marlowe, Dale Cooper, która wyznacza trzy stadia bohatera *noir*: zimny, zdystansowany Ned, romantyczny cynik Philip i „niewinny” i świętoszkowaty Dale, którym odpowiadają trzy figury zła: impotent *the obscene-knowing father*, *femme fatale* i nadnaturalna eksternalizowana bezosobowa Moc [Žižek 1992: 165].

Ten stabilny wzorzec, reprezentowany na różne sposoby w pierwszych czterech powieściach Chandlera, zaczyna pękać w *Siostrzyczce*, stanowiącej wyraz swojego rodzaju kryzysu pisarskiego, uosobianego w powieści z jednej strony przez nieudolność detektywistyczną Marlowe’a, a z drugiej przez pojawienie się, na razie tylko sugerowanej, namiętności między bohaterem i postaciami kobiecymi. *Długie pożegnanie* natomiast stanowi świadome przekreślenie wzorca wypracowanego w *Głębokim śnie*. Odbywa się to przez czytelne nawiązania do sytuacji fabularnych i symbolicznych ról, w jakich występowały postacie w pierwszej powieści, a przede wszystkim w przesunięciach w obrębie tychże ról.

Kwestią kluczową jest w tym wypadku oczywiście postać *femme fatale*, co wynika przede wszystkim z tego, że kobiety pełnią w Chandlerowskich fabułach rolę *spiritus movens*. Podkreślić jednak należy, że w każdej powieści tego autora kategoria

*femme fatale* ukazywana jest w inny sposób, a ponadto oprócz kobiet-morderczyń w filmach i prozie *noir* występują zazwyczaj skontrastowane z nimi inne kobiety. Jak zwrócił uwagę Eddie Muller w filmie dokumentalnym *Los Angeles: City of Film Noir*, w standardowej fabule *noir* występują zazwyczaj dwie kobiety, z których jedna jest śmiertelnie niebezpieczną kobietą–mordliczką, a druga tak zwaną normalną, amerykańską dziewczyną. Kobiety te zazwyczaj zróżnicowane poprzez kategorie *sex appealu* i wszelkich idących za tym erotycznych skojarzeń, ale także poprzez status majątkowy i społeczny. „Normalna” dziewczyna w odróżnieniu od *femme fatale*, która wywodzi się z typowych dla europejskiego modernizmu przełomu XIX i XX wieku „demonicznych” kobiet o nieokreślonym statusie społecznym, reprezentuje nowy typ kobiety: pracującej, wykształconej, która często może być równorzędnym partnerem dla współczesnego mężczyzny [*Los Angeles: Cité du Film Noir*: 24:15–25:45].

Ta dwoistość kobiecości wyraźnie dostrzegalna jest już w pierwszej powieści Chandlera. *Femme fatale* to oczywiście Carmen funkcjonująca w fabule na zasadach opisywanych przez Žižka: to kobieta–Rzecz, kobieta–symbol, bezrozumna niszcząca siła pozbawiona na dobrą sprawę osobowości, której infantylny charakter i całkowite poddanie erotycznym instynktom w zasadzie uniemożliwia jakikolwiek racjonalny kontakt między nią a mężczyzną. Jej przeciwieństwo stanowi Vivian, która co prawda jest dziedziczką fortuny, a więc kobietą niepracującą, ale ma męża, co czyni jej status społeczny bardziej określonym od Carmen. Choć usiłuje ona – bezskutecznie – manipulować Marlowem za pomocą swojego *sex appealu*, jej interakcje z detektywem mają ostatecznie charakter intelektualny. Po pierwsze usiłuje ona grać z bohaterem grę w kotka i myszkę, po drugie Marlowe prowadzi z nią najwięcej dyskusji ze wszystkich bohaterów *Głębokiego snu*, co sugeruje jej wysoki status umysłowy w powieści.

W *Żegnaj, laleczko* dwa przeciwstawne bieguny kobiecości to Helen Grayle, powieściowa *femme fatale*, i Anne Riordan, dziennikarka amatorka, która pomaga detektywowi w śledztwie, pierwsza z galerii „normalnych” kobiet pojawiających się na kartach powieści Chandlera. „Fatalność” Helen Grayle jest jednak szczególnego rodzaju – formalnie spełnia ona wszelkie wymo-

wy klasycznej kobiety-modliszki wykorzystującej swój seksualny urok do manipulowania mężczyznami i osiągnięcia materialnych celów. Jest również bezwzględna morderczynią, która nie waha się własnoręcznie eliminować zagrażających jej i niepotrzebnych już mężczyzn. Jest też jednak pierwszą z serii Chandlerowskich kobiet-morderczyń, która w zakończeniu powieści wybierze samobójstwo, choć, jak wynika z zamykającego powieść rozdziału, gdyby chciała, z łatwością uniknęłaby kary za swoje występki.

Helen obdarzona jest bardziej złożoną osobowością od Carmen, co prawdopodobnie powoduje, że ma ona, jako pierwsza z Chandlerowskich bohaterek, świadomość etycznego wymiaru swojego postępowania. Skontrastowana z nią Anne Riordan, finansowo niezależna od mężczyzn, jest jednocześnie kobietą, która jest dla Marlowe'a partnerką intelektualną. Pomaga detektywowi w śledztwie, a w kluczowym momencie akcji daje mu schronienie. W zakończeniu powieści pojawia się niejasna sugestia, że gdyby bohater Chandlera miał się życiowo ustabilizować, Anne byłaby idealną kandydatką na żonę.

*Wysokie okno* pod wieloma względami jest najbardziej nietypową i najbardziej niekonsekwentną powieścią Chandlera, choć niewzruszona zasada, że mordercą w powieści będzie kobieta, pozostaje tu w mocy. Dziwaczna konstrukcja fabularna tego utworu, a także szereg błędów w prowadzeniu głównego wątku, co podkreślają monografiści pisarza [patrz: Wolfe 1985: 159], powodują, że rolę, którą w bardziej klasycznie skonstruowanej powieści *noir* pełniłaby *femme fatale* z krwi i kości, tu odgrywa despotyczna matka, Elisabeth Bright Murdock, będąca jednocześnie zleceniodawczynią detektywa. Rolę „normalnej” amerykańskiej dziewczyny pełni tu sekretarka rodziny Murdocków, Merle Davis, przekonana przez swoją pracodawczynię, że jest morderczynią; ona też jest w powieści „damą w opresji”, którą romantyczny rycerz Marlowe będzie miał możliwość uratować.

W *Tajemnicy jeziora*, *femme fatale* to Mildred Haviland, która jest też powieściową – i to wielokrotną – morderczynią. Rolę zwyczajnej kobiety pełni tu sekretarka Derace'a Kingsleya, Adrienne Frommset. Powieść ta, jak już wspomniano, pod wieloma względami jest jeszcze bardziej osobliwa niż *Wysokie okno*. Marlowe nie wchodzi w niej w bliższe interakcje z żadną z występ-



pujących w niej kobiet, będąc jedynie chłodnym obserwatorem wydarzeń.

Trzy ostatnie powieści Chandlera, *Siostrzyczka*, *Długie pożegnanie* i *Playback* w dalszym ciągu podtrzymują zasadę, że to kobieta jest morderczynią, ale w znacznym stopniu komplikują ich motywację. Žižek uznaje *Playback* za powieść nieudaną, gdyż jej bohaterka ma etyczne prawo do swoich zbrodniczych czynów, co tym samym pozbawia ją symbolicznej roli, jaką w typowej fabule *noir* pełni *femme fatale* [Žižek 1992: 70]. W dużej mierze da się to odnieść również do bohaterek dwóch wcześniejszych powieści. *Siostrzyczka* ma aż trzy bohaterki, z którymi Marlowe wchodzi w ściślejsze interakcje – Orfamay Quest, Mavis Weld i Dolores Gonzales. Formalnie rzecz biorąc, rolę *femme fatale* należałoby przypisać Dolores, jako że to ona w finale powieści okazuje się powieściową morderczynią. Ponadto między nią a Marlowem, po raz pierwszy od *Głębokiego snu*, rodzi się coś w rodzaju erotycznego napięcia, któremu jednak detektyw jeszcze nie ulega. Pogmatwana fabuła *Siostrzyczki* odkrywa jednak, po wyjaśnieniu wszystkich *qui pro quo* i wyjawieniu tożsamości kluczowych postaci, tak zaskakująco melodramatyczny konflikt, że w kończącej powieść rozmowie z Dolores Marlowe’owi trudno jest uwierzyć w jej motywację. Zbrodnie Dolores Gonzales to zbrodnie popełniane z namiętności i ona sama staje w się finale jej ofiarą.

W jeszcze bardziej skomplikowany sposób prezentują się znane z wcześniejszych utworów konwencjonalne role w *Długim pożegnaniu*. Powieść ta pod wieloma względami stanowi świadomą destrukcję schematu *hardboiled detective novel* i kontynuuje strategię portretowania kobiet z poprzedniej powieści. Podobnie jak w *Siostrzyczce* występują tu trzy kobiety – Sylvia Lennox, Eileen Wade i Linda Loring. Każdej z nich przypisana jest inna rola. Sylvia, która w narracji pojawia się tylko w otwierającej scenie, odgrywa rolę promiskuitywnej żony, ale w sposób oczywisty nie może być *femme fatale*. Po pierwsze, odgrywa w fabule zbyt małą rolę, po drugie, to ona na początku utworu pada ofiarą morderstwa.

Powieściową morderczynią jest Eileen Wade, z którą Marlowe niemalże wdaje się w romans i w sensie strukturalnym

odgrywa ona rolę, którą w *Siostrzyczce* odgrywała Dolores. Motywacja jej dwóch morderstw jest ściśle emocjonalna. Zabija kobietę, która jest żoną jej pierwszego męża i pozbawia życia własnego męża, który ją z nią zdradził. W sposób oczywisty nie czyni jej to *femme fatale*, ponieważ Eileen to zagubiona kobieta, która nie może pogodzić się dojmującą emocjonalną stratą. *Długie pożegnanie* stanowi więc drugą z kolei powieść Chandlera, w której niewzruszona zasada, że to kobieta musi być morderczynią, zostaje zachowana, ale jednak to kolejny po *Siostrzyczce* tekst, w którym morderstwo nie ma typowego dla pierwszych czterech powieści Chandlera mizoginistycznego charakteru portretującego kobiety bądź jako bezrozumne, niszczycielskie potwory niepanujące nad swoimi popędami, bądź jako typowe dla *noir* pozbawione osobowości kobiety-symbole męskiego upadku. I Dolores, i Eileen godne są współczucia i choć, jak to tradycyjnie u Chandlera, nie dosięga ich instytucjonalna sprawiedliwość, w sensie fabularnym spotyka je „kara” w postaci śmierci, dająca namiastkę fabularnego domknięcia.

Czy więc *Długie pożegnanie* pozbawione jest *femme fatale*? Otóż, nie – oczywiście jest nią Linda Loring, lecz jest to *femme fatale* nowego typu. Punkt ciężkości szóstej powieści Chandlera zostaje przesunięty, jak już wspomniano, na Philipa Marlowe’a, jego rozterki etyczne i ocenę wyboru drogi życiowej z punktu widzenia człowieka w późnym wieku średnim. Rycerska maska detektywa, jego ascetyczny tryb życia i mnisza wstrzemięźliwość seksualna zostaną poddane głębokiej refleksji, a bezpośrednim impulsem do tego będzie nowy typ kobiety – modliszki, która reprezentuje zupełnie inny typ zagrożenia niż Carmen Sternwood czy Helen Grayle.

Analogiczna zmiana zauważalna jest w symbolicznej postaci ojca reprezentowanej w *Głębokim śnie* przez generała Sternwoda, a w *Długim pożegnaniu* przez Harlana Pottera. W *Długim pożegnaniu* *rewriting* materiału wykorzystanego do zbudowania symbolicznych sytuacji fabularnych zostaje poddane krytycznemu osądowi i znaczącym modyfikacjom. Choć kobieta, którą rycerz Marlowe ma uratować z opresji jest, podobnie jak Carmen, powieściową morderczynią, detektywowi nie uda się jej ocalić.

Wyraźnie jest też skonsternowany jej emocjonalną motywacją, która na dobrą sprawę dyskwalifikuje ją jako *femme fatale*.

*Długie pożegnanie* pozbawione jest też aksjologicznego środka ciężkości, który wyznaczałby skalę wartości, jakiej musiałby przestrzegać Marlowe. W pierwszej powieści jest nim symbolicznie i ironicznie rozumiany kod rycerski ewokowany przez szereg skojarzeń od razu na początku tekstu – opis sceny z rycerzem, zleceniodawca, który jest emerytowanym wojskowym, Rusty Regan jako irlandzki bojownik o niepodległość i wreszcie nazwisko Marlowe’a w niewielkim tylko stopniu modyfikujące to należące do autora *Le Morte d’Arthur*.

W szóstej powieści, w dwóch kluczowych elementach zachodzą istotne zmiany. Terry Lennox, pełniący tę samą rolę co Rusty Regan, jest co prawda na początku swojej historii również wojownikiem (komandosem w trakcie II wojny światowej), ale w trakcie rozwoju fabuły doznaje symbolicznej przemiany, w trakcie której zmienia tożsamość, czemu towarzyszy równie symboliczne zejście do świata umarłych i „zmartwychwstanie”, czego świadkiem, co znaczące, jest jedynie Marlowe. Przemiana Lennox’a wyznacza tym samym główny temat powieści, którym w oczywisty sposób jest rewizja dotychczasowej drogi życiowej Chandlerowskiego detektywa.

Metamorfozie Lennox’a towarzyszy drastyczna modyfikacja roli powieściowego ojca. W *Głębokim śnie* Sternwood był symbolem dawnego świata poprzez bycie żołnierzem, sędziwy wiek i etyczne nastawienie do życia. Harlan Potter jest jego parodią, pustym znakiem, który nie ewokuje żadnych symbolicznych konotacji. Jego jedynym atrybutem są pieniądze i uzyskana dzięki nim niemal nieograniczona władza. Znamienne, że Chandler zmienia symbolicznemu ojcu zawód, a ściślej – źródło bogactwa. Choć fortuna Sternwoodów rodzi się z brudu i smrodu ropy naftowej, co ironicznie w finale *Głębokiego snu* konstataje Marlowe, generał stara się ją wykorzystać do obrony resztek honoru. W *Długim pożegnaniu* pisarz czyni Pottera magnatem prasowym, a powieść pełna jest rozsianych tu i ówdzie drobnych uwag ukazujących media i prasę w negatywnym świetle. Olbrzymie znaczenie ma także rozmowa Marlowe’a z Harlanem Potterem w rozdziale trzydziestym drugim. Ojciec Sylvii nie wy-

stępuje jako zleceniodawca detektywa, ale jako ten, który usiłuje odwieść go od prowadzenia śledztwa. Równie istotne jest, że kluczowa dla *Głębokiego snu* kwestia zbrodni w rodzinie zostaje tu odwrócona. W pierwszej powieści Marlowe zataja przed generałem prawdę o jego rodzinie, tu Potter sam informuje detektywa, że Lennox zabił jego córkę, podając przy tym kłamstwem szereg skądinąd prawdziwych i nieznanych Marlowe'owi szczegółów. Ta oparta na fałszywych podstawach próba wpłynięcia na detektywa i jego postawę wobec świata jest równoznaczna z opisywanym przez Žižka przejściem od prawdziwego symbolicznego Ojca, źródła etycznego porządku świata, do *the obscene-knowing father* kreującego fałszywy świat wartości (reprezentowany w *Pożegnaniu* symbolicznie przez prasę) jedynie w celu zachowania władzy.

Chandler znacząco zmienia też strukturę interakcji między tymi dwiema kluczowymi postaciami. W *Głębokim śnie* ma ona charakter swobodnej rozmowy, w której Marlowe i Sternwood rozpoznają się jako wyznawcy tego samego umiarkowanego kodeksu moralnego. W *Długim pożegnaniu* spotkanie ma charakter paternalistycznej przemowy, w której Potter wydaje detektywowi władczo polecenia i kończy swoje pouczenia znaczącym stwierdzeniem: „Myślę, że jest pan uczciwym człowiekiem. Niech pan jednak nie będzie bohaterem, młody człowieku. Korzyści z tego są niewielkie” [*Długie pożegnanie*: 205]. Marlowe jest jednak świadom bufonady Pottera i za jego plecami komentuje jego przemowę zgryźliwością wskazującą na nieuświadomiony kompleks Boga, jaki jest udziałem magnata, i z rozbawieniem stwierdza, że jest on „beznadziejny” [*Długie pożegnanie*: 205].

Umierający król Amfortas reprezentujący dawny świat etosu, szlachetności i honoru zastąpiony zostaje w *Długim pożegnaniu* przez uzurpatora Klingsora, a *der reine Thor* Marlowe bez trudu i z ironicznym uśmiechem dostrzega pozorny blichtr jego pretensji do władzy i moralizowania. Problem jedynie w tym, ów powieściowy *the obscene-knowing father*, który jest fałszywym prawodawcą, jest jednocześnie całkiem realnym ojcem powieściowej Kundry, Lindy Loring, będącej nowym wcieleniem *femme fatale*, tym groźniejszym, że jej czarodziejski urok zagraża

samej istocie maski, która nadawała tożsamość i osobowość bohaterowi we wszystkich wcześniejszych powieściach.

## Rewizja wzorca czyli o sensie życia

„Marlowe z *Długiego pożegnania* to Marlowe zmęczony” pisze o bohaterze szóstej powieści Chandlera Peter Wolfe [1985: 197]. Choć powieść zachowuje zewnętrzne pozory klasycznego i potocznie rozumianego „czarnego kryminału”, w osobowości głównego bohatera zachodzą – w porównaniu z czterema pierwszymi, „klasycznymi” powieściami – daleko posunięte zmiany. Są one również odbiciem zmian w życiu i umysłowości samego Chandlera. Trudno bowiem zignorować oczywisty biograficzny fakt – wydane w Anglii w 1953 roku (w USA rok później) *Długie pożegnanie* jest powieścią autora, który właśnie skończył sześćdziesiąt pięć lat. Co więcej, autora, któremu napisanie tej powieści zajęło wyjątkowo dużo czasu, co wiemy z pełnych frustracji uwag zawartych w korespondencji pisarza, oraz autora, który w trakcie pisania tej powieści był świadkiem powolnego umierania najbliższej mu osoby. Cissy Chandler zmarła w roku amerykańskiej publikacji *Długiego pożegnania*, a o stanie psychicznym jej męża świadczy to, że kilkanaście miesięcy później usiłował odebrać sobie życie.

Podeszły wiek i bezpośrednie doświadczenie śmierci powodują, że *Pożegnanie* staje się okazją do swego rodzaju autoanalizy, co w formie literackiej wyraża się poprzez ponowne krytyczne przyjrzenie się fundamentom persony zbudowanej na potrzeby bardziej konwencjonalnych fabuł, które pojawiały się we wcześniejszych powieściach. Maską, która stała się znakiem rozpoznawczym Marlowe’a i która w dużym stopniu była synonimem postawy życiowej typowego *hardboiled* detektywa, ulega znaczącym korektom. Przede wszystkim zauważalne jest to w rezygnacji z samotności, sarkazmu i budowania muru wokół siebie na rzecz nawiązywania relacji z innymi ludźmi, mimo

tego, że nie do końca to wychodzi, ponieważ mur, jaki Marlowe zbudował wokół siebie, jest zbyt solidny.

Po drugie manifestacyjne wykorzystanie motywów znanych z wcześniejszych powieści, szczególnie kanonicznego *Głębokiego snu*, zostaje wyraźnie użyte jako forma swoistej autorefleksji. Jak pisze Irwin:

Więc [Chandler – P.S.] w *Długim pożegnaniu* wykorzystał ponownie strukturalne elementy ze swojej wcześniejszej powieści po to, by podkreślić poprzez podobieństwo materiału fabularnego to, co było inne w późniejszym dziele, jak i konsekwencje dążenia Marlowe'a, by być zawsze panem swego losu, własnym szefem, niezależnym i samowystarczalnym [Irwin 2006: 58].

Nie ulega wątpliwości, że typowe dla niektórych dwudziestowiecznych teorii literatury wypędzanie autora z jego własnej powieści rozumianej jako czysty komunikat, który należy rozpatrywać w oderwaniu od jakichkolwiek odniesień do biografii „nadawcy tekstu”, w przypadku twórczości Raymonda Chandlera nie tylko nie miałyby sensu, ale byłoby zwyczajnym błędem metodologicznym, który skutkowałby mniej lub bardziej nie trafioną interpretacją. Philip Marlowe jest bowiem w oczywisty sposób projekcją osobowości swego twórcy, projekcją, dodajmy, w dużej mierze idealizującą. Nieprzypadkowo bowiem charakteryzowanie detektywa odbywa się w oparciu o kwestie, które w życiu samego Chandlera odgrywały kluczową rolę – kobiety, nałogi i pieniądze. Dla emocjonalnie (i prawdopodobnie – seksualnie) uzależnionego od kobiet pisarza, który przez większość swojego dorosłego życia był alkoholikiem balansującym na skraju biedy, persona sarkastycznego i atrakcyjnego mężczyzny, który świadom seksualnego uroku kobiet, nigdy jemu nie ulega, który często sięga po mocny alkohol, ale nigdy nie jest pijany i który wszem i wobec rozgłasza, że widoczna dla wszystkich bieda to świadomie wybrany przez niego styl życia, jest niewątpliwie projekcją życiowego ideału, przynajmniej w momencie stworzenia tej postaci na potrzeby *Głębokiego snu*.

Jednak w okresie pisania *Długiego pożegnania* to już nie wystarcza, ani pod względem technicznym, ani emocjonalnym. Jak zwracają uwagę badacze, szósta powieść Chandlera różni się od poprzednich także tym, że „osobowość” autora odbija się już nie tylko w osobie protagonisty, ale w trzech głównych postaciach – Rogera Wade’a, Terry’ego Lennox’a i oczywiście Marlowe’a. Jak sygnalizuje Wolfe, Chandler wzbogaca tu swój styl o środki stylistyczne, których wcześniej nie stosował, ale przede wszystkim dopuszcza do głosu innych niż Marlowe opowiadaczy – szczególnie istotne jest bezpośrednie cytowanie fragmentów prozy Wade’a.

Napisane przez kogoś, kto testuje nowe umiejętności twórcze [*creative skills*], *Długie pożegnanie* koncentruje się na człowieku, który podobnie jak jego twórca, stara się zastąpić system wartości jakimś bardziej nadającym się do życia [*livable*], póki jeszcze może [Wolfe 1985: 197].

Na podobną funkcję powrotu do motywów *Głębokiego snu* wskazuje również Irwin, zaznaczając przy okazji, że odbywa się to na trzy główne sposoby.

Pierwszy to wprowadzenie („na zasadzie modernistycznego, samoświadomego gestu” [Irwin 2006: 59]) do świata powieści pisarza, Rogera Wade’a, który ma problemy z dokończeniem swojej najnowszej powieści i na dodatek – niespodzianka! – jest alkoholikiem. Problemy Wade’a są czytelną paralełą problemów samego Chandlera, któremu napisanie szóstej powieści zajęło trzy i pół roku oraz było wypełnione opieką nad śmiertelnie chorą żoną. Irwin twierdzi, że ów metafikcyjny zabieg ma charakter jednocześnie autorefleksyjny, ale też autoironiczny i asekurujący. Jako przykład wskazuje fragment dialogu między Marlowem i Wadem, w którym ten drugi stwierdza, że pisarz sam wie, kiedy nie ma nic do powiedzenia i sięga do swoich wcześniejszych tekstów po pomysły. Zdaniem Irwina fragment ten pełni dwie funkcje: zabezpiecza przed potencjalną krytyką, która mogłaby zarzucić Chandlerowi powtarzanie się i jednocześnie wskazuje główny motyw przewodni *Długiego pożegnania*, czyli świadome oraz krytyczne przetworzenie tropów z *Głębokiego snu* [Irwin 2006: 60].

Drugi przejaw modyfikacji to zmiana tonu powieści na wyraźnie mroczniejszy, ponury, niemal elegijny, co ma być odbiciem psychicznego i fizycznego zmęczenia Chandlera. Dawny ostry dowcip Marlowe'a, jego ironia i sarkazm, zastąpiono ponurymi pasażami zdradzającymi jego zniechęcenie do życia i abnegację. Wiąże się to, jak podkreśla Irwin, z pojawiającymi się w powieści aluzjami do twórczości Thomasa Sternsa Eliotta i jego pustymi w środku, „wydrażonymi” ludźmi (*hollow men*) z poematu *Ziemia jałowa*. Wprost zacytowany jest w powieści, w jednej z końcowych scen, inny wiersz amerykańskiego poety, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, która stanowi czytelną paralełę do dręczących samego Marlowe'a pytań o sens swego życia, bilans jego dokonań i ślad, jaki pozostawi po sobie w obliczu nadciągającej nieuchronnie śmierci. Problem ten prowadzi do trzeciej innowacji *Długiego pożegnania* – związku bohatera z Lindą Loring.

We wszystkich poprzednich powieściach między Marlowem a występującymi w nich kobietami istotną rolę odgrywa seksualne napięcie, jakie daje się między nimi wyczuć. Zgodnie z konwencją, stosowaną konsekwentnie przez Chandlera, powieściowe *femmes fatales* kuszą detektywa swoim śmiertcionośnym urokiem, Marlowe udaje, że mu ulega po to, by w równym stopniu co one posługiwać się manipulacją. W tych seksualnych starciach między protagonistą a kobietami-kusicielkami powieściowy detektyw wychodzi zawsze jako zwycięzca, który nigdy nawet przez chwilę nie rozważa fizycznego zbliżenia z kobietą. Życiowa samotność bohatera ukazywana jest jako nieodzowny składnik jego stylu życia i pracy. Mikroskopijne mieszkanie w apartamentowcu w pobliżu Franklin Avenue nie posiada jakichkolwiek cech typowego domowego ogniska.

W *Długim pożegnaniu* Chandler zmienia i ten szczegół, gdyż każe swojemu bohaterowi mieszkać w prawdziwym, ale pustym domu, który w dodatku stoi w tradycyjnej dla Los Angeles dzielnicy willowej, o czym dowiadujemy się od razu na początku powieści: „Tego roku mieszkałem na Yucca Avenue, ślepej uliczce w dzielnicy Laurel Canyon” [*Długie pożegnanie*: 8]. Tu samotność Marlowe'a będzie jeszcze bardziej widoczna niż w poprzednim miejscu zamieszkania. Temat samotności protagonisty eks-



ponowany jest też na inne sposoby od początku powieści. Gdy gangster Menendez odwiedza biuro Marlowe'a, wielokrotnie stara się go upokorzyć i wyprowadzić z równowagi, wykorzystując do tego biedę detektywa i jego samotność.

[...] A co pan ma?

– Niewiele – odparłem. – Obecnie mieszkam w domu, który jest cały do mojej dyspozycji.

– Bez kobiety?

– Tylko ja [*Długie pożegnanie*: 67].

Kilka chwil później Menendez pogardliwie podsumowuje marny los bohatera:

Facet, którego się wynajmuje za parę groszy i którego każdy może obrabiać, jak chce. Bez pieniędzy, bez rodziny, bez żadnych perspektyw, słowem, zero [*Długie pożegnanie*: 69].

Samotność jednak w tej powieści nie tylko nie jest powodem do dumy, a staje się dla Marlowe'a powodem narastającej frustracji i sprawia, że będzie on próbował zreformować swoje życie. Gdy przyjaźń z Terrym Lennoxem znajdzie swój dramatyczny koniec już w otwierających powieść rozdziałach, detektyw będzie bronił honoru przyjaciela nawet za cenę własnej wolności, choć w ostatecznym rozrachunku niczego to w jego życiu nie zmieni.

Przed romansem z Eileen Wade „ochroni” Marlowe'a jedynie jej nagłe i niespodziewane załamanie nerwowe. Kiedy więc na horyzoncie pojawia się siostra zamordowanej Sylvii Lennox, detektyw Chandlera po raz pierwszy będzie miał romans z kobietą. Scena w barze na początku rozdziału dwudziestego drugiego, w której Linda Loring pojawia się w powieści, jest niemal sztamkowa, jeśli chodzi o wprowadzenie *femme fatale* do typowej fabuły *noir*. Elegancko ubrana, samotna kobieta, która zwraca uwagę detektywa, daje się wciągnąć w rozmowę, po to, by sama mogła zwabić niespodziewającego się niczego protagonistę w sidła swojej intrygi.

Mimo że scena ta miała dla Chandlera – prawdopodobnie – charakter ironiczny i parodystyczny, nie zmienia to faktu, że w sensie formalnym jest ona oczywiście wprowadzeniem na karty *Długiego pożegnania* powieściowej *femme fatale*. O ile jednak w tradycyjnie zbudowanych fabułach rolą tego typu bohaterki było doprowadzenie bohatera do upadku w sensie symbolicznym lub społecznym (kara, że nie dał rady opanować swoich popędów), o tyle upadek, jaki szykuje Linda dla Marlowe’a, jest zupełnie innego rodzaju. W świetle redefiniowanych kategorii *Długiego pożegnania* nie tyle jest bowiem ważne, że bohater pójdzie w zakończeniu powieści z nią do łóżka, ile to, że to ona, znudzona swoim mężem-błaznem, zaproponuje mu małżeństwo. Oto więc w zakończeniu powieści pojawia się odpowiedź na wszystkie problemy Marlowe’a: inteligentna, bogata i atrakcyjna kobieta, która proponuje mu wspólne życie. Detektyw jednak oprze się pokusie, doskonale rozumiejąc, na czym tym razem polegałoby czyhające na niego „zagrożenie”.

## Długie pożegnanie męskości

*Długie pożegnanie* jest z pewnością czymś więcej niż tylko jedną z najbardziej znanych powieści *noir*, przede wszystkim dlatego, że była czymś więcej dla samego pisarza. Zarówno uwagi Chandlera w jego korespondencji, jak i wyraźne zmiany w samej strukturze literackiej (przesunięcie kryminalnego śledztwa na dalszy plan fabuły), jak i opisywana wyżej metaliterackość tego utworu polegająca na swoistej autoanalizie powodują, że powieść ta ewidentnie planowana była jako najpoważniejsze przedsięwzięcie autora. Po dwóch słabszych tekstach (*Wysokie okno* i *Siostrzyczka*) i dość standardowym kryminale, jakim w ostateczności jest *Tajemnica jeziora*, *Długie pożegnanie* pomyslane jest przez Chandlera jako dzieło literackie, które z jednej strony będzie jego najlepszym utworem w oczywisty sposób przekraczającym granice *crime fiction*, a z drugiej pozwoli krytycznie przyjrzeć się własnej twórczości i lansowanej w niej skali

wartości, która, jak widzieliśmy, była – przynajmniej częściowo – próbą idealizującej autokreacji.

Świadomie eksponowana „literackość” *Długiego pożegnania* widoczna jest też w znaczącej modyfikacji tropów znanych z wcześniejszych swoich powieści, która nawiązuje przy tym do kluczowych motywów prozy pisarzy jego pokolenia: Hemingwaya, Fitzgeralda i – o dziwo – Hammetta. Szósta powieść pisarza eksponuje przede wszystkim dwa tematy: przyjaźń oraz pytanie o bilans i sens życia. W poprzednich powieściach skala wartości jest jasna i stabilna: świat jest zepsuty, romantyczny detektyw, który w życiu osobistym izoluje się od wszelkich pokus, stara się ocalić z ogarniętego zgnilizną moralną świata to, co się da – honor (*Głęboki sen*), miłość (*Żegnaj, laleczko*), niewinność (*Wysokie okno*).

W *Długim pożegnaniu* Philip Marlowe stara się uratować przede wszystkim siebie poprzez nawiązywanie kontaktów międzyludzkich, czego fabularnym wyrazem są przyjaźń z Terryem Lennoxem i romans z Lindą Loring. Wspomniany romans okazuje się jednak zagrożeniem – bogata córka Harlana Pottera na poważnie proponuje detektywowi małżeństwo, na które, obracając sprawę w żart, Marlowe się nie zgadza. Dlaczego? Pożornie mogłoby się wydawać, że propozycja Lindy to odpowiedź na wszystkie problemy protagonisty, a jednak bohater Chandlera rozpoznaje ją jako czające się na niego niebezpieczeństwo. Linda pozornie jest postacią epizodyczną, która nie uczestniczy w żadnych istotnych – z punktu widzenia intrygi kryminalnej – wydarzeniach. Jednak to ona odgrywa w tej powieści rolę fatalnej kobiety-kusicielki, która zwiastuje ostateczny upadek bohatera. W *Długim pożegnaniu* przewartościowaniu uległo wiele z kluczowych elementów prozy *noir*, dlatego też zmienił się również charakter zagrożenia, jakie dostrzega przed sobą protagonista.

Jak pamiętamy, główna bohaterka *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* Caina ma dwie twarze – pierwsza to typowa dla czarnej powieści *femme fatale*, która swoim seksualnym urokiem kusi bohatera opowieści, aby popełnił zbrodnię. Ironia fabuły powieści Caina sprawia jednak, że zbrodnia, do której Cora namówi Franka Chambersa, ujdzie mu płazem. Tymczasem Cora

zmieni się z kobiety-kocicy w pragnącą domowego ogniska potencjalną żonę i to dla wolnego duchem bohatera jest znacznie większym zagrożeniem niż manipulująca seksem przebiegła kobietka z początku powieści. Wspomniana ironia Caina w pełni staje się jasna, kiedy Frank ulega Corze w jej społecznie akceptowalnym wydaniu i wtedy dopiero doznaje upadku. W ten oto sposób jedna z najbardziej klasycznych narracji *noir*, jakie stworzono, wprowadza jeden z żelaznych motywów prozy straconego pokolenia – tradycyjnego rozumienia męskości w kontekście gwałtownych przemian, jakie stały się udziałem społeczeństw Zachodu po I wojnie światowej.

Męskość to główny temat prozy Hemingwaya. Amerykański autor ukazuje go przede wszystkim w kontekście historycznym i społecznym, typowym dla pisarzy swojego pokolenia, którzy mieli nieszczęście być uczestnikami I wojny światowej. W *Pożegnaniu z bronią* krwawy nonsens działań wojennych, odarty z jakiegokolwiek heroizmu, skłania bohatera powieści do dezercji i szukania szczęścia w miłości do poznanej w szpitalu wojskowym pielęgniarki. W powieści *Słońce też wschodzi* mekką spragnionych dawnej męskości staje się Hiszpania, w której choćby symbolicznie, dzięki *corridzie*, można wciąż stawać oko w oko ze śmiercią, jak przystało prawdziwemu mężczyźnie. W *Komu bije dzwon* okazję do rewitalizacji męskości także oferuje Hiszpania poprzez toczącą się w niej wojnę domową, w której bohater tej powieści, Robert Jordan, będzie mógł wykazać się w walce partyzanckiej indywidualnym heroizmem, jakiego nie sposób doświadczyć w inny sposób w świecie czołgów i gazów bojowych. W prozie Hemingwaya to zatem archaiczna pod wieloma względami Hiszpania – gdzie czas wciąż jeszcze zdaje się stać w miejscu – jest jedynym miejscem, w którym realizacja męskości może odbyć się w takim kształcie, w jakim było to możliwe przez wieki.

W *Mieć i nie mieć* kaleki przemytnik będący u progu wieku średniego, Harry Morgan, szmuglujący alkohol i ludzi między Kubą i Florydą, pragnie za wszelką cenę dać utrzymanie swojej rodzinie, nawet za cenę popełniania zbrodni. Okoliczności jednak nieustannie splatają się przeciwko niemu i w końcu w tragiczny sposób jego życie dobiega końca. Los Morgana zostaje skontrastowany, dzięki wyjątkowo chaotycznej konstrukcji for-

malnej powieści, z portretami innych mężczyzn epoki późnego kryzysu, stanowiąc tym samym studium męskości w nader nieheroicznych czasach. *Mieć i nie mieć* jest na dobrą sprawę, dzięki skupieniu się na ponurym losie skazanego na porażkę protagonisty, Hemingwayowską powieścią *noir*, połączoną z charakterystycznym dla prozy lat trzydziestych ostrym komentarzem społecznym.

Problem męskości w kontekście przemian społecznych i rodzących się fortun modernistycznego społeczeństwa ukazany jest w inny sposób w powieściach Francisca Scotta Fitzgeralda. W *Wielkim Gatsby* tytułowy bohater stara się zdobyć ukochaną kobietę w „nowoczesny” sposób – robiąc majątek. Historia Jaya Gatsby’ego kończy się jednak tragicznie, a zdobyta w pokrętny sposób fortuna nie przynosi mu upragnionego celu, przede wszystkim dlatego, że bohater Fitzgeralda nie jest w stanie w przekonujący sposób kreować i kontrolować swojego statusu społecznego.

Inaczej problem majątku w kontekście modernistycznego upadku ideału mężczyzny ukazano w powieści *Czuła jest noc*. Bohater tego tekstu bogato się żeni, próbuje jednak, mimo że nie musi, dalej uprawiać swą praktykę lekarską w Europie, traktując swój zawód jako element budowania męskiej identyfikacji. Dysproporcja między majątkiem żony a próbą obronienia własnej społecznej tożsamości jest jednak źródłem nierozwiązywalnego konfliktu psychicznego, który stanowi przyczynę poczucia niskiej wartości bohatera i w konsekwencji symbolicznej utraty męskości.

Zaskakującym kontekstem interpretacyjnym dla tego wątku może być *Papierowy człowiek*, ostatnia powieść Dashiella Hammetta. Jej bohater, Nick Charles jest byłym detektywem, który zrobił to, do czego namawia Marlowe’a Linda Loring – bogato się ożenił. Nick i jego żona, Nora, wiodą beztrudne i hulaszcze życie wypełnione pobytami w hotelach i restauracjach. Kryminalna intryga, w którą wplątano Charlesa wbrew jego woli, jest jedynie chwilową odskocznią od pustego i wypełnionego „towarzyskimi” rozrywkami życia, jakie wiecie małżeństwo Charlesów. Gdy błąha w sumie fabuła dobiega końca, były detektyw – złowieszczo – oświadcza, że małżonkowie nie muszą jeszcze wyjeżdżać do San

Francisco, gdyż „moglibyśmy jeszcze trochę posiedzieć. Ta cała historia weszła nam w paradę, tak że nie mieliśmy nawet okazji się napić” [*Papierowy człowiek*: 276] (w oryginale ten fragment brzmi jeszcze bardziej złowroźnie: *Let's stick around awhile. This excitement has put us behind in our drinking*). Ta pozornie dowcipna uwaga sugerująca, że „niewyrabianie normy w picciu” może być istotnym życiowym problemem, jest wielce znacząca w kontekście biografii samego Hammetta, który po opublikowaniu *Papierowego człowieka* odłożył pióro i rozpoczął długoletni proces konsekwentnego zapijania się na śmierć.

Wszystko to stawia w szczególnym świetle sytuację zarysowaną w *Długim pożegnaniu*. Terry Lennox jest „byłym” prawdziwym mężczyzną, wojownikiem i bohaterem, który nie stracił siły ducha nawet w hitlerowskiej niewoli. Do kompletnej życiowej degrengolady doprowadza go dopiero małżeństwo z dziedziczką kalifornijskiej fortuny. Kiedy Marlowe go poznaje w otwierającym powieść rozdziale, jest już niemal wrakiem człowieka, który hemingwayowski heroizm porzucił na rzecz systematycznego „towarzyskiego” upijania się. Terry doświadcza jednak w powieści Chandlera odkupienia po swojej symbolicznej śmierci i równie symbolicznym „zmartwychwstaniu”. W Meksyku, który, jak można przypuszczać, jest „Hiszpanią” Chandlera, staje się znów wolnym i odrodzonym mężczyzną.

To jest właśnie wybór, który stoi przed Marlowem. Wierność własnym ideałom, które nie tylko są ideałami, ale – i to podwójnie – środkami do budowania społecznej tożsamości. Podwójnie, bo z jednej strony, zgodnie z tym, o czym wcześniej była mowa w kontekście *Sokoła maltańskiego*, zawód mężczyzny z pierwszej połowy XX wieku to główny sposób jego samookreślenia, z drugiej to oczywisty element osoby zbudowanej przez Marlowe’a po to, by jednoznacznie określać jego etyczną i moralną funkcję w uniwersum wykreowanym przez Chandlera. Bogałe małżeństwo to zatem symboliczna kastracja: oznacza rezygnację z pracy, a więc w praktyce podporządkowanie mężczyzny kobiecie. Jak poucza niewesoły los Dicka Divera z *Czuła jest noc* Fitzgeralda, próba ignorowania tego faktu zazwyczaj kończy się spektakularną życiową porażką.

W tym właśnie sensie Linda Loring stanowi nowy typ *femme fatale*: doskonale świadoma jest tego, że Marlowe postrzega ewentualny związek z nią jako jednocześnie zagrożenie oraz wybawienie od społecznego niebytu i nieokreśloności. W ostatniej powieści Chandlera, *Playbacku*, kiedy niespodziewanie Loring pojawia się w zakończeniu, mówi do Marlowe'a znaczące słowa: „Nie boisz się przecież mojego ojca. Ty się nikogo nie boisz. Boisz się tylko małżeństwa” [*Playback*: 147]. W *Pożegnaniu* Linda, w trakcie swoich niekonwencjonalnych „oświadczeń”, potwierdza, że doskonale rozumie, na czym polega sedno problemu detektywa: „To, że się posiada pieniądze, nie przynosi wstydu, tak samo jak i wżenie się w pieniądze” [*Długie pożegnanie*: 313]. Marlowe pozostawia te słowa bez komentarza i powieść kończy się jego rozstaniem z Lindą.

To, że bohater nie zdradza swoich ideałów, zyskuje nowe znaczenie także w kontekście zakończenia powieści, w którym okazuje się niespodziewanie, że Terry Lennox jednak żyje. Zaskakujący finał *Długiego pożegnania* ma oczywiście głębsze znaczenie niż tylko nieoczekiwane rozwiązanie kryminalnej intrygi, która odgrywa w tej powieści drugorzędną rolę. Historia Lennox ma niewątpliwie symboliczną wymowę: kluczową kwestią jest tu sprawa identyfikacji, dlatego fundamentalne znaczenie dla zrozumienia tej powieści ma historia zmiany tożsamości Lennox. Przyjaciel Marlowe'a przechodzi bowiem przemianę, która z punktu widzenia głównego bohatera jest wyjątkowo znacząca. Lennox najpierw jest mężczyzną wojownikiem, potem traci taką tożsamość dzięki bogatej żonie, co powoduje, że pogrąża się w próżniaczym pijaństwie, symbolicznie umiera i „zmartwychwstaje”, odzyskując charakter pewnego siebie niezależnego mężczyzny. W finale *Długiego pożegnania* Marlowe stoi więc wobec dwóch skrajności: bogatego małżeństwa, które da mu komfort i bezpieczeństwo, ale pozbawi go męskości i tożsamości lub pozostania niezależnym, biednym, samotnikiem. Ostatecznie Marlowe wybiera to drugie rozwiązanie.

Sprawa małżeństwa powraca zupełnie niespodziewanie w *Playbacku*, w którym detektyw romansuje w ciągu kilku dni aż z dwiema kobietami, a w finale ni stąd, ni zowąd decyduje się na odnowienie znajomości z córką Harlana Pottera. Linda

Loring zostanie żoną Marlowe'a po zakończeniu akcji tej powieści i w kolejnym tekście, którego bohaterem miał być Marlowe, *Poodle Springs*, pisanym przez Chandlera w ostatnich miesiącach życia, miał on być szczęśliwym małżonkiem. Najwyraźniej pisarz uznał takie zakończenie losów detektywa za pomyłkę – po napisaniu czterech rozdziałów Chandler przerwał pracę nad tą powieścią i nigdy do niej nie powrócił. Z korespondencji z ostatnich miesięcy życia autora *Siostrzyczki* wynika, że decyzja o małżeństwie Marlowe'a była w dużej mierze wymuszona przez wydawcę i pisarz uznał ją za błąd przekreślający system wartości, na jakiej zbudowano uniwersum wszystkich, poza *Playbackiem*, jego powieści. Pisząc do Maurice'a Guinnessa, swojego wydawcy, Chandler w liście powstałym tuż przed śmiercią w lutym 1959 roku stwierdził:

Obawiam się, że niewłaściwie może zrozumiałem Twoje pragnienie, żeby Marlowe się ożenił. Wybrałem chyba nieodpowiednią partnerkę. Bo jeśli chodzi o ścisłość, facet tego typu nie powinien się żenić, jest bowiem człowiekiem samotnym, ubogim, człowiekiem niebezpiecznym, a mimo to budzącym sympatię, i jakoś żadna z tych cech nie predystynuje go do małżeństwa. [...] Taki już mu pewno wypadł los – może nie najlepszy los na świecie, ale jego własny. Nikt go nigdy nie pokona, ponieważ z natury jest niezwykcieżony. Nikt nie sprawi nigdy, żeby się wzbogacił, bo przeznaczeniem jego jest ubóstwo [*Mówi Chandler*: 306].

Prawdziwe zakończenie historii Marlowe'a powinno być otwarte, a sam autor uważał *Playback* i niedokończoną powieść *Poodle Springs* za łamiące dotychczasowy kanon. W tym kontekście należy też widzieć finałową rozmowę między detektywem i Lennoxem. Terry, owszem, odzyskał wolność, ale Marlowe postrzega to jako ucieczkę. Symboliczny gest zwrotu „brudnych” pieniędzy, podobnie jak wcześniejsze zbycie oferty Lindy Loring, to ostateczne rozwianie egzystencjalnych wątpliwości, jakie dręczyły detektywa w ciągu całej powieści. Zrywając przyjaźń z Lennoxem, Marlowe oskarża go o „moralny defetyzm” [*Długie pożegnanie*: 326] i utwierdza się w przekonaniu o słuszności swoich etycznych wyborów, które stanowią postawę jego



działania. Tym samym powieść, która Chandler zaplanował jako okazję do rewizji osoby powieściowego detektywa, jego wyborów życiowych, wraca do punktu wyjścia – „ostateczna porażka” [Mówi Chandler: 306], a więc wyrzeczenie się ideałów dla życiowej wygody, nigdy Marlowe’a nie osiągnie.

## Raymond Chandler – zakończenie

Raymond Chandler nie wiedział, że jest autorem powieści *noir*, ponieważ za jego życia określenie to nie było powszechnie używane. W jakichkolwiek wypowiedziach dotyczących literatury określał siebie mianem autora powieści kryminalnych. Miał zdecydowanie niechętny stosunek do terminu *hardboiled*, o czym wspomina już na początku niniejszej książki. W polskich przekładach, szczególnie jego listów, niestety za każdym razem termin *hardboiled* tłumaczy się jako „czarny kryminał” lub „czarna literatura”. Fakt ten jest nie tylko mylący, ale przede wszystkim szkodliwy – sensem twórczości Chandlera było właśnie przejście od literatury *hardboiled*, która w istocie jest „tylko rodzajem narracji” do *noir* właśnie, a więc literatury, w której następuje znaczące przesunięcie z „bezwzględnego” opowiadania o „bezwzględnych” detektywach, którzy w „bezwzględny” sposób radzą sobie z „bezwzględnymi” przestępcami w „bezwzględnym” świecie, w stronę narracji eksponujących dylematy etyczne, w świecie ogarniętym moralną zgnilizną i upadkiem. Strategia pisarska Chandlera, choć wyrasta on ze środowiska publikujących w „Black Mask” pisarzy *hardboiled*, od momentu jego powieściowego debiutu była w zasadzie przeciwieństwem typowej powieści sensacyjnej jego epoki. Tuż po wydaniu *Wielkiego snu*, w liście z 19 lutego 1939 roku pisał: „Osiągnąć subtelność, nie tracąc siły wyrazu, w tym cały problem” [Mówi Chandler: 254]. Cztery lata później w liście do Alfreda A. Knopfa z 8 lutego 1943 przy okazji ponownej lektury swej debiutanckiej powieści Chandler stwierdził:

Przejrzałem książkę i doszedłem do wniosku, że jest dużo lepsza, a zarazem dużo gorsza, niż się spodziewałem – lub niż pamiętałem. Byłem tak wymęczony etykietami „twardy”, „brutalny” itp., że doznawałem omalże wstrząsu, kiedy znajdowałem w tekście oznaki normalnej niemal wrażliwości pisarskiej [oryg.: „I have been so belabored with tags like tough, hardboiled, etc., that it is almost a shock to discover occasional signs of almost normal sensitivity in the writing”] [*Mówi Chandler*: 258].

„Subtelność” i „wrażliwość” są kluczem do zrozumienia tej diametralnej, ale jednocześnie przeprowadzonej za pomocą bardzo dyskretnych środków, rewolucji w dziedzinie literatury kryminalnej, która jest jednoznaczna z przejściem z *hardboiled* w stronę *noir*. Dzieje się to między innymi za pomocą słynnego „odwracania uwagi” odbiorcy fabuł kryminalnych: potencjalny czytelnik, przyzwyczajony do konwencji powieści detektywistycznej, powinien dopiero po pewnym czasie zdać sobie sprawę, że powieści Chandlera są tak naprawdę o czymś więcej niż tylko zwykłym ustaleniu, kto zabił. Rezygnacja z czysto mechanicznego demaskowania przestępcy i wyeksponowanie postaci detektywa, który pełni rolę niezaangażowanego emocjonalnie, ale oceniającego moralnie i etycznie obserwatora, jest najbardziej znamiennej cechą pisarstwa Chandlera.

Cechą świadomie zapożyczoną z *Sokoła maltańskiego* jest to, że i Sam Spade, i Philip Marlowe pozostają „zewnątrzni” wobec fabuł, w których uczestniczą. Owszem, grozi się im bronią, wdają się w bójki, tracą przytomność w kluczowych momentach akcji, ale zasadniczy problem moralny, który jest motorem napędowym fabuły, nigdy ich nie dotyczy. Tym samym *noir* w odmianie Chandlera i Hammetta pozostaje na przeciwległym biegunie tej odmiany literatury uprawianej przez Jamesa Caina, Cornella Woolricha i Davida Goodisa, których bohaterowie wpętani są w dramatyczne wydarzenia, w ten czy inny sposób doprowadzające do ich upadku. W powieściach Chandlera zastąpiono go ambiwalentnym zakończeniem: owszem, intrygę kryminalną wyjaśniono, mordercę zdemaskowano, ale akcja powieści trwa dalej. Z wyjątkiem *Tajemnicy jeziora* wszystkie powieści Chandlera kończą się dialogami, które z jednej strony pozwalają detektywowi w ostateczny sposób potwierdzić swoją

moralną wyższość, z drugiej, konsekwentnie, umożliwiają mordercy, którym zawsze jest kobieta, pozostać poza zasięgiem wymiaru sprawiedliwości.

Daleko posunięta regularność – by nie powiedzieć: obsesja – z jaką Chandler budował swoje fabuły w oparciu o kobiety-morderczynie, jest również elementem, który z perspektywy lat będzie się uważać za kluczowy dla literatury *noir*. Wyjaśnienia takiego portretowania kobiet przez ten nurt są rozmaite – od psychoanalitycznych, przez społeczne i polityczne; ich przegląd oferuje w swojej względnie nowej monografii Jaemmrich [2016: 44–45, 139–145]. Jak widzieliśmy jednak, nie wszystkie kobiety występujące w powieściach Chandlera, które mają na swoim koncie morderstwo, są przedstawicielkami owej mrocznej mocy opisywanej przez Žižka, będącej symbolicznym wyobrażeniem najgłębszych lęków egzystencjalnych. Owa psychologizacja kobiety-morderczynie to, paradoksalnie, kolejny kluczowy rys narracji Chandlera, który pogłębia się, im dłużej trwa jego kariera pisarska, osiągając swój punkt kulminacyjny w *Długim pożegnaniu*. Pisząc o tej powieści Chandler, stwierdził:

W każdym razie napisałem tę powieść tak, jak chciałem, bo teraz już mogę sobie na to pozwolić. Nie interesowało mnie, czy zagadka jest dość przejrzysta, ale interesowali mnie ludzie, interesowało mnie ten dziwny, skomplikowany świat, w którym żyjemy, interesowało mnie, dlaczego człowiek, który usiłuje być uczciwy, wygląda w końcu jak ktoś czułościowy albo po prostu głupi [*Mówi Chandler*: 285].

\*

Powieść *noir* w wydaniu Chandlera stanowi więc przypadek szczególny. Jak zaznaczono we wstępie, w przypadku sześciu analizowanych w niniejszej książce autorów trudno mówić o ich twórczości w oderwaniu od biografii, gdyż koleje ich życia oraz osobowość mają bezpośredni związek z twórczością literacką i stanowią narzędzie do autoanalizy i eksploracji własnych lęków lub obsesji. Ta zasada działa również w przypadku autora *Głębokiego snu*, ale zjawisko to jest jednocześnie silniejsze i bar-

dziej zakamuflowane. Silniejsze, gdyż w oczywisty sposób Philip Marlowe stanowi wyidealizowaną wersję Raymonda Chandlera przy czym autor przez ćwierć wieku swojej twórczości poświęcił się tylko i wyłącznie opisywaniu losów fikcyjnego detektywa, którego postawa życiowa, sądy i przekonania są odbiciem oglądu świata samego Chandlera. Bardziej zakamuflowane, gdyż powieści autora *Playbacku* są znacznie bardziej *cool* niż przepelnione rozpaczą i desperacją teksty Woolricha oraz Goodisa, ale nie znaczy to bynajmniej, że pod zewnętrzną chłodną powłoką są mniej emocjonalne. W ostateczności bowiem Chandler zawsze pisze o sobie samym.

Autor *Żegnaj, laleczko* ma status jednego z największych autorów powieści kryminalnych, ale jeśli traktować jego utwory, jak się dzisiaj najczęściej robi, jako bodaj najważniejsze przykłady nurtu *noir* w literaturze, okaże się, iż twórczość Chandlera jest w zasadzie destrukcyjna dla tradycyjnie rozumianej powieści kryminalnej. W tekstach tego autora nigdy nie tryumfuje sprawiedliwość, przestępcy nigdy nie zostają ukarani, a samo rozwikłanie zagadki, wokół której koncentruje się fabuła, nigdy nie przynosi ukojenia, a wręcz przeciwnie – prawie zawsze pogłębia jeszcze wrażenie marności świata i bezcelowości zaangażowania się w naprawę jego porządku. To przejście od postrzegania zbrodni w wymiarze społecznym w stronę ukazywania jej w wymiarze prywatnym i etycznym jest bodaj najbardziej znaczącą innowacją autora *Wysokiego okna*, która decyduje o tym, że jego powieści są *de facto* powieściami *noir*, a nie zwykłymi „kryminałami”. Ten aspekt twórczości Chandlera doskonale zauważy i rozwinie jego wielki kontynuator, Ross Macdonald, który ów etyczny aspekt kryminalnych historii będzie umiał jednak przedstawić za pomocą o wiele bardziej efektownych i precyzyjnie skonstruowanych intryg fabularnych.

Chandlera, jak się wydaje, to nie interesowało, skupiał się on raczej na opisywaniu swojego protagonisty jako obserwatora i sędziego, a nie jako bezpośrednio zaangażowanego w wydarzenia protagonistę. Zdarzają się nawet opinie, wedle których fabuły powieści Chandlera są *noir*, ale ich główny bohater już nie, gdyż w ostatecznym rozrachunku moralne problemy, które dane jest mu bezpośrednio obserwować, jego samego nie do-

tyczą [*Film Noir: Bringing Darkness to Light*: 45:20–45:45]. Strategia ta bardzo wyraźnie zmienia się w *Długim pożegnaniu*. Marlowe jest tu pierwszoosobowym narratorem i *point of view character* oraz bohaterem, wokół którego koncentruje się zasadniczy konflikt fabularny. Decyzje, które Marlowe podejmuje w powieści, nie dotyczą już osądu moralnego innych postaci, ale odnoszą się bezpośrednio do niego i traktują o najbardziej elementarnych sprawach w jego życiu. Dzieje się to przy jednoczesnym, niemal demonstracyjnym, krytycznym opracowaniu materiału fabularnego wcześniejszych tekstów, szczególnie *Głębokiego snu*, co czyni *Długie pożegnanie* i w ogóle twórczość Chandlera wyjątkiem na tle innych pisarzy *noir*.

W twórczości żadnego innego pisarza, których dziś nazywamy autorami powieści *noir*, przejście od „twardych” i „bezwzględnych” utworów sensacyjnych, na które to określenia, jak widzieliśmy, Chandler reagował wręcz alergicznie, do literatury, która jest środkiem do bardzo indywidualnej autorefleksji, nie jest tak wyraźnie zauważalne. Tym samym autor *Tajemnicy jeziora* wpisuje się w szerszy nurt amerykańskiej literatury modernistycznej, w której, przede wszystkim w tekstach Francisca Scotta Fitzgeralda i Ernesta Hemingwaya, głównym tematem była refleksja nad współczesną męskością. Chandler podejmuje ten sam motyw, który w zupełnie inny sposób zgłębiany będzie w twórczości Cornella Woolricha i Davida Goodisa, i który urasta przez to do rangi bodaj najważniejszego tematu powieści *noir*.



## CZWARTY: CORNELL WOOLRICH

### Cornell Woolrich – pisarz

Cornell Woolrich jest jednym z najbardziej tajemniczych pisarzy XX wieku, którego twórczość jest z jednej strony kluczowa dla naszego współczesnego widzenia powieści *noir*, ale stanowi też źródło wielu paradoksów. Woolrich był bowiem pisarzem bardzo płodnym, poczytnym i względnie popularnym, a jednocześnie w ostatnich latach przed śmiercią popadł niemal w zupełne zapomnienie. Wydobyła go z niego dopiero monumentalna biografia-monografia pióra Francisa M. Nevinsa *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die* wydana w 1988 roku, dokładnie dwadzieścia lat po śmierci Woolricha. Pionierska praca amerykańskiego badacza przyniosła nie tylko szczegółową biografię autora *Marihuany*, ale też, dzięki mrówczej pracy archiwistycznej, po raz pierwszy dała pojęcie o dorobku zapomnianego pisarza, którego żadna książka pod koniec lat osiemdziesiątych nie znajdowała się w obiegu wydawniczym. Okazało się wtedy, że Woolrich był autorem dwudziestu siedmiu powieści, ponad dwustu opowiadań, oraz – co najbardziej zdumiewające – na podstawie oryginalnych scenariuszy, adaptacji jego opowiadań i powieści powstało trzydzieści pięć filmów (w tym kil-

kanaście poza granicami USA – dane do 1982 roku) oraz kilkadziesiąt słuchowisk radiowych i tyle samo filmów telewizyjnych (w latach 1949–1979).

Nie ulega więc wątpliwości, że wpływ na popkulturę i popularność Woolricha był w pewnym momencie znaczny, pod względem ilościowym wielokrotnie większy niż jakiegokolwiek innego pisarza kojarzonego z nurtem *noir* w literaturze. Jak więc doszło do tego, że biografia Nevinsa ukazywała się w zasadzie w całkowitej próżni, a autor, jeżeli jego nazwisko w ogóle komuś coś mówiło, był jedynie pojawiającym się w napisach początkowych *Okna na podwórze* Alfreda Hitchcocka zapomnianym *pulp writerem*, na podstawie którego opowiadania powstał scenariusz tego filmu?

Książka Nevinsa spowodowała renesans zainteresowania twórczością Woolricha i dziś postrzega się go jako klasyka literatury amerykańskiej. Choć niektóre sądy tego badacza, nazywającego Woolricha „największym autorem literatury suspensu, jaki kiedykolwiek żył” [Nevins 1988: vii], są z pewnością przesadzone, obecnie nie ulega wątpliwości, że twórczość autora *Panny młodej w żałobie* jest kluczowa dla zrozumienia wszystkich odcieni, jakimi mieniła się literatura *noir* w epoce swojego największego rozkwitu. Stopniowa rezygnacja z prostego kwantyfikowania gatunkowego, które przez dziesięciolecia powodowało automatyczne klasyfikowanie powieści sensacyjnych i kryminalnych jako literackiej pulpy bez jakiegokolwiek wartości artystycznych, zaowocowała między innymi przywróceniem pisarzom kojarzonym z nurtem *noir*, szczególnie Raymondowi Chandlerowi, należnego im miejsca w historii literatury XX wieku. Woolrich jest jednak tym z twórców „czarnej” literatury, który takiej rehabilitacji doczekał się najpóźniej. Z perspektywy nieanglosaskiej był to bowiem pisarz w zasadzie nieznan, co wynikało nie tylko z kwestii biograficznych, o których będzie mowa poniżej, i trwającego dziesięciolecia wspomnianego niskiego waloryzowania literatury kryminalnej, ale także z dość skomplikowanych losów wydawniczych utworów tego autora i używania przez Woolricha dwóch pseudonimów literackich. W Polsce pierwsza jego powieść ukazała się dość wcześnie (wcześniej niż niektóre powieści Chandlera), bo jeszcze za życia pisarza, w 1963 roku, ale właśnie



pod pseudonimem. Była to *Pani widmo* sygnowana nazwiskiem William Irish. I choć na tylnej okładce wydania Iskier w „Serii z kluczykiem” pojawia się informacja, że Irish to pseudonim Cornella Woolricha i określa się go nawet mianem „jednego z najzdolniejszych autorów sensacyjnych, mistrza w tworzeniu dramatycznego napięcia i zaskakiwania nieoczekiwaną pointą” [*Pani widmo*: okładka], to niestety powieść ta pozostała na niemal czterdzieści lat jedynym opublikowanym po polsku utworem autora *Spotkań w mroku*.

\*

Woolrich urodził się w Nowym Jorku 4 grudnia 1903 roku jako Cornell George Hopley-Woolrich. Jak większość ówczesnych Amerykanów ze Wschodniego Wybrzeża był potomkiem rodzin europejskich. Jego matka, Claire Attalie Tarler (1874–1957) była córką żydowskiego emigranta z Odessy; ojciec, Genaro Hopley-Woolrich urodził się w Anglii na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku i miał brytyjskich oraz włoskich przodków [Nevins 1988: 4]. Po ukończeniu szkoły średniej młody Woolrich zapisał w 1921 roku na studia na Uniwersytecie Columbia. Podczas studiów przyszły pisarz stał się członkiem nowojorskiej socjety, ale, jeśli wierzyć skąpom przekazom autobiograficznym, studia w żaden sposób nie stanowiły dla niego inspiracji intelektualnej. Trudno w zasadzie wyjaśnić, co skłoniło młodego nowojorczyka do zwrócenia się w stronę twórczości literackiej, ale najprawdopodobniej wiążącą rolę odegrały tu wydane na początku lat dwudziestych dwie pierwsze powieści Francisca Scotta Fitzgeralda, *Po tej stronie raj* (1920) i *Piękni i przekłęci* (1922).

Lektura tych kluczowych dla zrozumienia „Ery Jazzu” tekstów była dla przyszłego pisarza przeżyciem pokoleniowym. Woolrich zaczął pisać prawdopodobnie pod wpływem nagłego impulsu wiosną 1925 roku w trakcie długiej choroby, która na wiele tygodni unieruchomiła go w łóżku, co miało być później inspiracją dla słynnego opowiadania *It Had To Be Murder*. Niecały rok później, w marcu 1926 jego pierwsza powieść, *Cover Charge*, ujrzała światło dzienne wydana przez prestiżowe wydawnictwo Boni & Liveright, które kilka miesięcy wcześniej

wydało *Amerykańską tragedię* Theodore'a Dreisera, pierwszą powieść Williama Faulknera, *Żołd*, i debiutancki zbiór opowiadań Ernesta Hemingwaya. Woolrich znalazł się więc dość nieoczekiwanie w elitarnym towarzystwie przyszłych klasyków dwudziestowiecznej literatury amerykańskiej. Dalszy przebieg jego kariery miał jednak zgoła nieoczekiwany charakter.

Mimo że reakcje na jego debiut literacki były, oględnie mówiąc, mieszane, Woolrich zdecydował się poświęcić całkowicie pisarstwu. Wiosną 1926 roku oblał dwa egzaminy na studiach i nie wrócił już na uczelnię. Rok później, w listopadzie 1927 roku, ukazała się jego druga powieść, *Children of the Ritz*, komedia społeczna opowiadająca sztabową historię małżeństwa bogatej dziewczyny i biedaka. Choć ten utwór był zdecydowanie bardziej czytelny i bezpretensjonalny w porównaniu z manierycznym debiutem, reakcje krytyki były równie nieprzychylnie. *Children of the Ritz*, wydawane najpierw w odcinkach w periodyku „College Humor”, w kwietniu 1928 uzyskały główną nagrodę w konkursie Campus Novel sponsorowanym między innymi przez studio filmowe First National Pictures. Ponieważ jego twórczością zainteresowało się Hollywood, pisarz podjął decyzję o przeprowadzce do Kalifornii, do której dotarł prawdopodobnie wiosną 1928 roku.

Woolrich spędził w Hollywood mniej więcej trzy lata i – paradoksalnie – są to najbardziej tajemnicze lata w jego życiu. W napisanych pod koniec życia wspomnieniach *Blues of a Lifetime* nie wspomina nawet słowem swojego pobytu na Zachodnim Wybrzeżu. Pisarz kontynuował swoją pracę literacką, czego owocem były kolejne powieści, jednak związek autora *Czarnej kurtyny* z przemysłem filmowym pozostaje dość enigmatyczny. Ekranizacja *Children of the Ritz* rzeczywiście powstała, film miał premierę w 1929 roku pod tym samym tytułem, jednak nie pojawia się w nim informacja, że scenariusz do niego powstał na podstawie powieści Woolricha. *De facto*, taka informacja nie pojawia się w żadnym filmie powstałym w Hollywood na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Film zebrał zresztą fatalne recenzje i być może dlatego Woolrich, który całe życie będzie przewrażliwiony na punkcie wartości artystycznej swojej twórczości, nie przywiązywał do tego większej wagi.

Tymczasem w kwietniu 1929 roku ukazała się trzecia powieść Woolricha, *Times Square*, przypominająca pogmatwanym stylem i pretensjonalną konstrukcją jego literacki debiut. *Times Square* był chaotycznym portretem nowojorskiego życia nocnego, przedkładającym zwartą konstrukcję i wyrazistą fabułę nad ukazywanie modnych wówczas „obrazków z życia” (*slice of life*). Powieść nie wzbudziła jednak większego zainteresowania. Jeszcze mniejszym powodzeniem cieszyła się czwarta powieść Woolricha wydana w listopadzie 1930 roku w wydawnictwie Mason Publishing Co., gdyż *Liveright*, jego dotychczasowy wydawca, nie był zainteresowanym jej wydaniem. *A Young Man's Heart* jest prawdopodobnie najbardziej autobiograficzną i najbardziej osobistą z wszystkich wczesnych powieści Woolricha. Jednak ze względu na to, że autor pozostawał wciąż pod przemożnym wpływem Scotta Fitzgeralda, a akcja utworu osadzona była w czasach I wojny światowej, przeszła ona całkowicie bez echa – nie było nawet negatywnych recenzji. Od dokładnie roku Stany Zjednoczone były pogrążone w kryzysie. Emocjonalne i miłosne rozterki wchodzących w dorosłe życie młodzieńców nie były już najbardziej nośnym tematem literackim.

Najwyraźniej jednak był to temat istotny dla Woolricha, dla którego trzyletni pobyt w Los Angeles miał również charakter poniekąd inicjacyjny. Francis Nevins zakłada – bo żadnych dowodów na to nie ma, a sam pisarz był w tej kwestii nad wyraz skryty – że to właśnie wtedy Woolrich odkrył, że jest homoseksualistą. Fakt ten pozostanie przez resztę jego życia źródłem nieustannej frustracji, a nawet pogardy dla samego siebie i w efekcie będzie jednym z powodów, dla których pisarz będzie wiodł niemal pustelnicze życie pozbawione jakichkolwiek stosunków towarzyskich.

Jeszcze bardziej zaskakująca jest niespodziewana decyzja, którą autor podjął w 1930 roku, by oświadczyć się aktorce Glorii Blackton (właściwie Violet Virginii Blackton, 1910–1965), z którą pozostawał w przyjacielskich stosunkach. Choć sam Woolrich twierdził później, że Gloria była jedną z trzech kobiet w jego życiu, które naprawdę kochał, decyzja ta, w kontekście późniejszych losów pisarza pozostaje co najmniej zagadką. Nevins sugeruje, że była albo efektem zmagania wewnętrznych nie-

mogącego zaakceptować swojej odmienności seksualnej autora, albo częstym później w Hollywood małżeństwem-przykrywką, jakie zawierali homoseksualni celebryci chcący uciszyć krążące na ich temat plotki. Jakkolwiek było, Blackton przyjęła oświadczenia i para pobrała się 6 grudnia 1930 roku. Małżeństwo przetrwało jednak zaledwie trzy miesiące. Wiosną 1931 roku, miesiąc po wydaniu swojej piątej i najgorszej powieści, *The Time of Her Life*, Woolrich porzucił Głorię i udał się na kilka miesięcy do Europy.

Podczas pobytu we Francji pisarz stworzył swoją najlepszą z dotychczasowych powieść – *Manhattan Love Song*<sup>\*</sup>, która ukazała się po jego powrocie do Stanów Zjednoczonych pod koniec 1932 roku. Podobnie jak poprzednie, przeszła ona całkowicie bez echa, mimo że była bez wątpienia najdojrzalszą i najciekawszą z dotychczas napisanych przez Woolricha książek. *Manhattan Love Song* stanowi też istotny przełom w jego twórczości: ta przedostatnia z napisanych i ostatnia z wydanych powieści pierwszego okresu twórczości pisarza wprowadza wiele elementów, które będą znakami rozpoznawczymi prozy autora *Godziny trzeciej*: pierwszoosobową narrację, zagadkę kryminalną będącą osią fabuły, narracyjne napięcie związane z upływem czasu i istnieniem *deadline*'u będącego źródłem psychicznej obsesji bohatera, uczucia przesłaniającego rozsądek, które pchają protagonistę do najbardziej dramatycznych decyzji, wreszcie wyidealizowana postać kobiety skłonnej do największych poświęceń dla kochanego przez nią mężczyzny. *Manhattan Love Song*, podobnie jak dwie poprzednie powieści pozostała jednak

---

<sup>\*</sup> Polski tytuł tej powieści to *Winnę miłości*, co trudno uznać za trafny i satysfakcjonujący wybór tłumacza. Kilka innych omawianych w tym rozdziale powieści ma polskie tłumaczenia tytułów mocno odbiegające od oryginałów, co jest, niestety, stałym zwyczajem polskich tłumaczy. Jednak w przypadku powieści Woolricha jest to szczególnie niefortunne w sytuacji, gdy tłumacz rezygnuje z obsesyjnie używanego przez pisarza w tytułach powieści wyrazu „black”, który jest kluczowy dla zrozumienia strategii Woolricha (*The Bride Wore Black* – polska wersja: *Panna młoda w żałobie*, *Rendezvous in Black* – *Spotkania w mroku*). Czasem tytuł powieści zupełnie odbiega od oryginału, tak jak to się dzieje w przypadku powieści *I Married A Dead Man*, której polski tytuł *Niewinna* sugeruje zupełnie błędną interpretację powieści. W niniejszym rozdziale w przypadkach skrajnie dyskusyjnych tłumaczeń tytułów będą używane oryginały.

całkiem niezauważona – jeśli nie liczyć dziwacznej ekranizacji powieści, która powstała w 1934 roku [Nevins 1988: 558].

Cornell Woolrich z Europy powrócił do Nowego Jorku w 1932 roku. Na początku lat trzydziestych nikt już nie chciał czytać naśladowców Fitzgeralda, a romansowe przygody bywalców nowojorskich nocnych klubów czy europejskiego towarzystwa *fin de siècle'u* w najgorszych latach Wielkiego Kryzysu nikogo już nie obchodziły. Nic więc dziwnego, że następnej powieści napisanej przez Woolricha w 1933 roku, zatytułowanej *I Love You, Paris*, nikt nie chciał wydać – żaden wydawca nie był zainteresowany powieścią poświęconą miłosnym rozterkom tancerzy w Paryżu w 1912 roku. Według relacji samego Woolricha, po odrzuceniu rękopisu przez kilku wydawców, autor po prostu wyrzucił swoją siódmą powieść do śmieci.

W 1933 roku dalsza kariera literacka Cornella Woolricha stała pod znakiem zapytania przede wszystkim z powodów finansowych: jego twórczość wzbudzała tak niewielkie zainteresowanie, że nie mogła być dalej źródłem utrzymania. Niemal pozbawiony środków do życia trzydziestoletni pisarz podjął decyzję o zamieszkaniu z matką. Ponieważ Tarlerowie niedawno sprzedali swój dom przy 113 Ulicy, Woolrich zamieszkał z matką w apartamencie w, wówczas dość eleganckim, wiktoriańskim Hotel Marseilles na rogu Broadwayu i 103 Ulicy. Choć pisarz dość szybko odzyska możliwość zarabiania na życie dzięki pisaniu, a z czasem pisanie zacznie przynosić mu niemałe profity, Cornell Woolrich będzie mieszkał z matką przez następne dwadzieścia pięć lat, aż do jej śmierci w 1957 roku. Decyzja o nieposiadaniu własnego mieszkania i niezmiennianiu miejsca zamieszkania przez ćwierć wieku jest jednym z dziwacznych elementów w biografii autora *Panny młodej w żalobie*, tym bardziej, że okolice hotelu Marseilles stopniowo podupadały i zasiedlane były przez przybywającą do Nowego Jorku ludność afroamerykańską – pod koniec lat czterdziestych Cornell i Claire byli jedynymi białymi mieszkańcami nie tylko w rzeczonym budynku, ale w całej okolicy.

Rok 1933 był końcem kariery Cornella Woolricha, epigona i naśladowcy Scotta Fitzgeralda. Rok 1934 był rokiem narodzin Cornella Woolricha, klasyka prozy *noir*. Nie wiadomo, co, poza

kwestiami zarobkowymi, skłoniło pisarza do kompletnej zmiany tematyki jego prozy powstającej od tego momentu. Zmianę formalną łatwiej zrozumieć: popyt na sensacyjne opowiadania z gatunku *pulp fiction* był ogromny. W pierwszej połowie lat trzydziestych ukazywało się w Stanach Zjednoczonych około stu pięćdziesięciu *pulp magazines* drukujących opowiadania sensacyjne, detektywistyczne, kryminalne, *mysteries* pisane prostym językiem i utrzymane w stylu *hardboiled*. Pierwsze opowiadanie Woolricha w tym guście, *Death Sits in the Dentist's Chair*, ukazało się 4 sierpnia 1934 roku w „Detective Fiction Weekly”, następne, *Walls That Hear You*, w tym samym czasopiśmie dwa tygodnie później. Trzecie opowiadanie, *Preview of Death*, ukaze się w „Dime Detective” w listopadzie tego roku.

Od tego czasu przez następne pięć lat Woolrich stanie się do tego stopnia płodnym autorem literatury *pulp*, że zacznie publikować część swoich tekstów także pod pseudonimami William Irish i George Hopley. W 1935 roku będzie to dziesięć opowiadań, w 1936 – dwadzieścia sześć, w 1937 – trzydzieści sześć, w 1938 – dwadzieścia, w 1939 – siedemnaście. Opowiadania Woolricha będą się ukazywać w najsłynniejszych czasopismach sensacyjnych lat trzydziestych, wspomnianych już „Detective Fiction Weekly”, „Dime Detective”, „Dime Mystery”, „All-American Fiction”, „Argosy” i przede wszystkim w najgłośniejszym i najbardziej prestiżowym „Black Mask”, dla którego w latach 1937–1944 Woolrich napisze dwadzieścia dwa opowiadania.

W prawdziwej powodzi opowiadań sensacyjnych łatwo może umknąć fakt, który rzuca jednak światło na charakter szczytowego okresu twórczości Woolricha. W latach 1935–1939 opublikował też czternaście opowiadań dla wydającego romanse czasopisma „Breezy Stories”. W dużej mierze wyjaśnia to silną, nawet w najczarniejszych z jego czarnych powieści, tendencję do budowania dramatycznych fabuł z wykorzystaniem wątków miłosnych i melodramatycznych motywacji bohaterów niektórych powieści.

Utworky z 1939 roku, choć wszystkie miały charakter krótkich form prozatorskich, stawały się jednak stopniowo dłuższe, co znamionowało fakt, że forma opowiadania stawała się dla pisarza zbyt ograniczająca. W 1940 roku pierwszy wydawca, do

którego się zwrócił, Simon & Schuster, wydał jego powieść napisaną po ośmiu latach przerwy – *The Bride Wore Black*. Ten „ponowny debiut” otwiera nowy rozdział w twórczości Cornella Woolricha, który jest jednocześnie szczytem jego twórczości literackiej. W latach 1940–1948 Woolrich wyda dwanaście powieści, które są nie tylko jego największym osiągnięciem literackim, ale też stanowią dziś, z perspektywy siedemdziesięciu lat, żelazną klasykę literatury *noir*. Będą to: *The Bride Wore Black* (1940, pol. *Panna młoda w żałobie*), *The Black Curtain* (1940, pol. *Kurtyna z czerni*), *Marihuana* (1941), *The Black Alibi* (1942, pol. *Czarne Alibi*), *Phantom Lady* (1942, pol. *Pani widmo*), *The Black Angel* (1943, pol. *Anioł w czerni*), *The Black Path of Fear* (1944, pol. *Czarna ścieżka strachu*), *Deadline at Dawn* (1944, pol. *Przed świtem*), *Night Has A Thousand Eyes* (1945, pol. *Noc ma tysiąc oczu*), *Waltz Into Darkness* (1947, pol. *Grzeszna miłość*), *Rendezvous in Black* (1948, pol. *Spotkania w mroku*), *I Married a Dead Man* (1948, pol. *Niewinna*).

1948 rok kończy okres szczytowej twórczości pisarza. Kiedy po dwuletniej przerwie znów zaczął wydawać powieści, nie miały one już siły obrazowania i zaskakujących rozwiązań fabularnych znanych z wcześniejszej prozy. Co więcej, niektóre z sześciu powieści wydanych w latach 1950–1952 były w dość oczywisty sposób przeróbkami jego wcześniejszych tekstów.

W latach pięćdziesiątych gwiazda Cornella Woolricha zaczęła blednąć. Po 1952 roku praktycznie już nie pisał i w zasadzie zniknął z rynku wydawniczego. Również przemysł filmowy przestał się interesować jego twórczością. O ile w latach 1942–1950, złotym okresie kina *noir*, w Hollywood powstało piętnaście filmów, które były ekranizacjami jego powieści i opowiadań, o tyle w latach pięćdziesiątych tylko dwa. Jeden z nich to co prawda arcydzieło Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze*, którego scenariusz, autorstwa Johna Michaela Hayesa, powstał na podstawie opowiadania *It Had To Be Murder* („Dime Detective”, luty 1942), jednak skłócony z reżyserem Woolrich nie miał ochoty pojawić się na nowojorskiej premierze filmu. Zdaniem Francisca Nevinsa pisarz go nigdy nie zobaczył.

Ostatnią dekadę życia Woolrich przeżył w niemal całkowitej samotności i zapomnieniu. Po śmierci matki w 1957 roku miesz-

kał w dwóch innych nowojorskich hotelach, Franconia i Sheraton-Russell. 25 września 1968 roku zmarł w szpitalu w Nowym Jorku, pozostawiając nieukończoną powieść, nad którą pracował w ostatnich latach życia, *Into the Night*.

\*

W poniższej analizie twórczości Woolricha i jej związku z powieścią *noir* zostaną wykorzystane utwory prozatorskie jedynie ze szczytowego okresu jego pisarstwa, a więc pochodzące z lat 1940–1948. Owa seria powieści nie ma sobie równej w historii literatury sensacyjnej XX wieku przede wszystkim z powodu swojej oryginalności. Mimo że powieści napisane przez Woolricha w ciągu tych dziewięciu lat wykazują wiele cech wspólnych i charakterystycznych tylko dla tego pisarza, są też zaskakująco różnorodne, zarówno pod względem tematyki, jak też stosowanych w nich rozwiązań formalnych. W zasadzie tylko jedna powieść, *Rendezvous in Black*, wydaje się świadomym powtórzeniem zastosowanej wcześniej, a konkretnie w *Pannie młodej w żalobie*, formuły tematycznej i narracyjnej. W pozostałych przypadkach Woolrich prezentuje zaskakująco szeroką gamę swoich literackich możliwości, które pozwalają mu zgłębiać różne odmiany literatury sensacyjnej, wskazując jednocześnie na bardzo urozmaicone spektrum tematyczne i formalne, jakie możliwe jest do zrealizowania w ramach powieści *noir*.

Poniższe rozważania zostaną więc rozbite na poszczególne kategorie – tematykę, przynależność gatunkową, odmiany narracji i formy powieściowej. Dzięki temu swoista wielość w jedność pisarstwa autora *Marihuany* zostanie należycie wyeksponowana.

## Tematy i motywy

Mimo oczywistych podobieństw stylu wszystkich tekstów Woolricha każda z jego powieści szczytowego okresu ma zupełnie odmiennie poprowadzoną fabułę opartą, na charakterystycz-



nych i dających się dość przejrzysto pogrupować motywach. Są to: przypadek i fatalizm, alienacja bohatera, motyw kochającej i skłonnej do skrajnych poświęceń kobiety, tożsamość i jej zmiana, oskarżenie niewinnego człowieka o popełnienie zbrodni, obsesja czasu, zemsta i czerń jako kategoria ontologiczna.

## Fatalizm i przypadek

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech budowanych przez Woolricha fabuł jest opieranie ich na przypadku, który albo uruchamia lawinę zdarzeń składających się na fabułę, albo ma miejsce się w okolicach punktu kulminacyjnego powieści. Taki zabieg jest elementem bodaj najbardziej różniącym piarstwo tego twórcy od jego współczesnych, także piszących w gatunku *noir*.

Fabuły Hammetta, Chandlera i Caina były bardzo silnie, co usiłowano w poprzednich rozdziałach wykazać, determinowane przez okoliczności społeczne, w jakich je osadzono. Tymczasem w przypadku Woolricha to, co dla Hammetta i Chandlera staje się często głównym punktem zainteresowania – na przykład kryzys współczesnej męskości – nie ma żadnego znaczenia. Tło społeczne istnieje u niego tylko po to, by osadzić w nim mniej lub bardziej interesującą fabułę. To, co jest najważniejsze dla autora *Czarnego alibi*, to jednostka i jej niezwykle perypetie, które w zasadzie nigdy nie są zdeterminowane przez stosunki społeczne, w jakich ona funkcjonuje.

Protagonistą Woolricha może być zarówno skrajny nędzarz, który na początku fabuły jest nocującym na ławce w parku *hobo* – tak jak bohater *Czarnej ścieżki strachu*, jak i przedstawicielem wyższych warstw społecznych, jakimi są bohaterowie *Waltz into Darkness* i *Noc ma tysiąc oczu*. Wszyscy w równym stopniu mogą się stać ofiarami fatalnych splotów okoliczności, które postawią ich dotychczasowe życie na krawędzi. To, jak bardzo okoliczności wydarzeń nie są związane z momentem historycznym, najbardziej widać w tym, że Woolrich jako jedyny

z twórców *noir* potrafił umieszczać charakterystyczne dla siebie fabuły w przeszłości, czego przykładem mogą być *Waltz into Darkness* i *Ze strachu*. Są one określane przez badaczy anglosaskich jako *period piece*, ponieważ ich tło fabularne jest w istocie zbyt pretekstowe, by zasługiwały one na miano pełnoprawnych powieści historycznych. W przypadku obu tych utworów fabułę w zasadzie bez żadnych zmian można by przenieść w lata czterdzieste XX wieku.

Przypadek najczęściej jest wydarzeniem będącym zawiązaniem akcji, choć nie zawsze zostaje to przedstawione bezpośrednio w narracji. W dwóch w zasadzie identycznych pod względem fabularnych powieściach, *Pannie młodej w żałobie* i *Spotkaniach w mroku* (jedyne taki przypadek w „klasycznym” etapie twórczości Woolricha) ukazano to na dwa różne sposoby. W *Pannie* rzeczywistą przyczynę wydarzeń ukryto przed czytelnikiem, ale też, jak się okazuje w zakończeniu, przed główną bohaterką. Odbiorca zostaje skonfrontowany od razu z fabułą, której sens nie jest jemu znany do samego końca. Tajemnicza kobieta, przybierająca za każdym razem inną tożsamość, morduje w pięciu kolejnych częściach powieści zdających nie mieć ze sobą nic wspólnego młodych mężczyzn. Po każdym z rozdziałów opisujących morderstwo następuje rozdział „proceduralny”, w którym za pomocą różnych środków narracyjnych przedstawiane jest śledztwo, które w ostateczności wyjaśni kryminalną zagadkę. Dopiero w finale wyjaśniono czytelnikowi zawiązanie akcji. Młoda kobieta, której męża zastrzelono na stopniach kościoła w chwilę po zawarciu przez nich małżeństwa, mści się na domniemanych zabójcach przez lata, zawierając z nimi znajomość, a następnie ich mordując. Na koniec okazuje się zresztą, że cała ta krwawa historia nie musiała się wydarzyć – mężczyźni, którzy padli ofiarą tytułowej morderczyni znaleźli się w miejscu zbrodni – a jakże! – zupełnie przypadkowo, a prawdziwym zabójcą był kto inny.

*Spotkania w mroku* to pod względem narracyjnym identycznie skonstruowana opowieść. Ponownie mamy więc powieść zemsty, mścicielem jest tym razem zrozpaczony młody mężczyzna, który mści się za przypadkową śmierć swojej ukochanej zabitej

butelką wyrzuconą z przelatującego nad miastem samolotu. W każdej kolejnej części, podobnie jak w *Pannie młodej*, opisywane jest kolejne morderstwo, będące aktem zemsty. Analo- gicznie jak we wcześniejszej powieści następuje potem rozdział przedstawiający policyjne dochodzenie, które coraz bardziej zbliża się do odkrycia tożsamości zabójcy. *Spotkania w mroku* jednak rozpoczynają się rozdziałem, który ukazuje zawiązanie akcji, a więc noc śmierci ukochanej protagonisty, a następnie w skrótovej formie przedstawia, jak ustala on tożsamość ludzi odpowiedzialnych za śmierć dziewczyny. Opowieść zemsty, zamiast posmaku sensacji i tajemnicy, zyskuje tym samym typowy dla wielu powieści ze środkowego okresu twórczości Woolricha charakter melodramatyczny. Bohaterka *Panny młodej w żalobie* jest ofiarą przypadku, lecz zupełnie innego niż ten, o którym sądzi, że zdeterminował jej życie i działanie. Dlatego też finałowa rewelacja wyjaśniająca jednocześnie tajemnicę całej fabuły oraz motywację protagonistki, jest rewelacją podwójną – zarówno czytelnik, jak i bohaterka doznają chwili objawienia, które ma charakter emocjonalny i intelektualny. Pierwsza dojrzała powieść Woolricha staje się tym samym ironiczną opowieścią o bezradności człowieka wobec bezrozumnych sił rządzących jego losem, które działają i determinują ludzkie działania, nie są jednak źródłem żadnej etycznej refleksji.

*Spotkania w mroku* nie mają tego charakteru – czytelnik od początku do końca wie, o co chodzi w powieści i narracja zamienia się w opis toczzonego na odległość pojedynku między Johnnym Marrem i tropiącym go detektywem Cameronem. Podobnie jak w przypadku *Panny młodej w żalobie* policyjne śledztwo kończy się sukcesem, ale zachodzi tu istotna różnica. Marr ginie zastrzelony przez policję i nigdy nie dowie się, który z pasażerów owego feralnego lotu był rzeczywistym mordercą jego ukochanej. Co więcej, główny bohater tej powieści w zasadzie nie występuje w niej w zbliżeniach narracyjnych – pojawia się tylko na początku i na końcu powieści. W odróżnieniu od Julie Killeen jest też postacią bardziej jednowymiarową – jego zemsta ma sens, gdyż w odróżnieniu od bohaterki *Panny młodej* zabija właściwe osoby. Emocjonalne oddziaływanie tej powieści sku-

pia się na jego ofiarach, a każdy kolejny rozdział wznaga inny obsesyjnie zgłębiany przez Woolricha motyw – fatalizm. Dwie z ostatnich ofiar Marra wiedzą, że mają paść ofiarą maniakałnego zabójcy, a ich życie zamienia się w paniczny wyścig z czasem i ucieczkę przed bezlitosnym aniołem zemsty. Ponieważ wszystkie ofiary Johnny’ego Marra giną w rocznicę śmierci jego narzeczonej, 31 maja, punkt ciężkości w *Spotkaniach w mroku* przesuwają się z przypadku, który jest punktem wyjścia fabuły, w stronę fatalizmu – zapowiedzianej śmierci, która mimo wysiłków występujących w narracji postaci i tak w nieoczekiwany sposób ma jednak miejsce. Motyw ten, jak zobaczymy, Woolrich rozwinie najpełniej w swojej najbardziej znanej powieści, *Noc ma tysiąc oczu*.

W powieści *I Married A Dead Man* (polski tytuł: *Niewinna*) kwestia przypadku urasta do rangi pytania filozoficznego. Jej bohaterka, Helen, która wcześniej wdała się w romans z nowojorskim kanciarzem i jest teraz z nim w ciąży, wyrusza w podróż pociągiem do San Francisco. W pociągu poznaje niejaką Patrice, która również oczekuje dziecka, i jej męża. Młodzi małżonkowie pobrali się w Europie i teraz jadą na Zachodnie Wybrzeże, aby Patrice poznała teściów. Gdy młode kobiety wspólnie udają się do toalety, Patrice pozwala Helen przymierzyć swoją obrączkę. W chwilę potem pociąg ulega katastrofie. Gdy Helen odzyskuje przytomność w szpitalu po wypadku, orientuje się, że Patrice Hazzard i jej mąż zginęli, ale ona, dzięki obrączce, zostaje więta za panią Hazzard. Helen przybierze tożsamość przypadkowo poznanej kobiety i będzie w obcej rodzinie, pod fałszywym nazwiskiem, wychowywać swoje dziecko. Dalszy rozwój fabuły ma charakter czysto sensacyjny – dawny kochanek i prawdziwy ojciec dziecka będzie szantażował bohaterkę i ostatecznie zostanie zamordowany. Znaczenie tej powieści polega jednak nie na rozwoju wydarzeń, ale dalszym zgłębianiu dwóch obsesyjnych tematów, które są *leitmotivami* powieści Woolricha – tożsamości i przypadku. Narrator *Niewinnej* w momencie faktycznego zawiązania akcji, kiedy bohaterka wybiera miejsce w pociągu, zrywa na chwilę maskę bezstronnego obserwatora i po raz jedy-

ny w powieściach Woolricha zwraca się do bohaterki (a może do też do czytelnika?):

Co sprawia, że zatrzymujesz się wtedy, kiedy się zatrzymujesz i tam, gdzie się zatrzymujesz? Co to jest? Czy to znaczy coś, czy też nie znaczy nic? Dlaczego nie o krok wcześniej czy o krok dalej? Dlaczego właśnie tam, gdzie jesteś i nie gdzie indziej?

Lecz inni powiadają: Nie mogłeś przystanąć nigdzie indziej, tylko tu, nawet gdybyś chciał. To było ci przeznaczone, ustalone, miałeś zatrzymać się właśnie w tym punkcie i w żadnym innym. Twoja historia jest tutaj, czeka na ciebie, czekała tu na ciebie od lat, na długo zanim przyszedłeś na świat, i nie możesz zmienić w niej nawet przecinka. Wszystko co robisz, musisz zrobić. Jesteś gałązką i woda, która cię porwała, unosi cię ze sobą. Jesteś liściem i podmuch wiatru, który cię zrodził, przywiał cię tutaj. To twoja historia i nie możesz od niej uciec; jesteś tylko aktorem, a nie reżyserem. Czy coś w tym rodzaju [*Niewinna*: 16].

Co więc decyduje o ludzkim losie – przypadek czy determinizm, czy też raczej, w przypadku fabuł Woolricha, fatalizm? Pytania te obsesyjnie wracają w większości fabuł w tworzonych przez niego powieściach z lat czterdziestych i, co najistotniejsze, na żadne z nich nigdy nie pada zdecydowana odpowiedź. Ten brak odpowiedzi stanowi jednak w istocie odpowiedź: sensem literatury *noir* w wydaniu Woolricha jest właśnie poznawcza, a co za tym idzie – etyczna i moralna, pustka. Z jego tekstów nie wynika bynajmniej, że to jakiegokolwiek ograniczenia uniemożliwiają poznanie wyższego sensu egzystencji, ale dlatego, że ten wyższy sens w ogóle nie istnieje. Losy bohaterów mogą być zupełnie przypadkowe, mogą być też przez coś zdeterminowane, ale jak jest naprawdę? Nie wiadomo. Brak racjonalnego wyjaśnienia wydarzeń, brak kojącego morału, który nadałby fabule cechy społecznej lub moralnej przestrogi, jest sednem pisarstwa autora *Niewinnej*. Choć ludzie lubią dopatrywać się sensu w dramatycznych wydarzeniach, które ich spotykają – opieki opatrności lub boskiej kary za występki – jeżeli istnieje jakiś nadludzki (boski?) porządek nadrzędny wobec ludzkiego istnienia, jest on doskonale obojętny na los człowieka. W żadnej

z powieści Woolricha nie zostaje to dobitniej ukazane niż w jego najsłynniejszym utworze, powieści *Noc ma tysiąc oczu*.

Fabula *Noc ma tysiąc oczu* dzieli się na trzy części (o charakterystycznej, epizodycznej konstrukcji fabuł Woolricha będzie jeszcze mowa). W otwierającej powieść scenie detektyw Tom Shawn ratuje przed samobójstwem córkę bogatego importera, Jean Reid, która pewnej letniej nocy usiłuje rzucić się z mostu. Uratowana kobieta opowiada mu swoją historię, która w obszernej retrospekcji zdradza policjantowi, co przywiodło ją do tak desperackiego kroku. Tuż przed powrotem ojca z biznesowego wyjazdu do San Francisco Jean dowiaduje się od swojej służącej, że przepowiedziano mu, że zginie w katastrofie lotniczej. Jean waha się, czy ostrzec ojca i w ostatniej chwili z tego rezygnuje. Samolot oczywiście rozbija się w Górach Skalistych, a Jean jest przekonana, że jej ojciec zginął. Okazuje się jednak, że w ostatniej chwili, dzięki zwykłemu przypadkowi, biznesmen nie wsiadł do samolotu. Jean i Harlan Reid dowiadują się od służącej, która ostrzegła dziewczynę o zagrożeniu, że źródłem przepowiedni był jej tajemniczy sąsiad, Jeremia Tompkins. Reidowie i Tompkins, wbrew woli tego drugiego, nawiązują znajomość, czego efektem jest dziwaczna psychodrama rozgrywająca się między trójką bohaterów. Kończy się ona wyjaśnieniem przez Tompkinsa kolejnej przepowiedni: Harlan Reid zginie w określonym dniu zabity przez lwa. W tym momencie kończy się powieściowa retrospekcja.

Trzecia część powieści opisuje policyjne śledztwo, które ma obnażyć rzekomy spisek przeciw Reidowi. Narracja oscyluje między partiami opowiadany z perspektywy detektywa Shawna, mieszkającego z Reidami by ochraniać biznesmena, a fragmentami „proceduralnymi”, w których różni policjanci próbują osaczyć Tompkinsa i wyjaśnić, na czym polega jego spisek. Ostatecznie Tompkins sam zgłasza się na posterunek policji, gdzie popełnia samobójstwo, a Harlan Reid umiera, śmiertelnie raniąc się szybą w szklarni, na której znajduje się witraż z wizerunkiem lwa.

W żadnej z pozostałych powieści Woolricha nie występuje ani tak silne sprzężenie wątków przypadku i fatalizmu, ani nie ma tylu pytań, pozostawionych bez jakiegokolwiek odpowiedzi.

Żadna inna jego powieść nie ociera się też tak bardzo o wątki nadprzyrodzone jak *Noc ma tysiąc oczu*. Kluczowe dla intencji pisarza jest skontrastowanie dwóch bohaterów – Jeremiaha Tompkinsa i Harlana Reida. Obaj reprezentują dwa przeciwne bieguny – fatalizmu i racjonalizmu, a wewnętrzna logika powieściowej fabuły powoduje, że racjonalizm ostatecznie pada ofiarą fatalizmu.

Postać Tompkinsa, co sugeruje w oczywisty sposób jego imię, jest aluzją do starotestamentowego proroka Jeremiasza, przed którym Bóg odkrywał, ku przestrodze Izraelitów, fragmenty przyszłości. Tompkins jednak pozbawiony jest jakiegokolwiek kojącej sakralizacji jego daru. Możliwość widzenia przyszłości stanowi w jego wypadku przekleństwo, które kładzie się cieniem na całym jego życiu, doprowadzając do tego, że żyje on jako całkowity odludek utrzymywany przez sąsiadów i przyjaciół z dzieciństwa. W odróżnieniu od antycznych wróżbitów, żydowskich proroków czy Tejrezjasza u Sofoklesa za jego przepowiedniami nie stoją żadne siły w jakikolwiek sposób zaangażowane w losy człowieka. O ile przepowiednie religijne miały w antyku charakter ostrzeżenia przed popełnieniem fatalnego błędu (etycznego o Żydów, epistemologicznego i moralnego u Sofoklesa), wizje przyszłości, które nawiedzają bohatera Woolricha są całkowicie bezosobowe. Innymi słowy, widzi on przyszłe wydarzenia, ale nie mają one żadnego uzasadnienia. Przyszłość po prostu istnieje, ale jej charakter nie daje się w żaden sposób zrationalizować i wyjaśnić za pomocą tradycyjnych pojęć winy, nagrody, opatrności czy kłątwy. Etyczna pustka, w którą całe życie spogląda Tompkins, jest dla niego źródłem nieustającej męki, która w ostateczności pchnie go do samobójstwa.

Skonfrontowany z nim Reid, twardo stojący na ziemi biznesmen, który przyzwyczajony jest brać życie za rogi i śmiało stawiać czoła przeciwnościom, w naturalny sposób stara się zrationalizować dziwny fakt spotkania człowieka, potrafiącego przewidzieć niemal każdy fakt z jego życia. Jego racjonalizacja polega oczywiście na złożeniu przyczyny wszystkiego na karb przypadku: to, że samolot przelatujący nad górami ulegnie katastrofie dość łatwo przewidzieć, to, że nie wsiadł do tego samolotu, to przecież zupełny zbieg okoliczności. Gdy jednak Tompkins

jest w stanie przewidzieć więcej wydarzeń z jego życia, przede wszystkim z działalności biznesowej, Reid nabiera przekonania, że pada ofiarą jakiejś manipulacji, która ma na celu pozbawienie go majątku. Wszystkie, nawet najdrobniejsze, przepowiednie Tompkinsa jednak się spełniają i kiedy wreszcie podaje on niezbyt odległą dzienną datę śmierci ojca Jean, ten zaczyna pogrążyć się w stopniowo narastającej paranoi prowadzącej go na skraj obłądu. Jednocześnie Reid, mimo że nieustannie otoczony ludźmi – towarzyszy mu kochająca córka i codzienna opieka policji – staje się coraz bardziej wyobcowany. Alienacja, kolejny z żelaznych motywów fabuł Woolricha, który przyjdzie jeszcze dokładniej omówić, jest naturalną drogą każdego, kto poznał prawdę o swoim losie, a raczej brak jakiegokolwiek prawdy o swoim losie. Nie ma tu bowiem żadnej „kary za grzechy Izraela” lub zignorowania ostrzegawczych znaków od bogów, z czym mamy do czynienia w narracjach starożytnych. Bohater Woolricha dowiaduje się tego, o czym Tompkins wie przez całe swoje życie: że jego los nie ma żadnego sensu, etycznego, moralnego czy sakralnego. Przyszłość się po prostu zdarzy, ale nie będzie ona ani wynikiem czystego przypadku, ani też wyroku jakiejś nadludzkiej siły.

W sensie etycznym alienacja jest konsekwencją braku jakiegokolwiek wyższego sensu, który stałby za ludzkim życiem. Skonfrontowany z obojętnością wszechświata na własny los człowiek musi popaść w obłąd, gdyż jest to całkowicie sprzeczne z kojącą wizją życia ludzkiego przekazywaną człowiekowi przez kulturę i religię. Ten epistemologiczny szok zostaje przez Woolricha zobrazowany przez kontrast między dniem i nocą, przy czym dzień traktowany jest tu jako faza zaślepienia przez słońce, które mami człowieka swoim złudnym opiekuńczym blaskiem i daje pozory boskiej opieki, noc natomiast objawia mu prawdziwą naturę istnienia. W nocy człowiek spogląda w twarz wszechświata, a noc odwzajemnia się *całkowicie obojętnym na los człowieka spojrzeniem tysiąca oczu*. Gdy Shawn ratuje Jean Reid w otwierającej powieść scenie, bohaterka obsesyjnie mówi o dwóch rzeczach – samotności i gwiazdach.



– Powinien był pan pozwolić mi odejść od nich. Chciałam się zapasać tam, w głębinę, nie chcę ich widzieć i nie chcę, żeby one mnie widziały. [...] Wiem, że chciał pan dobrze, ale nie wyszło panu. Naprawdę. Niech pan tego nie robi. Niech pan pozwoli odejść od nich. Niech pan je zgasi. [...] Próbował zwalczyć tę jej obsesję.

– [...] Chyba nie przypuszcza pani, że mogę ją skrzywdzić? [...]

– Nie, *pan* tego nie zrobi. Ludzie mi tego nie zrobią. Mężczyźni też. Ludzie mają serca. Można się z nimi porozumieć. Można im powiedzieć: „Zostawcie ją w spokoju”. [...]

Ale za chwilę pan odejdzie i znów będę sama [*Noc ma tysiąc oczu*: 14–15].

## Alienacja

Bohater klasycznie skonstruowanej narracji *noir* powinien być samotny – ta prawidłowość nigdzie nie jest bardziej zauważalna niż w przypadku twórczości Cornella Woolricha. Osamotnienie, które jest udziałem bohatera, ma dwie formy. Pierwsza wynika z opisanego powyżej wstrząsu poznawczego, jaki przeżywają bohaterowie powieści, w których motorem napędowym fabuły jest fatalizm lub dziwaczny spłot okoliczności (bez znaczenia, czy jest to rzeczywisty spłot okoliczności, czy bohater pada ofiarą przemyślniej intrygi). Druga natomiast wynika z faktycznego braku kontekstu społecznego w powieściach Woolricha.

Klasycznym przypadkiem alienacji wynikającej ze spłotu okoliczności jest druga powieść *noir* Woolricha, *Kurtyna z czerni*. Bohater tego tekstu, którego narracja rozpoczyna się *in medias res*, na pierwszej stronie książki odzyskuje przytomność na nowojorskiej ulicy, nie znając swojej tożsamości i nie wiedząc, dlaczego najwyraźniej grozi mu śmiertelne niebezpieczeństwo, gdyż przypadkowo spotkany na ulicy mężczyzna dobywa na jego widok broni. Aż do finałowych scen powieści Townsend będzie kontaktował się tylko z nieznaną mu kobietą, która go rozpoznaje, przez większość czasu będzie jednak zupełnie samotny. *Kurtyna z czerni* jest być może najlepszym studium

alienacji i rozpacz w twórczości Woolricha, w którym bohater nie tylko musi toczyć dramatyczną, trzymającą w narracyjnym napięciu nieustanną walkę o przetrwanie, ale przede wszystkim pozbawiony jest poczucia jakiegokolwiek punktu odniesienia, który dawałby mu wytchnienie, nawet tak elementarnego, jak świadomość kim jest. W drugiej części powieści bohater przejmuje inicjatywę, próbując ustalić szczegóły kryminalnej intrygi, której padł ofiarą.

Podobną dwudzielną konstrukcję ma *Czarna ścieżka strachu*. Jej bohater, niejaki Scott, na początku powieści znajduje się na Kubie i w wyniku, jak się wydaje, zbiegu okoliczności, zostaje oskarżony o zabicie towarzyszącej mu kobiety. Odtąd będzie musiał ukrywać się nocą w obcym mieście, w obcym kraju, nie znając języka ani nikogo z mieszkańców. Pierwsza część powieści staje się dzięki temu klasycznym Woolrichowskim studium „czarnej”, jak zresztą sugeruje tytuł powieści, alienacji. Samotny bohater walczy o przetrwanie w atmosferze nieustannego zagrożenia, którego źródłem jest w równym stopniu policja, co przestępcy, którzy czyhają na jego życie. Druga część powieści, podobnie jak w przypadku *Kurtyny z czerni*, rezygnuje z operowania czarnym suspensem narracyjnym tym razem na rzecz typowego dla Woolricha motywu – zemsty.

Inny wariant alienacji to natomiast niesłuszne oskarżenia o popełnienie zbrodni, który to zabieg wobec głównego bohatera Woolrich stosuje w powieści *Pani widmo*. Scott Henderson zostaje oskarżony o zabicie żony, choć noc morderstwa spędził jednak z tajemniczą kobietą, której tożsamości nie zna. Gdy rozpoczyna się policyjne śledztwo, nikt nie potwierdza jego alibi, a kobiety nie można nigdzie odnaleźć. Do pomocy wezwany zostaje przyjaciel protagonisty, który na własną rękę prowadzi śledztwo – w zakończeniu powieści okazuje się, że to on jest rzeczywistym mordercą.

*Pani widmo* różni się jednak od dwóch poprzednio przywołanych powieści. Odmiennie niż w przypadku *Kurtyny z czerni* i *Czarnej ścieżki strachu* narracja w *Pani widmo* zmienia punkt widzenia. Głównym celem staje się w tej powieści zwodzenie czytelnika w kwestii tego, kto jest prawdziwym zabójcą – jego

tożsamość zostaje ukryta przed odbiorcą właśnie za pomocą zabiegów narracyjnych. Strategię tę stosuje się tu wielokrotnie. Czytelnik nie jest informowany ani o rzeczywistych postępach śledztwa policjanta Burgessa, ani tożsamości fałszywego przyjaciela protagonisty Lombarda i podszywającej się pod tytułową kobietę-widmo dziewczyny. Wszystkie te środki służą wywołaniu efektu zagrożenia i troski o losy bohatera, który w drugiej części powieści w zasadzie znika z planu narracyjnego, czekając samotnie na wykonanie wyroku w celi śmierci.

Paradoksalnie ta jedna z najbardziej znanych powieści Woolricha, choć wydana, początkowo także w Polsce, pod pseudonimem, w zasadzie nie jest powieścią *noir*, ale thrillerem, który jako podstawowym środkiem wyrazu operuje atmosferą tragicznego fatalizmu wzmaganego z każdą stroną powieści przez nieubłagane upływający czas zmierzający do egzekucji niewinnego człowieka. Również wątek alienacji bohatera wynikający z dziwnego splotu wydarzeń, których stał się ofiarą, jest tu słabo zarysowany, gdyż narracja drugiej części powieści skupia się raczej na opisach starań bohaterów próbujących uchronić protagonistę przed tragicznym końcem.

Bez wątpienia do nurtu *noir* można zaliczyć być może najbardziej nietypową powieść Woolricha – *Waltz Into Darkness* wydaną w 1947 roku. Jest to jedyna powieść tego pisarza z tej dekady, której akcji nie osadzono we współczesności – zarówno miejsce akcji, Nowy Orlean, jak i czas wydarzeń, 1880 rok, to wyjątki na tle innych powieści Woolricha. Jak już jednak wspomniano, tło akcji nie ma większego znaczenia dla fabuły. Jest ono jednak problematyczne dla głównego tematu tej powieści, alienacji głównego bohatera.

Protagonista powieści, Louis Durand, jest zamożnym importerem kawy, który za młodu przeżył tragedię miłosną i dopiero u progu średniego wieku, tuż przed czterdziestymi urodzinami, postanawia się ożenić. Zaręcza się korespondencyjnie z nieznaną osobiście kobietą, która ma przybyć na ślub do Nowego Orleanu statkiem z Kansas City. Jej miejsce zajmuje jednak młodsza od niej oszustka, Anne Castle, która zabija w trakcie podróży narzeczoną Duranda. Mimo zaskakująco młodego wieku narze-

czonej Durand, olśniony jej urodą, zawiera z nią małżeństwo. Drobne szczegóły budzą jednak jego niepokój, lecz oszołomiony niespodziewanym szczęściem bohater nie zwraca sobie tym głowy. Sielanka trwa do momentu, kiedy młoda żona nie ukradnie mu wszystkich pieniędzy i nie zniknie bez śladu. Durand spotyka ją jednak kilka miesięcy później, kiedy zastawia się na kolejnego naiwnego mężczyznę, ale zamiast wydać ją policji bohater odnawia z nią związek i zabija detektywa, którego wcześniej wynajął do odnalezienia swojej zbiegłej żony. Durand oraz Anne, oboje mający na sumieniu morderstwo, pogrążają się stopniowo w nędzy, aż gardząca swoim mężem Castle truje go i obserwując jak umiera on w długich męczarniach, dochodzi do wniosku, że go kocha.

Ta być może najbardziej melodramatyczna i nietypowa dla Woolricha historia, jest jednocześnie najbardziej klasyczną opowieścią *noir*, jaka stała się kanwą którejkolwiek z jego powieści. *Grzeszna miłość*, jak niefortunnie brzmi tytuł *Waltz Into Darkness* w polskim przekładzie, to bowiem – pozornie – sztampowa opowieść o mężczyźnie, który zostaje doprowadzony do upadku przez kobietę fatalną i jest to zdecydowany wyjątek na tle innych tekstów tego autora. Wspomniana fabuła ma dwa etapy, które można nazwać świadomym i nieświadomym. W nieświadomym mężczyzna pada ofiarą kobiety-oszustki, która go okrada i upokarza, ale nie zagraża jego życiu. W drugim etapie Durand świadomie wychodzi na spotkanie śmierci, wiedząc, że kobieta, którą kocha, jest przesiąknięta złem i nie mogąc uwolnić się od jej zgubnego uroku, dobrowolnie pogrąża się w zniszczeniu. Z punktu widzenia historii męskiego protagonisty wszystko dzieje się według dobrze znanego szablonu narracji *noir*: mężczyzna niepotrafiący uwolnić się od kobiety niosącej – dosłownie – śmiertelne zagrożenie, czyli *femme fatale*, doznaje upadku i będąc na dnie, umiera. Woolrich nie potrafił się jednak powstrzymać w tej nietypowej dla niego fabule od typowego dla niego melodramatycznego zakończenia: występna i zła kobieta ponosi karę. Ale nie karę w sensie społecznym, czy prawnym, jakiej moglibyśmy spodziewać się w typowej powieści kryminalnej. Anne Castle zostaje ukarana w sposób, w jaki symbolicznie „zgrzeszyła” w wyobraźni pisarza:

Lamentowała rozpaczliwie do niesłuchającego ucha Duranda: – Och, Louis, Louis! Pokochałam cię zbyt późno. Zbyt późno cię pokochałam. Pukanie, krzyki i smutek zanikły. Pozostała tylko pustka.

– I to jest moja kara [*Grzeszna miłość*: 266].

Kwestią jednak, którą nie sposób pominąć w kontekście tej powieści (i, jak zobaczymy, również kilku innych), jest sprawa wiarygodności przedstawionej tu historii. W przypadku *Grzesznej miłości* wiąże się to bezpośrednio z motywem alienacji. Życiowe prawdopodobieństwo fabuł Woolricha jest jednym z najbardziej problematycznych aspektów jego twórczości i nie dotyczy do tylko powieści w rodzaju *Noc ma tysiąc oczu*, w której część wydarzeń wydaje się mieć charakter nadprzyrodzony, a przynajmniej trudno wytłumaczalny w racjonalnych kategoriach. W *Grzesznej miłości* problem w szczególności sposób łączy się z historycznym tłem, na jakim osadzona jest fabuła. Historia Louisa Duranda to opowieść o upadku mężczyzny, który traci głowę dla występnej kobiety, ale żeby czytelnik mógł w tę historię uwierzyć potrzeba dużej dozy dobrej woli z jego strony. Woolrich układa więc swoją narrację tak, aby zdany na pastwę bezwzględnej *femme fatale* mężczyzna był skrajnie samotny, a popełniona przez niego zbrodnia jeszcze bardziej wyalienowała go ze społeczeństwa. O ile jednak taka sytuacja jest do przyjęcia, gdyby była umieszczona we współczesności w nowojorskiej wielkomijskiej dżungli, o tyle dziewiętnastowiecznych realiach południa Stanów Zjednoczonych wydaje się całkowicie nieprawdopodobna. Jak bowiem możliwe, że zamożny przedsiębiorca z Luizjany nie ma w zasadzie żadnych krewnych, przyjaciół, rodziny, a co ważniejsze – stosunków towarzyskich? W innych powieściach autora *Ze strachu* alienacja bohatera wynika z tragicznych splotów okoliczności lub z ciężącej nad nimi widmem odkrytej, ale pozbawionej jakiegokolwiek sakralnej sankcji przyszości. W *Waltz Into Darkness* jest głównym motywem i jednocześnie warunkiem *sine qua non* rozwoju fabuły, będąc przy tym czynnikiem, który w największym stopniu podważa wiarygodność historii.

## Postacie kobiece

Niewielki stopień prawdopodobieństwa fabuły *Waltz Into Darkness* nie jest jedynym elementem wyróżniającym ją na tle innych powieści Woolricha z lat 1940–1948. Tylko bowiem w tym utworze występuje postać, którą jednoznacznie określić można jako *femme fatale*. We wszystkich pozostałych powieściach z tego okresu postacie kobiece portretowane są zgoła odmiennie, co prowadzi nawet do pewnego paradoksu.

Postacie kobiece są elementem kluczowym w klasycznej prozie *noir*, ale ich aktywność jest do pewnego stopnia ograniczona. Fabuły *noir* przedstawiają w działaniu mężczyzn bez względu na to, czy jest to brutalny i cyniczny Continental Op, chłodny i zdystansowany Sam Spade, targani namiętnościami bohaterowie Caina, czy kalifornijski ironiczny rycerz Marlowe, manifestacyjnie stroniący od pokus cielesnych. Kobiety mogą być interlokutorkami, czasem dorównując intelektem mężczyźnie, mogą być kumpelkami, „swoimi” dziewczynami, ale przede wszystkim, jak widzieliśmy w eseju *Žižka*, są symbolem. Tak czy inaczej, klasyczna *noir* to domena działających mężczyzn, kobiety są natomiast częścią problemów, z jakimi ci się borykają.

Na tym tle wyjątkowość prozy Cornella Woolricha jawi się szczególnie wyraziście. Po pierwsze, kobiety w jego utworach mają znacznie większy udział w fabułach. Po drugie, co jest absolutnym wyjątkiem w prozie *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kobiety mogą być w powieści głównymi bohaterami, bez względu na to, czy ich postać ukryta jest przed czytelnikiem za pomocą zabiegów narracyjnych, jak to się dzieje w *Pannie młodej w żałobie*, czy przedstawia się jej bezpośrednio w działaniu, tak jak to ma miejsce w *I Married A Dead Man*.

Wyjątkowość pierwszej powieści *noir* Cornella Woolricha, *Panny młodej w żałobie*, polega właśnie na tym, że jej główną bohaterką jest kobieta. Fakt ten może początkowo nie być czytelny dla czytelnika ze względu na osobliwą konstrukcję powieści, ale po lekturze całości i wyjaśnieniu fabularnej tajemnicy sprawa staje się oczywista. Nie jest to bynajmniej jedyna powieść z interesującego nas okresu, w której kobieta przejmuje

inicjatywę. W *Aniele w czerni* protagonistką jest Anne Murray, która stara się ocalić swojego męża skazanego na śmierć za zamordowanie kochanki, która była znaną w nowojorskim półświatku kobietą lekkich obyczajów. W podobnej roli występuje zresztą bohaterka poprzedniej powieści, *Pani widmo*, w której panna Richman również ryzykuje życiem, by ocalić skazanego na śmierć ukochanego. W *Przed świtem* (*Deadline At Dawn*) kobieca postać, Brick, jest równorzędną bohaterką wobec męskiego protagonisty. Powieść otwierają partie, w których narracja prowadzona jest z jej punktu widzenia, potem punkt ten oscyluje między Brick i Quinnem prowadzącymi równoległe ich amatorskie śledztwo. W *Noc ma tysiąc oczu* niemal połowę całości zajmuje retrospekcja, w której pierwszoosobową narratorką jest Jean Reid, która w drugiej części ustępuje miejsca innym bohaterom. Wreszcie w *Niewinnej* kobieca bohaterka i jej personalny punkt widzenia całkowicie dominuje w tej powieści.

W tekstach, gdzie protagonistą i bohaterem POV (*point of view character*) jest mężczyzna, kobiety pełnią rolę silnych i niezależnych pomocnic, dzięki którym akcja dobiegnie szczęśliwego końca. W *Kurtynie z czerni* kochająca głównego bohatera Ruth jest przez dłuższy czas jedyną osobą, z którą kontaktuje się cierpiący na amnezję bohater i to ona, przyplacając to życiem, pomaga mu w dokonaniu zemsty. W *Czarnej ścieżce strachu* bohater nie przetrwałby śmiertelnie groźnej kubańskiej nocy bez pomocy silnej i niezależnej tajemniczej kobiety, spotkanej w domu, w którym się ukrywa. Czarna Noc, jak kaže się nazywać, tak jak inne bohaterki Woolricha, bez wahania, ryzykując życiem, stara się pomóc poznanemu kilka godzin wcześniej nieznanemu mężczyźnie.

Kobiety w powieściach Woolricha pełnią więc znacznie większą rolę niż w utworach innych pisarzy *noir*. Obiegowy pogląd, głoszący, że nieodzownym składnikiem każdej fabuły *noir* jest działająca i zagrażająca protagoniście *femme fatale*, wymaga tu pewnej rewizji. W prozie Woolricha nie występują właściwie kobiety fatalne, natomiast w zasadzie w każdej jego powieści mamy do czynienia z pozytywnymi bohaterkami, które mają duży wpływ na rozwój wydarzeń, a często są rzeczywistymi bohaterkami powieści (*Panna młoda*, *Anioł w czerni*, *Niewinna*).

Nie ulega też wątpliwości, że w powieściach autora *Marihuany* mamy do czynienia nie tylko z ukazywaniem kobiet w pozytywnym świetle, ale w zasadzie z idealizacją: kobiece bohaterki mają w zasadzie jedną stałą cechę – niewzruszoną lojalność wobec swego mężczyzny, nawet po jego śmierci. Pierwowzorem wszystkich tych postaci jest bez wątpienia obdarzona niemal psią wiernością żona Wade'a z *Manhattan Love Song* i wszystkie kolejne bohaterki, z wyjątkiem Anne Castle, będą w równym stopniu lojalne i skłonne do poświęceń dla swoich mężczyzn.

Wspomniana idealizacja jest faktem o tyleż zastanawiającym, iż dość trudno znaleźć jej psychologiczne wytłumaczenie w życiu osobistym pisarza. O ile o takie uzasadnienie dość łatwo w przypadku Raymonda Chandlera, którego pogmatwane stosunki z kobietami bez wątpienia wywierają wpływ na portretowanie kobiet w jego prozie, o tyle homoseksualizm Woolricha nie daje już tak oczywistej możliwości interpretowania stałego elementu jego twórczości, jakim jest konsekwentne idealizowanie kobiet. Z biografii Nevinsa wynika, że po nieudanym hollywoodzkim małżeństwie i pobycie w Europie mieszkający przez większość dorosłego życia z matką pisarz nie utrzymywał już żadnych – nie tylko intymnych, ale nawet osobistych – kontaktów z kobietami. Sam pisarz, co prawda, w swoich wspomnieniach *Blues of a Lifetime* twierdził, że kochał w życiu trzy kobiety, ale nie wiadomo, które z nich miał na myśli. Wiadomo natomiast, że własny homoseksualizm był dla niego źródłem nieustannej frustracji i niskiej samooceny – trudno jednak dopatrzeć się w jego twórczości śladów tej wieloletniej walki wewnętrznej. Idealizowanie kobiet pozostaje więc istotnym, różniącym Woolricha od innych twórców *noir*, elementem jego świata.

## Tożsamość

Wspomniany homoseksualizm pisarza pozostawia prawdopodobnie symboliczny ślad w innym stałym motywie jego powieści – utracie tożsamości. Brak społecznej akceptacji dla seksu-



alnej odmienności w epoce Woolricha – wystarczy wspomnieć bezceremonialne portretowanie homoseksualistów w prozie Hammetta i Chandlera – był z pewnością nie tylko przyczyną frustracji emocjonalnej, ale z pewnością także źródłem poczucia braku społecznego zakorzenienia. Świadomość bycia kim innym, niż sądzą otaczający ludzie, brak możliwości otwartego manifestowania i realizowania swoich pragnień są najprawdopodobniej powodem, dla którego tak wiele ze stworzonych przez Woolricha postaci ma problemy z własną tożsamością.

Motyw ten występuje w prozie autora *Okna na podwórze* w dwóch formach – świadomego przybierania cudzej tożsamości i mimowolnej jej utraty w wyniku dziwaczного splotu okoliczności. Ta pierwsza wiąże się przede wszystkim z motywem zemsty: zarówno Julie w *Pannie młodej w żałobie*, jak i Johnny Marr w *Spotkaniach w mroku* podszywają się pod różne postaci po to, by dokonać swej skomplikowanej i rozłożonej na wiele etapów wendety. Powoduje to pewien paradoks z punktu widzenia odbioru tak skonstruowanej powieści: główny bohater nie pojawia się w narracji nigdy jako on sam (*Panna młoda*), albo nie pojawia się prawie w ogóle (*Spotkania*) z wyjątkiem początku i końca powieści. Tą samą strategią, ale nie dla zemsty, ale w celu ocalenia swojego ukochanego przyjmuje bohaterka *Anioła w czerni*, Alberta Murray, która podszywając się pod inne osoby, stara się samodzielnie zdemaskować prawdziwego mordercę Mii Mercer. Świadomie pod inną tożsamością na początku powieści występuje też Anne Castle w *Waltz Into Darkness* – w tym wypadku motyw ten ma zadanie wywołania klasycznej, w sensie arystotelesowskim, perypetii, a więc nagłej i nieoczekiwanej zmiany w życiu głównego bohatera powieści. Wreszcie temat nowej tożsamości jest głównym motorem napędowym fabuły *I Married A Dead Man*, w której główna bohaterka wykorzystuje niespodziewany zbieg okoliczności, by podszyć się pod tożsamość innej kobiety i stać się częścią jej rodziny.

Utratę tożsamości wbrew woli głównego bohatera widać natomiast wyraźnie w *Kurtylnie z czerni* i *Czarnej ścieżce strachu*. W pierwszej z tych powieści mamy do czynienia z przypadkiem najbardziej skrajnym z możliwych: dotknięty amnezją bohater nie wie, kim jest, dlaczego jacyś ludzie, jak mu się wydaje,

próbują go zabić i na czym polega jego zbrodnia. W drugiej ten sam problem przedstawiono w sposób bardziej skomplikowany. Główny bohater *Czarnej ścieżki* na początku fabuły, co wyjaśnia się dopiero w wyniku retrospekcji, jest dosłownie nikim – bezdomnym śpiącym na ławce w parku. Znaleziony przed nocnym klubem portfel pozwala mu niespodziewanie odzyskać tożsamość, jednak na krótko. Ta jedna z najlepszych powieści Woolricha koncentruje się bowiem w narracyjnym zbliżeniu na sytuacji, w której bohater znów jest, w sensie społecznym, nikim: obcokrajowcem oskarżonym w dodatku o zbrodnię, której popełnienia nie jest winny.

W powieściach Woolricha oskarżenie o morderstwo, którego się nie dokonało, nawet jeśli nie towarzyszy temu formalna zmiana nazwiska bohatera, jest symbolicznie także jedną z form pozbawienia protagonisty tożsamości. To, że społeczeństwo – reprezentowane przez organy ścigania i sądy – uważa go za kogoś innego (bezwzględnego mordercę), wzmaga poczucie alienacji i pozbawia (społecznej) tożsamości. Motyw ten pojawia się w kilku powieściach: *Manhattan Love Song*, wspomnianej już *Kurtynie z czerni*, *Pani widmo*, *Aniele w czerni*, *Czarnej ścieżce strachu* i *Przed świtem*.

Bohaterowie literatury *noir* ukazywani są w sytuacjach granicznych: skrajnej alienacji, pozbawienia własnej tożsamości, fałszywych oskarżeń, wrogości otaczającego świata, złośliwości losu i braku poczucia jakiego wyższego sensu wydarzeń, w jakich się uczestniczy. W twórczości żadnego innego pisarza nie występuje jednoczesne spiętrzenie tak wielu działających na niekorzyść bohatera czynników. Jedynym ocalającym elementem jest kobieca miłość, coś czego Woolrich prawdopodobnie nigdy w życiu nie zaznał, dlatego też w jego czarnym świecie jest ona wyidealizowanym ostatecznym środkiem, dzięki któremu bohater może zostać uratowany. O ile kobieta jest największym sojusznikiem uwikłanego w dziwaczne wydarzenia bohatera, o tyle jego największym wrogiem to kolejna z obsesji Woolricha – czas.

## *Tempus fugit*

Cornell Woolrich określany jest przede wszystkim jako mistrz suspense, a więc sztuki trzymania w napięciu odbiorcy, który sympatyzuje z głównym bohaterem, znajdującemu się w niebezpieczeństwie. Realizuje go na dwa zasadnicze sposoby – za pomocą szczególnej konstrukcji fabuły lub różnego rodzaju zabiegów narracyjnych. Czasem, choć dość rzadko, strategie te mogą występować jednocześnie w tym samym utworze. Obie implikują jednak konieczny w tym wypadku warunek, czyli życzliwość potencjalnego odbiorcy dla protagonisty. Tylko bowiem w tym wypadku czytana historia będzie oddziaływać na poziomie emocjonalnym, co jest głównym celem narracji literackich i filmowych operujących suspense, a nie intelektualnym. Omówione powyżej zabiegi, alienacja i utrata tożsamości, służą więc przede wszystkim swoistemu wzbudzaniu Arystotelesowskiej „litości i trwogi” odbiorcy obserwującego dramatyczną walkę bohatera z przeciwnościami losu. Dadzą się one, rzecz jasna, zinterpretować na płaszczyźnie filozoficznej jako wyraz lęków i niepokojów społecznych pokolenia Wielkiego Kryzysu. Wydaje się jednak wątpliwe, aby tego rodzaju komentarz dotyczący współczesności (nawet nieuświadomiony) był celem Woolricha. Przeczą temu przede wszystkim wyraźna skłonność do melodramatyzowania fabuł (przez ukazywanie miłości jako podstawowej motywacji postępowania postaci) i charakterystyczne zakończenia jego powieści, o czym przyjdzie jeszcze pora wspomnieć. Głównym celem zabiegów literackich jest wywoływanie wstrząsu u odbiorcy, który obserwując losy bohatera na tyle przeciętnego, by umożliwić identyfikację z nim jak największej grupie potencjalnych odbiorców, zda sobie sprawę, że historia, którą poznaje, może przydarzyć się także jemu.

Pierwsza ze wspomnianych strategii suspense polega na swoistej konstrukcji fabuły, w której elementem kluczowym staje się czas. Jego upływ działa na niekorzyść protagonisty, najczęściej oznaczając zbliżające się nieuchronnie śmiertelne zagrożenie. Woolrich zaczął tę strategię z powodzeniem realizować

w swoich opowiadaniach z lat trzydziestych, z których najsłynniejszym jest *O godzinie trzeciej* (*Three O'Clock*, „Detective Fiction Weekly”, 1938) [*Okno na podwórze*: 62–86]. Jego główny bohater próbuje zamordować własną żonę za pomocą amatorskiej bomby własnej konstrukcji. Typowy dla Woolricha spłot niemożliwych do przewidzenia wydarzeń powoduje, że zostaje on uwięziony w piwnicy własnego domu wraz z uzbrojoną bombą. Napięcie rodzi się tu z nieubłaganego upływu czasu, w wyniku czego o tytułowej trzeciej po południu protagonista ma paść ofiarą własnej intrygi. To opowiadanie, będące w swej istocie unowocześnioną wersją *Studni i wahadła* Edgara Allana Poe, stanowi przykład woolrichowskiego suspense w pigułce z powodzeniem rozwijanym w większych formach prozatorskich.

W powieści ten motyw Woolrich wykorzystał po raz pierwszy w *Pani widmo*. Jej główny bohater, oskarżony o zamordowanie swojej żony, zostaje ujęty przez policję i skazany przez sąd na śmierć. Czytelnik wie, że protagonista jest niewinny, gdyż całą ekspozycję powieści poświęcono szczegółowemu opis feralnego wieczoru, nie ma więc żadnej wątpliwości w kwestii winy bohatera. W oczach pozostałych postaci jednak Henderson jest winny, przede wszystkim dlatego, że jego alibi nikt nie potwierdza. Czytelnik konfrontowany jest w następnych rozdziałach z zeznaniami znanych mu już epizodycznych postaci, które wygłaszają twierdzenia w oczywisty sposób przeczące przedstawionej uprzednio w narracji wersji wydarzeń. Wywołuje to oczywiście zamierzone poczucie dysonansu, drażni odbiorcę na poziomie emocjonalnym i intelektualnym, tym bardziej, że wszystkie tytuły rozdziałów powieści nie pozostawiają żadnej wątpliwości, co zagraża protagoniście: *1. Sto pięćdziesiąty dzień przed egzekucją. Godzina osiemnasta, 5. Dziewięćdziesiąty pierwszy dzień przed egzekucją*, i tak dalej.

Wraz z rozwojem fabuły, który polega przede wszystkim na opisywaniu kolejnych nieudanych prób dowiedzenia niewinności bohatera i uwiarygodnienia jego alibi, napięcie narasta. Woolrich osiąga to przede wszystkim poprzez „zagęszczenie” narracji. O ile przerwy między pierwszymi rozdziałami sięgają nawet kilkudziesięciu dni, im bliżej punktu kulminacyjnego, tym przerwy te stają się krótsze, wywołując wrażenie nieuchron-

nie nadciągającej katastrofy. Ostatecznie bohater zostaje w zaskakujący sposób ocalony w ostatniej chwili przed egzekucją, dzięki zdemaskowaniu prawdziwego mordercy – dopiero wtedy czytelnik poznaje wszystkie szczegóły intrygi, której ofiarą padł protagonista *Pani widmo*.

Na podobnej zasadzie skonstruowano fabułę powieści *Przed świtem*. Jej tytuł oryginalny, *Deadline At Dawn*, wskazuje podstawowy środek wywoływania narastającego napięcia – upływający czas. Jest o jednak najmniej udana z powieści Woolricha z jego najlepszego okresu. Co prawda, większość jego dużych form prozatorskich, nawet tych najbardziej efektownych, wymaga od czytelnika dużej dozy „zawieszenia niewiary”, której zazwyczaj wymaga się od odbiorców tekstów literatury fantastycznej, przede wszystkim dlatego, że fundują one swą akcję na graniczących z nieprawdopodobieństwem zbiegach okoliczności i przypadkach. Jednak sytuacja fabularna przedstawiona w *Przed świtem* – umieszczona w skrajnie krótkim, jak na powieść Woolricha, przedziale czasowym obejmującym tylko jedną noc – jest wynikiem tak przesadnego spiętrzenia przypadków i zbiegów okoliczności, że osiąga efekt odwrotny od zamierzonego.

Quinn, kolejny ze znajdujących się na „życiowej krawędzi” bohaterów Woolricha, dokonuje przypadkowej kradzieży. W jej trakcie orientuje się jednak, że w tym samym czasie w mieszkaniu popełniono morderstwo – staje się więc jasne, że będzie on głównym podejrzanym. Przypadkowo poznana kobieta, fordanserka Brick, która próbuje zostać broadwayowską aktorką, pomaga mu w oczyszczeniu się z zarzutów. Między samotnymi w nowojorskiej dżungli bohaterami nagle rodzi się przyjaźń, kiedy okazuje się, że pochodzą z tego samego małego miasteczka na głębokiej prowincji USA. Teraz wspólnie będą musieli w ciągu kilku godzin wyjaśnić bez pomocy policji zagadkę tajemniczego morderstwa i zdążyć na odjeżdżający o świcie z Nowego Jorku autobus.

Sytuacja przedstawiana w tej powieści razi przesadnym nieprawdopodobieństwem na kilku poziomach jednocześnie, ale przede wszystkim w kwestiach motywacji psychologicznej bohaterów i posiadania przez nich nieoczekiwane efektywnych zdolności śledczych zarówno w kwestii kryminalistycznej de-

dukcji, jak i pracy operacyjnej w terenie. Podstawowy cel fabuły – wywołanie dramatycznego napięcia towarzyszącemu amatorskiemu śledztwu – jest najmniej przekonującym elementem powieści, nigdy nie zostaje bowiem racjonalnie wyjaśnione, dlaczego bohaterowie muszą opuścić Nowy Jork tym konkretnym autobusem odjeżdżającym z miasta o szóstej rano.

Woolrich stara się uwiarygodnić narastanie napięcia w utworze poprzez portretowanie pary protagonistów jako wyalienowanych rozbitków życiowych, którzy wpadają na siebie przypadkiem w momencie, gdy znajdują się najbliżej życiowej krawędzi, pogrążeni w desperacji i skłonni do podjęcia najbardziej dramatycznych działań, by poprawić swój los. Właśnie wtedy los stawia ich w sytuacji skrajnie granicznej. O ile jednak postawa Quinna może się wydawać zrozumiała, gdyż jest uczciwym człowiekiem, próbującym za wszelką cenę wymazać zbrodnię, którą popełnił – kradzież – i przy okazji orientuje się, że może być oskarżony o zbrodnie znacznie cięższą – morderstwo, o tyle zaangażowanie Brickya w jego los i współdziałanie w prowadzonym przez niego śledztwie wydaje się mimo wszystko wątpliwe pod względem psychologicznym.

*Przed świtem* jest też tą powieścią Woolricha, w której tradycyjny motyw *noir*, czyli portretowanie miasta jako przestrzeni zła, korupcji i zbrodni, zostaje bodaj najsilniej wyeksponowane. W połączeniu z sugerowaniem związku między destrukcyjnym charakterem miasta a sytuacją psychiczną bohaterów ociera się wręcz o pretensjonalność.

Wyszli na senne, śródnocne pustkowie, szybko minęli krąg światła, rzucanego przez najbliższą latarnię, po którego drugiej stronie znów dali pochłonąć się ciemności. Lampy, ciągnące się bezdusznym, wbitym w sztywną formę zygzakiem wzdłuż ulicy, potęgowały tylko poczucie pustki i samotności. Jak wzrokiem sięgnąć, ani na dole, ani w górze nie było widać choćby jednego cieplejszego, bardziej ludzkiego światełka, wskazującego na obecność człowieka za jakimś oknem czy w bramie budynku.

To było jak spacer przez ogromny, monolityczny grobowiec. Dokoła nie było nikogo, nic się poruszało. [...] Tu, z dala od centrum, miasto było jak wymarłe, zimne i nieruchome. [...] Ich kroki

rozbrzmiewały glucho w martwej ciszy i ginęły w próżni, jak gdyby ulica, którą szli, była niczym wąska deska zawieszona nad przepaścią [*Przed świtem*: 58].

Mimo swoich słabości *Deadline At Dawn* jest jedną z najlepiej napisanych powieści autora *Niewinnej*, wykorzystującą zmienny punkt widzenia perspektywy narracyjnej. Poszczególne rozdziały mają wyrazistą strukturę, przypominającą opowiadania, zmierzającą do dramatycznych kulminacji kończących się małymi *cliffhangerami*.

Jeszcze innym rodzajem fabuły wykorzystującej motyw upływającego czasu są swojego rodzaju kroniki zapowiedzianej śmierci. Zabieg ten zastosowany jest w *Pannie młodej w żałobie*, *Noc ma tysiąc oczu* oraz w *Spotkaniach w mroku*. Pierwszą i trzecią powieść zbudowano na identycznej zasadzie: podzielone są na kilka części, w których powtarza się ta sama struktura fabularna będąca opisem kolejnego morderstwa dokonywanego przez protagonistę. Końcowy fragment każdej sekwencji narracyjnej poświęcono mozolnemu śledztwu policyjnemu, w wyniku którego działania bohatera-mordercy stają się coraz bardziej przewidywalne aż do fabularnej kulminacji, w której wiadomo, kto i w jakim momencie zostanie zabity.

Warto jednak zauważyć, że inwencja fabularna Woolricha pozwala mu wykorzystać tę identyczną strategię na dwa zupełnie różne sposoby. W *Pannie młodej w żałobie* zastosowano ją do narracyjnego oszustwa – ponieważ odbiorca nie zna tożsamości tajemniczej zabójczyni, ani nie wie, dlaczego dokonuje ona swych zbrodni, ostatni rozdział ma charakter kryminalnej niespodzianki i okazuje się opisem policyjnej pułapki zastawionej na działającego według schematu seryjnego mordercę. W *Spotkaniach w mroku* natomiast czytelnik zna tożsamość głównego bohatera i wie, dlaczego dokonuje on kolejnych morderstw, które są zresztą stopniowo coraz bardziej wyrafinowane i nieprzewidywalne pod względem metody. Tylko jedna rzecz się nie zmienia: Johnny Marr dokonuje swej zemsty każdego roku dokładnie w rocznicę śmierci swojej ukochanej, 31 maja. Obejmujący mniej więcej jedną czwartą całości przedostatni rozdział powieści, *Spotkanie piąte*, w którym policji znana jest zarów-

no tożsamość obiektu zemsty, jak i data planowanego morderstwa, staje się więc opisem dramatycznej ucieczki kolejnej ofiary przed zmierzającym jej śladem nieubłagany mścicielem.

Czas staje się więc kolejnym elementem wrogiego świata, w którym Woolrich umieszcza swoich bohaterów, odgrywając podobną rolę, jaką w innych tekstach ma przypadek. To bezrozumna siła zagrażająca człowiekowi, nad którą nie ma on żadnej kontroli – podobnie jak dziwaczne sploty okoliczności, których ofiarą padają bohaterowie twórcy *Niewinnej* – jest wyrazem obojętności wszechświata. Każdy z ludzi jest zmuszony do toczenia samotnej i dramatycznej o własne ocalenie. W niektórych tekstach pisarza kwestia czasu ma związek ze swoiście rozumianym fatalizmem: bohaterom „przepowiedziano”, kiedy dosięgnie ich śmierć. Znamienne dla podejścia Woolricha do tej kwestii jest to, iż owo „fatum” może być wyjawione zarówno dobrym (*Noc ma tysiąc oczu*), jak i złym bohaterom (*Spotkania w mroku*), co eliminuje z użycia tego chwytu kontekst moralny. Czas, podobnie jak gwiazdy, jest doskonale obojętny na sens ludzkiego losu.

## Narracja i gatunki

Twórczość Cornella Woolricha stanowi w zasadzie odrębne zjawisko w historii literatury XX wieku. Z perspektywy sześćdziesięciu lat, jakie upływają od końca szczytowego okresu jego twórczości, uważa się go, również w niniejszej książce, za pisarza uprawiającego literaturę *noir*. Problem rzecz jasna w tym, że w latach czterdziestych XX wieku termin ten nie istniał i żaden z pisarzy określanych dzisiaj jako klasycy powieści *noir* nie wiedział, że uprawia literaturę tego rodzaju. Autorzy nazywani pierwszą falą *noir*, a więc Hammett, Cain i Chandler, byli świadomi w mniejszym lub większym stopniu istnienia literatury określanej mianem *hardboiled fiction* i ich stosunek do tego zjawiska był, jak widzieliśmy, złożony. Wszyscy trzej funkcjonowali też w kontekście i tradycji literatury kryminalnej, powieści



detektywistycznej i popularnych pulpowych *whodunit*, które w pierwszej połowie XX wieku stanowiły ogromną część rynku wydawniczego, zarówno prasowego, jak i książkowego. Formalnie rzecz biorąc, Cornell Woolrich jest częścią tego zjawiska przede wszystkim przez obecność ogromnej liczby jego tekstów z lat 1934–1943 w różnych czasopismach publikujących literaturę sensacyjną. Jak już powiedziano, oryginalność jego twórczości dostrzeżono stosunkowo późno i wtedy dopiero, pod koniec XX wieku, zaczęto stawiać pytania, o rzeczywisty charakter twórczości autora *Death Gathers Momentum*. Jaka jest bowiem przynależność gatunkowa prozy Woolricha i czy w ogóle w jej przypadku tego typu klasyfikację da się przeprowadzić?

Najprościej można orzec, że autor *Pani widmo* jest po prostu autorem powieści kryminalnych. Co to jednak znaczy i czy jest tak rzeczywiście? Jeśli sięgniemy – z premedytacją, a nawet z pewnym okrucieństwem – do źródła dokumentującego stan wiedzy sprzed epoki internetu i zwiększonej dostępności obcojęzycznych tekstów naukowych w Polsce, *Słownika literatury popularnej* z 1997 roku, dowiemy się, że „powieść kryminalna” to:

Odmiana powieści, w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła związana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnianiem osoby sprawcy. Głównymi bohaterami w związku z tym są: prowadzący śledztwo detektyw, przestępca oraz osoby podejrzane, będące najczęściej także w jakiś sposób powiązane z zbrodnią. [...]

Współcześnie można mówić o istnieniu następujących odmian powieści i noweli kryminalnej: 1. odmiana sensacyjno awanturicza, 2. detektywistyczna, 3. czarny kryminał amerykański, 4. odmiana milicyjna [Martuszevska 1997: 319].

Definicja ta jako taka jest oczywiście prawdziwa i określa tę odmianę literatury, którą w anglosaskiej nomenklaturze nazywa się *crime fiction*. Pozostawiając na marginesie problematyczność definicji „czarnego kryminału amerykańskiego”, co szczegółowo omówiono we wstępie niniejszej książki, wypada zadać pytanie, jak wobec tego teoretycznego ujęcia usytuować

twórczość Cornella Woolricha, niewymienionego *notabene* w przywoływanym słowniku ani razu. Zasadniczo jego powieści tego pisarza to historie kryminalne – w każdej z nich popełniono zbrodnię. Bliższe przyporządkowanie sprawi już większe trudności. Naturalnym „miejscem”, w jakim powinien znaleźć się uznawany współcześnie za klasyka powieści *noir* Woolrich, to rzecz jasna „czarny kryminał” – zaprezentowana w przywoływanym opracowaniu definicja tej odmiany literatury nie ma jednak nic wspólnego z jakimkolwiek aspektem powieści autora *Niewinnej*. Problem polega oczywiście na, co akcentowano już wielokrotnie, niedobrym w swych konsekwencjach dla precyzji naukowych dociekań nierozróżnianiu w nauce polskiej między terminami *hardboiled* i *noir*. To, co w Polsce określa się mianem „czarnego kryminału”, to w większości wypadków powieść *hardboiled*. Nigdzie zresztą niefortunność owego nierozróżniania nie wydaje się bardziej oczywista niż w przypadku próby uchwycenia istoty i w efekcie gatunkowej przynależności pisarstwa Cornella Woolricha, klasyka powieści *noir*.

Jak już wskazano, najbardziej podstawowa różnica między dwiema odmianami *crime fiction*, jakie reprezentują *hardboiled* i *noir*, polega na zmianie stosunku protagonisty do zbrodni. W powieści *hardboiled* nie ma on z nią związku, choć jego działania zmierzające do zaprowadzenia sprawiedliwości ocierają się często o bezprawie (Continental Op w *Krwawym żniwie*). W powieści *noir* ma on bezpośredni związek ze zbrodnią w różnym stopniu zaangażowania: od przewrotnej gry z szajką przestępców w *Sokole maltańskim*, przez moralne i emocjonalne zaangażowanie Marlowe’a w kwestie wyjaśnienia i ujawnienia przestępcy, aż do bycia faktycznym zbrodniarzem w powieściach *Caina*. W najogólniejszym ujęciu powieści Woolricha reprezentują tę trzecią odmianę powieści *noir*: ich bohaterowie albo rzeczywiście popełniają zbrodnię lub zbrodnie, albo są o ich popełnienie oskarżani. W ramach tego wzorca mają jednak miejsce różnego rodzaju przesunięcia, które decydują o oryginalności, jak i różnorodności powieści Woolricha.

Kluczowym elementem, który pozwala na jakiegokolwiek gatunkowe rozróżnienia, jest w tym wypadku stosunek protagonisty do zbrodni oraz fakt, czy czytelnik wie, kto jest powieścio-

wym zbrodniarzem, czy nie. Takie czy inne zastosowanie tych zmiennych elementów zazwyczaj decyduje o charakterze i przynależności gatunkowej konkretnej powieści. Najprostszym, najczęstszym i najpowszechniej kojarzonym z powieścią kryminalną modelem prozy jest utwór fabularny, w którym „podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła związana ze zbrodnią” [Martuszevska 1997: 319], a protagonista jest zaangażowany w jakiś sposób w wyjaśnienie zagadki związanej ze zbrodnią. Tego typu fabuły najczęściej określa się mianem powieści detektywistycznej, ponieważ jej protagonista usiłuje zdemaskować przestępcę w ramach uprawianego przez siebie zawodu lub hobby. Tożsamość zabójcy lub złodzieja jest głównym przedmiotem zainteresowania, a jego ujawnienie zazwyczaj staje się punktem kulminacyjnym fabuły. Pociąga to za sobą określone zabiegi narracyjne: narracja prowadzona jest przeważnie z punktu widzenia detektywa (narracja pierwszoosobowa lub personalna trzecioosobowa) albo jego przygodnego lub stałego towarzysza, jak to ma miejsce w większości opowiadań i powieści Arthura Conan Doyle’a, których narratorem jest doktor Watson. W teorii proces odkrywania tajemnic fabuły przez odbiorcę powinien w mniejszym lub większym stopniu pokrywać się z procesem odkrywania prawdy przez powieściowego detektywa. Odbiorca może nawet w pewnym stopniu, dzięki zabiegom narracyjnym, uzyskiwać przewagę nad detektywem. Pewne partie powieści mogą bowiem być opowiadane z punktu widzenia ofiar przestępcy (przykładem może być powieść Jo Nesbø *Pierwszy śnieg*) lub nawet z punktu widzenia poszukiwanego przestępcy (na przykład w utworach Henninga Mankella), jednak bez zdradzania jego tożsamości. W każdym wypadku odkrycie tożsamości poszukiwanego przestępcy powinno być punktem kulminacyjnym fabuły i powinno być, możliwie w jak największym stopniu, zaskoczeniem dla czytelnika.

Od tego wzorca mogą być oczywiście wyjątki i związane one są przeważnie ze zjawiskiem niewiarygodnej narracji. Klasyczny i jednocześnie najbardziej skrajny przykład zastosowania tego zabiegu to oczywiście *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie, gdzie narratorem jest poszukiwany przez Herkulesa Poirota zabójca, co staje się jasne dopiero na ostatniej stronie

powieści. Modyfikacje dotyczące wiarygodności narracji mogą być bardziej subtelne – klasycznym przykładem jest *Mroczny krzyżowiec* Alistaira MacLeana, w którym pierwszoosobowy narrator zataja przed odbiorcą kluczowe informacje dotyczące przebiegu sensacyjnej fabuły, a rzeczywista rola wszystkich postaci występujących w powieści staje oczywista dopiero w trakcie lektury epilogu. Jak widzieliśmy, do podobnego zabiegu ucieka się też Chandler w swoich dwóch pierwszych powieściach, w których proces pracy detektywistycznej zostaje w zasadzie ukryty przed czytelnikiem, niemogącym ustalić z całkowitą pewnością, w którym momencie fabuły powieściowy detektyw rozwiązuje kryminalną zagadkę – dzieje się to jednak wcześniej, zanim ten fakt przedstawia narracja.

W świetle powyższych uwag drugi debiut powieściowy Woolricha, *Panna młoda w żałobie*, jest utworem pod każdym względem wyjątkowym. Można go zaklasyfikować jako powieść detektywistyczną, gdyż, powierzchownie rzecz traktując, spełnia wszystkie wymogi formalne: mamy przestępcę, detektywa i mozolne śledztwo, które prowadzi w finale do ujawnienia tożsamości zabójcy. Kształt formalny *Panny młodej w żałobie* jest jednak na tyle osobliwy, że stawia pod znakiem zapytania jakiegokolwiek proste klasyfikacje gatunkowe.

Moto napędowym fabuły *Panny młodej w żałobie* stanowi zemsta, jaką wywiera tytułowa bohaterka mszcząc się na kilku osobach odpowiedzialnych, jej zdaniem, za śmierć jej świeżo poślubionego męża. O fakcie tym czytelnik zostanie poinformowany jednak dopiero w końcowej partii powieści. Utwór, pod względem narracyjnym, podzielono na pięć odrębnych części i kluczowa informacja wyjaśniająca odbiorcy, dlaczego powieściowe wydarzenia w ogóle mają miejsce, pojawia się dopiero pod koniec drugiego rozdziału piątej części. W ramach całości zachowano strukturę opartą na powtarzającym się schemacie: każda z pięciu części dzieli się na trzy rozdziały. Każdy pierwszy rozdział – wszystkie noszą tytuł *Kobieta* – opisuje częściowo niezrozumiałe dla czytelnika poczynania tajemniczej kobiety, której imienia nie znamy. Perspektywa narracyjna jest tu zmienna i oscyluje od narracji wszechwiedzącej (Rozdział 1. części

czwartej, w którym narrator swobodnie przemieszcza się między występującymi w tym fragmencie postaciami i ma dostęp do informacji, do których nie ma dostępu żaden z bohaterów), przez w miarę obojętną (w rozdziale otwierającym powieść) do personalnej, w której tajemnicza kobieta widziana jest oczami innych epizodycznych postaci. Środkowe rozdziały noszą tytuły będące nazwiskami każdej z ofiar bohaterki – *Bliss, Mitchell, Moran, Ferguson, Holmes* – które są także tytułami odpowiednich części i w każdym z nich przedstawiono morderstwo popełnione przez jakąś, pozornie za każdym razem inną, kobietę. Aż do wspomnianej rewelacji ujawniającej punkt wyjścia fabuły i motywację bohaterki, żadna z informacji pojawiających się w narracji nie wyjaśnia, kim jest tajemnicza morderczyni, ani jaki związek zachodzi pomiędzy jej kolejnymi ofiarami. Trzecie rozdziały, również nazywane według powtarzającego się schematu, przedstawiają natomiast mozolne śledztwo, jakie przez kilka lat prowadzi detektyw Lew Wagner, który stopniowo gromadzi dowody i poszlaki wskazujące, że między pozornie przypadkowymi morderstwami zachodzi związek. Narracja w tych „detektywistycznych” fragmentach jest bardzo epizodyczna i urywkowa, przeważnie prowadzona w personalnej perspektywie detektywa, ale składają się na nią również różne nienarracyjne fragmenty: notatki detektywa i stenogramy z przesłuchań świadków.

Powyższy schemat powtarza się cztery razy, natomiast w części piątej, mimo podobnego początku, w rozdziale drugim zostaje on, wbrew oczekiwaniom czytelnika, efektownie przełamany. Gdy tajemnicza morderczyni zamierza zabić swoją piątą ofiarę okazuje się, że drobiazgowo opisywana sytuacja narracyjna z tej części jest *de facto* pułapką zastawioną na bohaterkę, a osoba, którą zamierza ona zabić, to nie pisarz T. Holmes, ale znany czytelnikowi z poprzednich części detektyw Lew Wagner. Wtedy dopiero następuje zdemaskowanie powieściowej morderczyni, narracyjna retrospekcja wyjaśniająca jej motywację oraz dialog między Julią Killeen i Wagnerem, w trakcie którego dowiaduje się ona, że padła ofiarą tragicznej pomyłki i poświęciła kilka lat życia na mordowanie zupełnie niewinnych ludzi.

Konstrukcja narracyjna *Panny młodej w żałobie* jest tyleż oryginalna na tle dotychczasowej historii powieści kryminalnej, co znamienna dla późniejszej twórczości Woolricha. Przede wszystkim widoczne jest tu charakterystyczne dla niego zamiłowanie do budowania większych całości narracyjnych z mniejszych, przypominających strukturalnie opowiadania, fragmentów. Identyczną strukturę mają powieści *Czarne alibi*, *Anioł w czerni*, *Spotkania w mroku* i jest to, jak się wydaje, wyraźny ślad związków jego pisarstwa z pulpową literaturą lat trzydziestych, w której dominowały opowiadania i powieści w odcinkach. Znacznie istotniejsze jest natomiast wyraźne i świadome ograniczenie partii narracyjnych poświęconych detektywowi prowadzącemu śledztwo na rzecz bardzo szczegółowego opowiadania okoliczności popełniania kolejnych morderstw. Jak już powiedziano, rozpatrywana w całości *Panna młoda* formalnie jest powieścią detektywistyczną, ponieważ nienarracyjna rekonstrukcja fabuły w porządku chronologicznym ujawniłaby, że jej główny temat stanowi policyjne śledztwo prowadzące w punkcie kulminacyjnym do skutecznego powstrzymania przestępcy. Kształt narracyjny tej powieści całkowicie odwraca natomiast proporcje: w zbliżeniu narracyjnym obserwujemy przede wszystkim anonimową bohaterkę-morderczynię, co jest w tym wypadku tożsame z przejściem od powieści detektywistycznej do powieści *noir*.

Ta zmiana proporcji narracji ma również związek z redukcją pozycji czytelnika. W tradycyjnie skonstruowanej powieści detektywistycznej odbiorca jest świadkiem dochodzenia, które obserwuje albo z personalnej perspektywy śledczego, który jest rzeczywistym protagonistą powieści – jak na przykład we współczesnym kryminale skandynawskim – albo z pozycji naiwnego świadka i uczestnika śledztwa, jak to ma miejsce w utworach Conana Doyle'a. Pozwala to czytelnikowi na próby samodzielnego dociekania, na podstawie pojawiających się w narracji szczegółów, istoty kryminalnej zagadki lub zmusza go do bardziej biernego obserwowania wielkości genialnego detektywa, zaskakującego w równym stopniu prostodusznego narratora, doktora Watsona, jak i czytelnika. Żaden z tych modeli odbioru nie jest

możliwy w przypadku *Panny młodej w żałobie*, gdyż kluczowe dla zrozumienia fabuły informacje są całkowicie usunięte z narracji. Czytelnik zmuszony jest do czysto behawioralnego obserwowania pojawiających się w kolejnych partiach narracyjnych postaci, nie ma natomiast możliwości ustalenia jakichkolwiek motywów ich postępowania. To samo dotyczy partii „detektywistycznych”: owszem, każdy trzeci rozdział kolejnej części dokumentuje jakieś poczynania powieściowego detektywa, ale epizodyczność i narracyjna fragmentaryczność ich relacjonowania całkowicie uniemożliwia czytelnikowi model odbioru znany z bardziej tradycyjnych powieści detektywistycznych.

Warto przy tym dobitnie podkreślić, że odbywa się to przede wszystkim za pomocą zabiegów narracyjnych – zupełnie inna konstrukcja formalna *Panny młodej w żałobie* powodowałaby kompletnie inny model odbioru fabuły tej powieści. Woolrich natomiast świadomie kieruje uwagę odbiorcy nie na społeczny aspekt kryminalnej historii, lecz na ironiczno-tragiczny wymiar losu powieściowej przestępczyni.

Jak już wcześniej wspomniano, w zasadzie identyczną konstrukcję fabuły opartej na zemście ma późniejsza o osiem lat powieść *Spotkania w mroku*. Różnicą między *Spotkaniami w mroku* i *Panną młodą w żałobie* jest to, że Johnny Marr nie myli się w sprawie tożsamości osób winnych śmierci jego ukochanej i to, że – po skutecznym i zaskakującym doprowadzeniu swojej misternej zemsty do końca – ginie w finale powieści. Pod względem narracyjnym również następują tu delikatne modyfikacje. Przede wszystkim w otwierającym powieść rozdziale przedstawiono zawiązanie akcji (które w *Pannie młodej* pojawiło się w narracji dopiero pod koniec powieści), czytelnik wie więc o rozwoju wydarzeń dużo więcej niż odbiorca pierwszej powieści *noir* Woolricha. Strukturalnie powieść ma podobną, epizodyczną konstrukcję, w której poszczególne części poświęcono szczegółowemu opisowi kolejnych etapów zemsty Marra, po których następuje, podobnie jak w *Pannie młodej*, fragment relacjonujący policyjne śledztwo.

Zasadniczą część narracji stanowią fragmenty opowiadane z perspektywy kolejnych ofiar głównego bohatera, dzięki czemu

mamy do czynienia z pewnym paradoksem – rzeczywisty protagonista powieści w zasadzie nie pojawia się w zbliżeniach narracyjnych poza pierwszym rozdziałem zatytułowanym *Rozstanie*. Rozdział ten odznacza się trudną do jednoznacznej klasyfikacji perspektywą skłaniającą się ku auktorialnej, narrator jednak konsekwentnie podąża tropem tylko głównego bohatera, zachowując przy tym narracyjną wszechwiedzę i okazjonalnie zwracając się bezpośrednio do czytelnika [*Spotkania w mroku*: 10]. Ostatnie trzy fragmenty tego rozdziału przedstawiają w urywkowych, narracyjnych przeblyskach okoliczności ustalenia przez Johnny’ego Marra tożsamości osób odpowiedzialnych za śmierć jego narzeczonej. Fragmenty te są jednak tak lakoniczne, że tylko z kontekstu można się domyślić, kto w nich występuje. Stanowi to wprowadzenie do osobliwej strategii Woolricha w tej powieści, która polega na faktycznym „ukryciu” głównego bohatera przed oczami czytelnika za pomocą zabiegów narracyjnych: we wszystkich pozostałych rozdziałach narracja będzie prowadzona z personalnej perspektywy kolejnych ofiar i detektywa Camerona. W pewnych fragmentach (rozdział 3 *Spotkanie drugie*) protagonista nie pojawia się w ogóle w narracji.

Znaczenie takiej formalnej konstrukcji istotne jest nie tylko ze względu na jej oryginalność, ale przede wszystkim na konsekwencje, jakie ma dla gatunkowej klasyfikacji powieści Woolricha. W *Spotkaniach w mroku* narrację, w której opowiedziano niemal identyczną jak w *Pannie młodej w żałobie* fabułę, wykorzystuje się do skierowania uwagi odbiorcy na ofiary powieściowego mściciela, co znajduje swoją efektowną kulminację w najdłuższym rozdziale powieści, *Spotkaniu piątym*. Ofiarą Marra ma się stać niewidoma kochanka bogatego biznesmena, który był uczestnikiem feralnego lotu będącego zawiązaniem akcji całej powieści. *Spotkanie piąte* to narracyjny popis Woolricha przedstawiający dramatyczną ucieczkę pary kochanków przed naciągającą nieubłaganie *nemesis*. To popis, którego dramatyzm pogłębiono przez to, że w powieści nigdy nie wyjaśniono (nie będzie tego wiedział również Marr), który z pasażerów wspomnianego lotu był rzeczywistym, choć mimowolnym, zabójcą żony głównego bohatera. Nawet pomijając fakt, że przynajmniej cztery ofiary Johnny’ego Marra musiały być niewinne, bez wątpli-



nia niewinna jest też Martine Jensen, kochanka Allena Warda. Kulminacyjny fragment, w którym niewidoma Martine znajduje się sam na sam z powieściowym zabójcą, który znów pozostaje niewidoczny – dosłownie!, bo narracja jest prowadzona z punktu widzenia bohaterki, niebędącej w stanie zobaczyć grożącego jej niebezpieczeństwa – dla czytelnika. Studium narracyjnego napięcia, w jaki *de facto* zmienia się punkt kulminacyjny *Sportkań w mroku*, prowadzi nas do kolejnego kluczowego aspektu narracyjnych strategii Woolricha: operowania suspensem.

Francis Nevins nazywając Woolricha największym mistrzem suspensu XX wieku, jak już wspomniano, z pewnością przesadza, stwierdzenie to podkreśla jednak niewątpliwie wagę, jaką autor *Niewinnej* przykładał do kwestii budowania napięcia w swoich utworach. Suspens w oczywisty sposób łączy się z kategorią czasu i jest jednym z dwóch przykładów, za pomocą których obserwować możemy Woolrichowską obsesję na ten temat. Pierwszym przykładem, o czym była już mowa, jest konstruowanie fabuł dłuższych i krótszych form narracyjnych tak, by ich fabuła bezpośrednio związana była z kwestią upływającego czasu. Strategia ta może, ale nie musi mieć bezpośrednio związku z narracją, opiera się natomiast na psychologicznym oddziaływaniu na emocje odbiorcy. W – z braku lepszego słowa – „deadlinowych” fabułach Woolricha ten element jest głównym motorem wzmaganania zainteresowania losami bohatera. Czytelnik najpierw dowiaduje się, że bohater powieści jest niewinny, a następnie ma okazję obserwować kolejne etapy jego życia, coraz bardziej zbliżające go do nieuchronnego i niesprawiedliwego wyroku śmierci.

Strategia ta zakłada rzecz jasna elementarne ludzkie współczucie, jakim każda uspołeczniona jednostka powinna obdarzać każdego niewinnie oskarżonego i skazanego. Czynienie bohaterami powieści ludzi dość przeciętnych może wywoływać również niepokojące wrażenie, jakie powinien odnieść modelowy czytelnik: ta historia *mogłaby* przydarzyć się mnie, gdybym podobnie jak bohater stał się ofiarą równie pechowego zbiegu okoliczności. Obecność współczucia albo identyfikacji, lub ich połączenie, w zestawieniu z fabularnym zagrożeniem, które nieubłaganie zbliża się do protagonisty, jest w klasycznych powieściach pi-

sarza źródłem narastającego napięcia. Zazwyczaj realizuje się je przez „zagęszczenie” i „przyspieszenie” narracji wraz ze zbliżaniem się punktu kulminacyjnego fabuły, o czym była już mowa.

Druga ze strategii budujących suspens w utworach Woolricha realizowana jest w odwrotny sposób. Odbywa się dzięki spowolnieniu narracji wobec fabuły i jest *de facto* przypisywaną już Homerowi retardacją. Zabieg ten może być stosowany zarówno w filmie, jak i w prozie. Polega na poinformowaniu odbiorcy, że bohaterowi, którego losy się śledzi, zagraża jakieś niebezpieczeństwo, a następnie przeciąganie aktu narracji jak najdłużej, by możliwie jak najbardziej oddalić moment, w którym wyjaśnia się, czy bohater uniknął niebezpieczeństwa, czy nie. Woolrich rzecz jasna nie jest wynalazcą tego typu strategii narracyjnej. Była ona znana przynajmniej dekadę wcześniej i jej najgłośniejszym przykładem jest słynna scena z filmu Alfreda Hitchcocka *Tajny agent* (oryg. *Sabotage*, 1936) przedstawiająca chłopca nieświadomie przewożącego bombę autobusem przez londyńskie ulice.

Woolrich stosował obie strategie budowania suspensu zamiennie: w powieściach, w których czynnikiem budującym napięcie był sam konflikt fabularny zmierzający do spodziewanego fatalnego dla bohatera końca (*Pani widmo*, *Noc ma tysiąc oczu*, *Przed świtem*) rezygnował ze wzmagania napięcia przez retardację. Retardacyjną strategię suspensu konsekwentnie natomiast stosował w powieściach, w których osamotnieni bohaterowie w pojedynkę walczą z przeciwnościami losu, ukrywają się lub próbują uniknąć zagrażającego im bezpośredniego niebezpieczeństwa.

Powieścią, którą w zasadzie w całości zbudowano na stosowaniu opisanego powyżej efektu, jest *Czarne alibi*. Tekst ten jednak, mimo swojej niewątpliwej atrakcyjności fabularnej i nowatorstwa tematycznego (*Czarne alibi* uważane jest za jedną z pierwszych powieści o seryjnym mordercy), ma niewiele wspólnego z charakterystyczną dla *noir* wizją świata. Akcja tej powieści jest w zasadzie czysto sensacyjna. *Czarne alibi* odznacza się typową dla powieści Woolricha epizodyczną fabułą sprawiającą wrażenie, że całość składa się z połączonych wspólnym tematem opowiadań. Każdy z epizodów zbudowany jest na tym

samym motywie samotnej *damsel in distress*, która nocą zostanie zaatakowana przez tajemniczą morderczą bestię. Wszystkie rozdziały powieści, które kończą się śmiercią kolejnej kobiety – *Teresa Delgado, Conchita Contreras, Clo-Clo, Sally O’Keefe* – swoją narracyjną kulminację budują na wzmaganiu efektu suspense. Jednak rozdział trzeci powieści opisujący śmierć Co-chity Contreras, młodej dziewczyny przypadkowo uwięzionej nocą na miejskim cmentarzu, stanowi być może najbardziej ekstremalny przykład posługiwania się suspensem w prozie Woolricha. Cała sekwencja, w której ogarnięta narastającą paniką dziewczyna usiłuje odnaleźć w ciemności wyjście z pułapki, obejmuje ponad dwadzieścia stron powieści i w perfekcyjny sposób prowadzi narrację do dwóch kulminacji – fałszywego wybawienia i dramatycznego końca:

Skok jest bezdźwięczny, póki nie dotrze do celu, a jednak jakimś cudem wiedziała, że coś skoczyło. Powiedziało jej o tym jakieś zawirowanie powietrza. Chwilę później, w potwierdzeniu, gdzieś nad nią rozległo się skrzypnięcie, jakby wyginanej gałęzi, wielki szelest liści. A jednak w tym momencie wiatr nie wiał, nie było nic, co by mogło nimi poruszyć.

Jej wzrok poszybował do tego konaru, który rozciągał się nad murem niemal bezpośrednio nad nią. Był gruby, zaokrąglony, dość ciężki, by unieść... wiele rzeczy. Coś się z nim stało; zmienił się. Choć było ciemno wiedziała, że zaszła w nim jakaś zmiana. [...] Coś go złapało – albo siedziało na nim, uczepione w delikatnej, czujnej, męczącej wspinaczkę w górę i do środka, w stronę serca drzewa.

Nie mogła wydobyć z siebie więcej głosu. – Kto tam? – szepnęła ochryple. Nie mogła się stamtąd oderwać, odwrócić i odbiec, tak jak chciała. Tkwiła jak wrośnięta, zahipnotyzowana jak w jakimś koszmarze, z głową wygiętą do tyłu, wpatrując się w czerń nad sobą, przypominającą coś, co nabrzmiewa.

Przedtem nie było tam w górze nic, co mogłoby świecić [*Czarne alibi*: 81].

W podobnym celu strategię budowania narracyjnego napięcia wykorzystano w kilku innych powieściach. Między innymi w *Czarnej ścieżce strachu*, w scenie, kiedy osaczony przez policję

bohater powieści ukrywa się w ciemnym i opuszczonym domu, a jego obecność zostaje odkryta. Moment emocjonalnego rozładowania maksymalnie opóźniono, a cała scena, trwająca w rzeczywistości kilka chwil, opowiadana jest z drażniącą cierpliwością czytelnika drobiazgowością, oddającą narastającą panikę narratora:

Wpatrywałem się w ogień zahipnotyzowany. Nie mogłem oderwać od niego oczu. Wydawał mi się skierowanym na mnie czerwonym celownikiem albo pilnującym mnie okiem węża. Po plecach przebiegały mi mrówki, a włosy stały mi dęba, jakbym miał za plecami jakiś nawiew.

Czerwony punkt podniósł się i po chwili nieco zbliżył, by móc lepiej mi się przyjrzeć. Wcisnąłem się we wnękę drzwi, przywierając do nich plecami. [...]

Było teraz bardzo blisko mnie, tuż przy mnie. Miałem wrażenie, że czuję na policzku ciepło promieniujące z gorącego punkcika wielkości dziesięciocentówki. Wiedziałem, że to działa moja wyobraźnia, ale odczucie było bardzo rzeczywiste.

Milczeliśmy, ja i nieznana osoba. Taka cisza mogła doprowadzić do szaleństwa [*Czarna ścieżka strachu*: 35].

Stosowanie przez Woolricha narracyjnego suspensu wydaje się mieć związek z charakterystyczną konstrukcją zakończeń jego fabuł. Spora część z jego powieści, które ze względu na charakter historii oraz portretowanie głównego bohatera i jego interakcji z innymi postaciami byłibyśmy skłonni zaliczyć do powieści *noir*, kończy się dobrze. Pozytywne zakończenie z punktu widzenia głównego bohatera mają *Kurtyna z czerni*, *Pani widmo*, *Anioł w czerni*, *Przed świtem*, *Niewinna* i *Czarna ścieżka strachu*. Stosowanie suspensu w tych tekstach ma, prawdopodobnie, pogłębiać katartyczną funkcję fabuł, w których czytelnik obserwuje dramatyczną walkę protagonisty o przeżycie i wraz z nim doświadcza finałowego wybawienia. W powieściach, które kończą się źle z punktu widzenia rzeczywistego bohatera powieści – *Pannie młodej w żalobie*, *Noc ma tysiąc oczu*, *Spotkaniach w mroku*, *Grzesznej miłości* – Woolrich zasadniczo rezygnuje ze stosowania tego efektu narracyjnego. Ewentualnie ucieka się do stosowanej z żelazną konsekwencją zasady, że fragmenty,

w których suspens wykorzystuje się w drugiej z omawianych tu form, nigdy nie dotyczą protagonisty powieści.

Zasada tę zachowano również w *Czarnym alibi*, które wymyka się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej i jest jedną z najlepiej napisanych, ale też najbardziej nietypowych powieści w dorobku autora: strukturalnie przypomina *Pannę młodą w żałobie* i *Spotkania w mroku*. Charakter fabularny zbliża je jednak do literatury sensacyjnej i amatorskiej powieści detektywistycznej niemającej z powieścią *noir* – mimo „czarnego” tytułu – wiele wspólnego.

Powieści Cornella Woolricha wyróżniają się na tle pisarstwa innych twórców uprawiających czarną literaturę wyszukaną formą opowiadania. Choć, jak się wydaje, stosowanie przez autora *Panny młodej w żałobie* określonych form narracyjnych nie ma charakteru artystycznej manifestacji, ani też eksperymentalnych i jednocześnie funkcjonalnych zabiegów znanych z prozy modernizmu, należy stwierdzić, że narracyjny kształt prozy tego pisarza stanowi intrygującą paralelę dla wizji człowieka, jaka wyłania się z jego utworów.

Choć niektóre teksty Woolricha sprawiają wrażenie narracyjnego chaosu (przede wszystkim *Noc ma tysiąc oczu*, oscylująca między narracją pierwszoosobową, personalną i auktorialną w zależności od zmieniającej się sytuacji fabularnej), to w większości wypadków narracyjna strategia jego prozy ma ściśle określoną funkcję. Jest nią bardzo wyraźna tendencja do pozabawienia opowieści kryminalnej wymiaru społecznego, jakim odznacza się tradycyjna powieść kryminalna i detektywistyczna, i zaakcentowania indywidualizującego opisu. Jego celem nie jest już wyjaśnienie zagadki kryminalnej czy „społeczne” zdemaskowanie zbrodniarza, ale możliwie najbardziej dramatyczny opis zmagania pojedynczego człowieka z przeciwnościami losu ukazywany przeważnie w oderwaniu od jakiegokolwiek kontekstu społecznego. Woolrich przestrzega tej strategii nawet w tekstach, które posiadają zagadkę kryminalną jako element fabuły lub są – w czysto formalnym sensie – powieściami detektywistycznymi. Znaczące przesunięcia akcentów, przede wszystkim dzięki zabiegom narracyjnym, powodują, że element

*noir* wyrażający się tu przede wszystkim jako groźny, bezrozumny i bezsensowny świat będący z punktu widzenia bohaterów śmiertelnym zagrożeniem, staje się głównym przedmiotem zainteresowania pisarza.

Z drugiej strony w parze z taką wizją świata i bohatera, podkreślaną na dodatek przez „czarne” tytuły powieści Woolricha, idzie wyraźna tendencja do budowania fabularnych *katharsis*, gdyż większość jego utworów kończy się dobrze, choć są też takie, których zakończenie jest zgoła niejednoznaczne, czego najlepszym przykładem jest *Noc ma tysiąc oczu*. Powieść *noir* w wydaniu Woolricha wykorzystuje szkielet fabularny powieści kryminalnych i sensacyjnych do opisu życia pojedynczych ludzi, w zasadzie eliminując z nich kontekst moralny dzięki zabiegom narracyjnym, w tym przede wszystkim dzięki suspensowi. Zło może spotkać bohatera Woolricha bez żadnego etycznego czy społecznego wyjaśnienia, ale bohaterowie też mogą, jeśli rozpatrywać ich czyny w świetle obiektywnych kategorii moralnych, działać poza prawem. Dzięki psychologicznemu oddziaływaniu narracji wywołującej emocjonalną troskę o losy bohatera, potencjalny czytelnik jest skłonny zapomnieć, że w rzeczywistości protagoniści *Czarnej ścieżki strachu* lub *I Married A Dead Man* są w istocie przestępcami, a jako „dobre” zakończenie może ów czytelnik odczytać to, że bohaterom udało się uniknąć śmierci, a nie że sprawiedliwości w sensie społecznym stało się zadość.

## „Poe XX wieku”

Cornell Woolrich jest jednym z wielkiej czwórki pisarzy, którzy niezależnie od siebie w latach trzydziestych XX wieku stworzyli stylistyczne i tematyczne ramy gatunku nazywanego dzisiaj powieścią *noir*. Jednocześnie jest z tej czwórki pisarzem najbardziej zapomnianym, niedocenianym i – z perspektywy osiemdziesięciu lat – najmniej popularnym. Po części wynika to z osobliwości biograficznych, o których mowa była na początku rozdziału, po części także z tego, że w złotym okresie filmu *noir*

na podstawie prozy Woolricha, w odróżnieniu od jego pozostałych trzech wielkich współczesnych, nie powstały żadne filmy, które stanowiłyby dziś żelazną klasykę tego gatunku. Trzecią przyczynę tej zmniejszonej popularności stanowi także charakter twórczości pisarza, która doskonale wpisuje się w to, co nazywamy dziś nurtem *noir* w literaturze, ale jest też pod wieloma względami niejednoznaczna i ambiwalentna.

Piszząc o charakterze twórczości Woolricha i jej historycznym znaczeniu, Francis Nevins przeciwstawia ją, podobnie jak pisarstwo Hammetta, optymizmowi tradycyjnej powieści kryminalnej Conan Doyle'a, Agathy Christie, Dorothy L. Sayers czy Johna Dicksona Carra. O ile ostatecznym celem każdej narracji kryminalnej jest przywrócenie świata do porządku, celem *noir* jest danie świadectwa niezbywalnego i nieodwracalnego poczucia tego, że chaos, absurd, niesprawiedliwość i przypadek są nieodłącznym składnikiem tego świata. Hammett i Woolrich, zdaniem Nevinsa, ukazują ten problem na dwa różne sposoby:

[Świat – P.S.] Hammetta jest całkowicie przypadkowy i bezosobowy, gdyż rządzi nim przypadek. [Świat – P.S.] Woolricha jest bardziej niejednoznaczny, spadające belki spadają w nim albo z powodu przypadku, albo z powodu niemożliwego do zmienienia przeznaczenia zapisanego w gwiazdach, albo znowuż z powodu aktywnych i złych sił nadprzyrodzonych – a czasem z wszystkich tych trzech powodów jednocześnie. W świecie Hammetta człowiek zмага się z naturą wszechświata, żyjąc na wewnętrznym wygnaniu, kierując się osobistym kodeksem honorowym, nie ufając nikomu, nie kochając nikogo. W świecie Woolricha człowiek żyje i umiera samotnie, pozbawiony jednak kodeksu i zawsze poszukując tej jednej osoby, która pozwoli mu zbudować fortecę, która uchroni go przed ciemnością. Hammett jest stoicki, Woolrich jest romantyczny. Styl Hammetta jest szorstki, lakoniczny, pozbawiony barw i ozdóbek i niemal bez emocji. Styl Woolricha jest wygładzony, przegadany, pełen żywych kolorów i lśniący od emocji [Nevins 1988: 114].

A jednak wizja Woolricha, mimo emocjonalnego rozwibrowania jego prozy, jest o wiele bardziej nihilistyczna i bezosobowa niż wizja chłodnego Hammetta. Wskazując na wymowę najsłynniejszych powieści pisarza – *Noc ma tysiąc oczu* i *I Married*

*A Dead Man* – w których stawia się pytania o ostateczną przyczynę wydarzeń, jakie składają się na ludzki los, Nivens stwierdza, że możemy zaakceptować tylko dwie możliwości:

[...] 1. niewinne życie zostaje zniszczone przez ciasno utkany spłot okoliczności tak uzależniony od wielokrotnych zbiegów okoliczności, że jakaś sadystyczna moc poza ślepym przypadkiem musi je kontrolować; 2. niewinne życie zostaje zniszczone dzięki sytuacji, w której są tylko dwie logiczne możliwości, lecz żadna z nich nie ma sensu, ani nie idzie w parze z tym, co jest znane. To jest w skrócie metafizyka Woolricha. W porównaniu z nią świat Hammetta wydaje się wiktoriańskim obrazkiem [Nevins 1988: 117].

Czterej wielcy twórcy literatury *noir*, Hammett, Cain, Chandler i Woolrich, dostarczyli kulturze lat trzydziestych i czterdziestych stylu i tematów, które dziś nierozzerwalnie związane są z naszymi wyobrażeniami o *noir*. O ile wkład trzech pozostałych twórców był raczej jednostronny, gdyż styl ich prozy należy uznać za bardziej jednorodny pod względem stylistycznym i tematycznym, o tyle Woolrich był, dzięki swojej inwencji fabularnej, źródłem o wiele większej liczby konwencjonalnych motywów, które po dziś dzień są znakiem rozpoznawczym kina i prozy *neo-noir*. Rozpatrując Woolrichowskie fabuły pod względem strukturalnym, Nevins wymienia następujące powtarzalne motywy, wokół których Woolrich buduje swoje opowiadania i powieści. Skategoryzowane przez niego typy opowieści to: historia gliniarza *noir* (*The Noir Cop Story*), wyścig z czasem (*The Clock Race*), przebudzenie w koszmar (*The Waking Nightmare*), zwątpienie i niepewność (*The Oscillation Story*), działanie na oślep przez noc (*The Headlong Through The Night Story*), unicestwienie (*The Annihilation Story*) [Nevins 1988: 117].

Poza wprowadzeniem tych żelaznych motywów do świata *noir* fundamentalną zasługą Woolricha jest posługiwanie się *suspensem* i całkowity brak skłonności do, jak to nazywa Nevins, „serializacji”. Każdy czytelnik sztamkowej powieści kryminalnej, wie, że skończy się ona dobrze, bo wszystkie z nich kończą się dobrze dla protagonisty. Każdy wie, że Philip Marlowe wyj-



dzie obronną ręką z wszelkich opresji, nie tylko dlatego, że jest narratorem powieści i komentatorem jej świata, ale przede wszystkim dlatego, że taka jest konwencja powieści Chandlera. Jak skończą się natomiast opowiadania i powieści Woolricha, nigdy nie wiadomo. Jak pisze Nevins:

Czytelnik nigdy nie wie z góry, czy ta konkretna powieść czy opowiadanie będzie miała jasny czy ciemny charakter, *allègre* czy *noir*, i to kolejny powód, dla którego są one tak niesamowicie trzymające w napięciu [Nevins 1988: 118].

Ostateczna ocena, jaką daje zasłużony biograf Woolricha jego spuściznie, jest niejednoznaczna: podziwiać należy wielkość Woolricha pomimo jego oczywistych wad, wystawiających na najwyższą próbę dobrej woli niewiarygodnych fabuł opartych na zbiegach okoliczności, pretensjonalnego stylu, skłonności do melodramatyzmu i idealizacji postaci kobiecych, które Nevins kojarzy jednocześnie z homoseksualizmem i religijnym wychowaniem pisarza. Biograf autora *Marihuany*, utrzymuje jednak, że mimo oczywistych słabości i gorączkowego, niemal ekstazyjnego napisania ponad stu opowiadań i kilkunastu powieści w okresie zaledwie piętnastu lat, Cornell Woolrich zajmuje poczesne miejsce w historii literatury *noir*.

Inni badacze chętnie widzą Woolricha jako nieświadomego wyraziciela społecznych lęków epoki, na którą przypadła najlepsza część jego twórczości. Geoffrey O'Brien w *Hardboiled America* docenia autora *Niewinnej* przede wszystkim jako twórcę świetnych pomysłów fabularnych, które pod względem literackim rozwijane były w dyskusyjny, jego zdaniem, sposób. O'Brien, podobnie jak Nevins, niechętnie wypowiada się o wątpliwym prawdopodobieństwie życiowym fabuł Woolricha, skłonności do nadmiernego melodramatyzowania i bezlitośnie krytykuje pretensjonalny styl pisarza. Stwierdza też, że jego niecodzienne pomysły lepiej sprawdzały się w licznych adaptacjach filmowych niż jako oryginalny materiał literacki. Z drugiej strony, O'Brien przyznaje, że oryginalność i znaczenie Woolricha trudno przecenić:

A jednak mimo okropności stylu i nadmiaru melodramatyzmu, jego spuścizna fascynuje. Jest on po prostu największym paranoikiem pośród pisarzy kryminalnych. Jego domeną są niewiarygodne zbiegi okoliczności, które sprawiają wrażenie kosmicznego żartu z ludzkiego losu. Nawet jeśli opisuje opryszków, spelunki i mroczne miejskie zaułki, jest jak najdalszy od jakiegokolwiek naturalizmu; w jego świecie porządkiem rzeczy rządzą raczej magiczne zależności niż logiczne relacje. [...] Wydaje się dziwne, że tak płodny i odnoszący liczne sukcesy autor popularnych thrillerów tak naprawdę miał do zaoferowania czytelnikom jedynie rozpacz i tęsknotę za śmiercią. Nie można powiedzieć, że wykorzystał paranoję jako środek literacki; w najgłębszym sensie był to jego sposób postrzegania świata [O'Brien 1997: 99–100].

Jednak, zauważa O'Brien, owo poczucie rozpacz, przekonanie, że współczesny człowiek stał się obiektem żartu ze strony okrutnych bogów, cicha, ale towarzysząca każdemu przejawowi życia paranoja, były w latach czterdziestych XX wieku doświadczeniem pokoleniowym przeciętnych Amerykanów, którzy w historycznych powieściach Woolricha mogli przeglądać się jak w zwierciadle.

Ten sam aspekt pisarstwa Woolricha akcentuje w swoim szkicu *Writing in The Darkness: The World of Cornell Woolrich* Eddie Duggan, powtarzając zresztą większość sądów Nevinsa. Duggan, wyznaczając, co widzieliśmy we wstępie, wyrażoną granicę między literaturą *hardboiled* i *noir* zalicza Woolricha do drugiej fali pisarzy czarnego nurtu, razem z Davidem Goodiensem i Jimem Thompsonem:

Twórczość Woolricha zasługuje na uwagę ze strony współczesnego pokolenia czytelników literatur kryminalnej nie tylko dlatego, że jego książki są znaczące same w sobie, ale także z powodu, w jaki ukształtował on i wpłynął na mroczny lub czarny (*noir*) aspekt literatury kryminalnej i sensacyjnej. Woolrich łączy elementy psychologicznego horroru ze zbrodnią tworząc coś, co moglibyśmy nazwać „psychicznym thrillerem suspensu” [Duggan 1999: 113].

John T. Irwin w swojej monografii podąża z kolei innym tropem wytyczonym przez Francisa Nevinsa – związkuem spuścizny Woolricha z twórczością Edgara Allana Poe:

Woolrich jest przede wszystkim pisarzem literatury suspensu, a jego znakiem rozpoznawczym jest stworzenie psychologicznej grozy do tego stopnia wszechogarniającej i paraliżującej, że zdaje się być bardziej destrukcyjna od rzeczy, która wywołuje przerażenie, a więc tego typu opowieści, które zawdzięczają dużo Poe, ale nie Poe twórcy literatury detektywistycznej, ale raczej opowieści w stylu *Zagłada domu Usherów* [Irwin 2006: 123].

Irwin ogranicza się w swojej analizie tylko do jednej powieści, *Noc ma tysiąc oczu*, i jednego opowiadania, *O godzinie trzeciej*, jednak umieszcza ją w kontekście biografii pisarza, rozpatrywanej za pomocą kategorii psychologicznych Freuda, i charakterystycznego stylu prozy Poe.

W *Noc ma tysiąc oczu* Woolrich zrezygnował z literatury suspensu w stylu *hardboiled*, którą tworzył w swojej „czarnej serii” powieści, na rzecz filozoficzno-psychologicznej literatury „co jeśli?” inspirowanej opowieściami grozy Poe [...]. Tak jak Poe Woolrich skupia się na osiągnięciu jedności emocjonalnego efektu w swojej prozie, na tworzeniu bardziej lub mniej (a często bardzo mniej) realistycznej sytuacji współgrającej z mroczniejszymi stanami psychologicznymi, na prezentowaniu hipotetycznych sytuacji (z odpowiednią dawką realistycznej fasady, aby zadowolić przyzwyczajonego do literatury *hardboiled* czytelnika), w których psychika jednostki zaczyna się załamywać i mroczniejsze elementy ludzkiej natury stają się bardziej widoczne [Irwin 2006: 168].

Podobnie więc jak to było w przypadku Chandlera, dla którego „twarda” literatura była początkowo środkiem ironicznej auto-kreacji, a przejście do literatury *noir* stało się sygnałem wykorzystania pisarstwa do pogłębionej autoanalizy, proza Woolricha, przy zachowaniu pozorów literatury popularnej, gatunkowej, pulpowej, sensacyjnej, *hardboiled*, stała się dla niego ostatecznym środkiem do wyrażania głęboko tłumionych obsesji i lęków.

Owszem, w powieściach pisarza z lat czterdziestych odbija się społeczna paranoja ludzi, dla których optymistyczna wizja świata kultury popularnej lat trzydziestych i podnoszące na duchu propagandowe filmy z okresu II wojny światowej nie odzwierciedlały w żaden sposób prawdy o ich życiu. Bedąc jednak znakiem czasu i jednocześnie częścią składową nurtu nazywanego dziś literaturą *noir*, twórczość Cornella Woolricha jest w dużej mierze zjawiskiem osobnym. Co więcej, twórczość tę rozpatrywać należy jednocześnie w perspektywie historycznej i strukturalnej, jako składnik i wypadkową procesów, które zachodziły w szczytowym okresie twórczości Woolricha, ale również czysto indywidualnej, jako dzieło samotnego, introwertycznego pisarza, który swoje lęki i obsesje przekuł w tworzywo literackie:

Biograf Woolricha, Mike Nevins [*sic!*, Irwin używa drugiego imienia Francisa Nevinsa – P.S.], zauważył kiedyś w rozmowie, że cała jego praca badawcza utwierdziła go w przekonaniu, że jednym starym czynnikiem w dorosłym życiu Woolricha, jak również w jego stosunku do własnej twórczości, była autonienawiść, i jest to do tego stopnia zauważalne, że możemy zobaczyć, że tematy, które Woolrich odziedziczył po pisarzach literatury *hardboiled* miały natychmiastowe osobiste znaczenie dla niego i że te tematy w ostateczności pozwoliły mu zamienić autonienawiść w sztukę, zamienić [...] wyrok losu w moc, czyniąc tę tematykę jego własną wersją uniwersalnych lęków i uniwersalnego losu [...] [Irwin 2006: 170].

Literacka wartość spuścizny Cornella Woolricha pozostaje kwestią kontrowersyjną i, jak widzieliśmy, do dziś budzi ona dyskusje. Tematyczna oryginalność i nieustanna skłonność do wywoływania napięcia i grozy za pomocą środków fabularnych i narracyjnych zapewniają jednak temu pisarzowi poczesne miejsce pośród klasyków literatury *noir*.

## PIĄTY: DAVID GOODIS

### David Goodis – pisarz

Spośród wszystkich pisarzy *noir* David Goodis pozostaje najbardziej enigmatyczną i najmniej znaną postacią. Choć jest autorem niemal dwudziestu powieści, z których większość odniosła sukces od razu w momencie wydania oraz bardzo szybko została zekranizowana, także poza granicami Stanów Zjednoczonych, wraz z nastaniem lat sześćdziesiątych, kiedy moda na *noir* minęła, pisarz zaczął popadać w zapomnienie i jego śmierć w 1967 roku – w wieku zaledwie pięćdziesięciu lat – przeszła w zasadzie niezauważona. Goodis podzielił los mniej znanych klasyków *noir*, Thompsona i Woolricha, bardzo długo pozostając poza obszarem zainteresowania historyków literatury. Powieści Goodisa nie funkcjonowały na rynku wydawniczym, a jego twórczością jako materiałem do scenariuszy przestali interesować się filmowcy.

Dopiero pierwsze wydanie krótkiej monografii Geoffreya O'Briena u progu lat osiemdziesiątych przywróciło zainteresowanie tym pisarzem. Wciąż jednak twórczość Goodisa nie interesowała historyków literatury, nawet tych zajmujących się nurtem *noir*. Pierwsza biografia Goodisa ukazała się na anglosa-

skim rynku wydawniczym dopiero w 2013 roku i była tłumaczeniem... francuskiej książki Philippe'a Garniera *La Vie en Noir et Blanc*, wydanej oryginalnie w Paryżu w 1984 roku. Ten przekład zbiegł się w czasie ze spektakularnym wznowieniem klasycznych, ale zapomnianych pięciu powieści Goodisa w jednym opasłym, liczącym osiemset stron woluminie, w którym znalazły się *Dark Passage*, *Nightfall*, *The Burglar*, *The Moon in the Gutter* i *Street of No Return*. Wkrótce potem ukazały się reedycje innych, mniej znanych powieści amerykańskiego autora.

Wreszcie, całkiem niedawno, David Goodis doczekał się swojego monografisty. W wydanej w 2018 roku książce *Pulp According to David Goodis* Jay A. Gertzman po raz pierwszy dał całościowy przegląd twórczości autora *Mrocznego przejścia*. Przeprowadził szczegółowe analizy jego powieści, sytuując go zarówno w historii literatury *noir*, jak i umieszczając w kontekście twórczości wielkich pisarzy amerykańskiego i europejskiego modernizmu pierwszej połowy XX wieku.

David Goodis urodził się w Filadelfii w marcu 1917 roku w rodzinie żydowskich emigrantów z Rosji. Podobnie jak inni twórcy *noir* był dość dobrze wykształcony – studiował dziennikarstwo – i podobnie jak jego bardziej znany poprzednik, Dashiell Hammett, pracował krótko w reklamie [Duggan 1998: 14]. Jego pierwsza powieść, dziś całkowicie zapomniana, *Return from Oblivion*, ukazała się w wydawnictwie Dutton w 1939 roku, kiedy Goodis miał dwadzieścia dwa lata. Debiut pisarski rozpoczął w jego życiu najbardziej pracowity i najbardziej enigmatyczny okres pracy zawodowej. Pisarz utrzymywał się z tekstów pisanych do różnych pulpowych magazynów publikujących opowiadania kryminalne oraz scenariuszy słuchowisk radiowych. Przytłaczająca część tego dorobku – w odróżnieniu od analogicznej twórczości Cornella Woolricha – jest dziś niedostępna i popadła w całkowite zapomnienie.

Przełom w karierze Goodisa nastąpił dopiero po kilku latach, kiedy prawa do jego drugiej powieści – *Mrocznego przejścia* – udało mu się jednocześnie sprzedać dla wydawnictwa Messner (do wydania w prestiżowej twardej okładce – rzecz raczej wyjątkowa w przypadku pisarzy *noir*) i do publikacji w odcinkach w „The Saturday Evening Post”, który wówczas był tygodni-

kiem. Sukces gazetowego serialu i wydanej w 1946 roku wersji książkowej był tak wielki, że powieścią błyskawicznie zainteresowało się Hollywood. Ekranizacja *Mrocznego przejścia* miała premierę w 1947 roku, a w rolach głównych wystąpiła najgorętszą wówczas para Hollywood (przypomnijmy, że *Wielki sen* miał premierę zaledwie kilka miesięcy wcześniej), Lauren Bacall i Humphrey Bogart.

Sukces powieści i jej ekranizacji oznaczał błyskawiczny zwrot w karierze zawodowej Goodisa. Wytwórnia Warner Bros., która kupiła prawa do *Mrocznego przejścia*, zatrudniła go jako scenarzystę i pisarz w związku z tym przeprowadził się ze Wschodniego Wybrzeża do Los Angeles. Efektem tego był napisany wraz Jamesem Gunnem scenariusz do filmu *The Unfaithful*, który wszedł na ekrany w tym samym 1947 roku. Również w 1947 roku ukazała się też kolejna powieść Goodisa *Nightfall (O zmięczeniu)*, uznawana z perspektywy lat przez niektórych krytyków za jego największe dokonanie.

Pod koniec lat czterdziestych autor *The Burglar* znajdował się więc u szczytu swojej kariery i wszystko wskazywało na to, że jest na drodze do tytułu najpopularniejszego i najbardziej rozchwytywanego autora Ameryki. Wszystko potoczyło się jednak tak, jak w życiu bohaterów wielu jego późniejszych powieści. Przekazy dotyczące kilkuletniego pobytu Goodisa w Los Angeles są nadzwyczaj skąpe, niejednoznaczne i pełne zaskakujących luk. Na przykład zupełnie niedawno okazało się, że – podobnie jak Woolrich – zawarł on w Hollywood, prawdopodobnie pod wpływem nagłego impulsu, związek małżeński, który przetrwał tylko kilka miesięcy. Goodis wiódł w Kalifornii skrajnie ekscentryczny tryb życia i być może to stało się przyczyną jego nagłego upadku. W każdym razie szczegóły i prawdziwe powody jego nagłego wyjazdu ze stolicy światowego przemysłu filmowego w 1950 roku są całkowicie nieznane. Jedne przekazy mówią, że pisarz został zwolniony przez Warner Bros., inne, że wyjechał z własnej woli zniechęcony do życia w Fabryce Snów [Duggan 1998: 15–16].

Goodis powrócił do Filadelfii, w której będzie mieszkać do końca swojego krótkiego życia. Zamieszkał tam (podobnie jak wcześniej Woolrich) z matką i poświęcił się wyłącznie pisaniu.

Jedenaście powieści napisanych przez niego w latach 1951–1957, uzupełnionych potem o wydaną w 1961 roku *Night Squad*, to dziś absolutny kanon powieści *noir*, przesycony charakterystycznym dla filadelfijskiego pisarza poczuciem porażki, desperacji, upadku i rozpacz. Goodis żył w latach pięćdziesiątych niemal jako zupełny odludek, całkowicie oderwany od literackiego i kulturowego życia swojej epoki. Mimo to, a także mimo częściowej zmiany charakteru jego twórczości, jego książki wciąż przyciągały uwagę filmowców. Dwie najsłynniejsze ekranizacje powieści Goodisa z tamtych czasów to *The Burglar* z 1956 roku w reżyserii Paula Wendkosa i głośny, drugi film François Truffaut *Strzelajcie do pianisty* z 1960 roku, ekranizacja powieści *Down There*, wydanej w Stanach Zjednoczonych cztery lata wcześniej.

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku Cornella Woolricha, w latach sześćdziesiątych Goodis praktycznie przestał pisać i stał się w swoim ojczystym kraju niemal zapomniany, przy jednoczesnym względnym zainteresowaniu, jakim cieszyła się jego twórczość we Francji (czego dowodem jest wspomniana wcześniej biografia). Również tak jak Woolrich, Goodis po dłuższej przerwie, tuż przed śmiercią, pracował nad powieścią, która miała okazać się jego ostatnią. *Somebody's Done For* ukazała się w 1967 roku, czyli roku śmierci pisarza. Analogicznie do innych szczegółów z jego życia, okoliczności tak wczesnej śmierci nie są znane. Uważa się, że nagła śmierć pisarza miała związek albo z napadem rabunkowym, jakiego ofiarą padł kilka dni wcześniej, albo z wysiłkiem związanym z odśnieżaniem podczas wyjątkowo ciężkiej tego roku zimy w Filadelfii.

## Czarne historie

Goodisa i Woolricha łączy znacznie więcej niż tylko szczegóły biograficzne. Obaj zaczynają od powieści, które przyniosły im natychmiastową sławę, choć nie są w ostateczności tekstami najbardziej dla nich typowymi. Obaj przechodzą do pisania powieści, które stanowią ich własny, indywidualny wkład w histo-



rię literatury *noir*. Wreszcie obaj mają skłonność do kilkukrotnego, wariantywnego opracowywania tych samych pomysłów fabularnych.

Właściwy debiut Goodisa, *Mroczne przejście*, jest powieścią bardzo hollywoodzką i pod wieloma istotnymi szczegółami różni się od późniejszych utworów pisarza. Hollywoodzka jest tu nie tylko skrajnie nieprawdopodobna fabuła, ale przede wszystkim charakterystyczna konstrukcja protagonisty, który jest typowym dla kina lat czterdziestych *everymanem*, który staje się mimowolnym bohaterem sensacyjnej historii utrzymanej w duchu *it could happen to you*. Poznajemy go w otwierającym powieść słynnymi akapicie, który Eddie Duggan określa „trudnym do przebicia” [Duggan 1998: 15]:

To był prawdziwy pech. Parry był niewinny. W dodatku był całkiem porządnym facetem, który nigdy nikomu nie wchodził w drogę i chciał wieść spokojne życie. Za dużo jednak świadczyło przeciwko niemu, a za nim nie świadczyło w zasadzie nic. Ława przysięgłych uznała go winnym. Sędzia wydał wyrok dożywocia i Parry wylądował w San Quentin [*Mroczne przejście*: 5].

Druga powieść Goodisa jest pozornie kolejną historią niewinnego człowieka oskarżonego o zbrodnię, który stara się uniknąć kary. Historie takie widzieliśmy już w powieściach Woolricha. O ile jednak autora *Pani widmo* interesuje przede wszystkim efekt narracyjny, budowanie napięcia za pomocą odpowiednich zabiegów technicznych, drażnienie czytelnika nieustannym tykaniem fabularnego zegara, o tyle Goodis kładzie nacisk przede wszystkim na osobowość i charakter wymyślanych przez siebie postaci. Powieści Woolricha oddziałują przede wszystkim na poziomie emocjonalnym, a bohater jest zrozpaczone, zdeperowanym i często bezradnym człowiekiem, który bez pomocy innych nie jest w stanie sobie poradzić. Goodis kładzie akcent na intelektualny aspekt historii – do momentu rozpoczęcia narracji bohater jest zaskakująco bierny, daje się oskarżyć, skazać za morderstwo i zamknąć w więzieniu. W momencie ucieczki z niego przejmuje jednak inicjatywę, podejmując dramatyczną

walkę o przetrwanie próbując samodzielnie rozwiązać kryminalną zagadkę, której padł ofiarą. *Mroczne przejście*, abstrahując od całkowitego życiowego nieprawdopodobieństwa fabuły, wprowadza przy okazji szereg motywów, które w późniejszych powieściach Goodisa będą o wiele bardziej wyeksponowane: męski protagonista rozdarty między dwiema kobietami, złą i dobrą, z których ta druga odgrywa kluczową rolę w jego ocaleniu; kryzys męskości i społeczne upokorzenie mężczyzny nawiązującego romans ze znacznie bogatszą kobietą; seksualna frustracja, która, z powodu wspomnianego upokorzenia, nie pozwala mu osiąść pożądaną kobietę; kontrasty społeczne i swoista kastowość grup zawodowych, które nieodwracalnie określają wartość społeczną człowieka i nie pozwalają mu na ich opuszczenie.

*Mroczne przejście* ostatecznie kończy się dobrze, choć zakończenie to nie ma wymiaru społecznego, ale czysto prywatny: Parry'emu udaje się ucieczka przed policją, ale sprawiedliwości nie staje się zadość. *Nightfall* (polski tytuł: *O zmierzchu*), wydana rok później, jest wariantem tej historii. Jej bohater zostaje przypadkowo wplątany w kryminalną historię, w trakcie której popełnia zbrodnię, i teraz ukrywa się przed policją. Zarówno policja, jak i grupa bezwzględnych przestępców podejrzewa, że protagonista powieści przywłaszczył sobie fortunę z napadu, w której posiadanie wszedł w wyniku nieoczekiwanego splotu okoliczności. Bohaterowi wydaje się jednak, że prowadzi zręczną grę o przetrwanie.

Fabułę ponownie oparto na budzącym spore zastrzeżenia z punktu widzenia życiowego prawdopodobieństwa motywie anioła stróża. W *Mrocznym przejściu* Parry'ego ocala bardzo bogata kobieta, w *O zmierzchu* tę rolę odgrywa szlachetny policjant, który co prawda nie ma żadnych dowodów na niewinność protagonisty, ale święcie wierzy w jego uczciwość. Ostatecznie akcja powieści dobrnie do szczęśliwego zakończenia, które tym razem ma wymiar nie tylko prywatny, ale i społeczny. Fraser, wspomniany policjant, pomaga oczyścić się Jamesowi Vanninowi z zarzutu przywłaszczenia pieniędzy pochodzących z napadu na bank. Przy okazji bohater odnajduje miłość, ponieważ przypadkowo spotkana kobieta, którą początkowo wykorzysta-

je szajka przestępców prześladowających Vanninga, staje po jego stronie i między parą bohaterów rodzi się uczucie.

*Mroczne przejście* i *O zmierzchu* nie są z pewnością złymi powieściami, ale daleko im do najoryginalniejszych dokonań Goodisa z lat pięćdziesiątych. Oba te teksty, choć zawierają elementy typowe dla *noir* (wyalienowany bohater, obca i groźna wielkomiejska dżungla, problemy z tożsamością protagonisty, okoliczności życiowe, które zmuszają bohatera do funkcjonowania poza społeczeństwem), są niczym więcej niż typowymi powieściami sensacyjnymi, a ściślej *thrillerami*, których głównym zadaniem jest wzbudzenie za pomocą zabiegów narracyjnych współczucia i troski o losy bohatera. Protagonisci tych powieści, będący w równej mierze ofiarami przypadku, jak i złych ludzi, podejmują dramatyczną walkę o przetrwanie i ich historia kończy się dobrze. W *Mrocznym przejściu* pozytywne zakończenie tylko zasugerowano, ale nie ma wątpliwości, że ono nastąpi, w *O zmierzchu* szczęśliwe rozstrzygnięcie wpisano w punkt kulminacyjny fabuły. Nietypowość obu tych powieści na tle późniejszej twórczości Goodisa podkreśla dodatkowo fakt, iż są to ostatnie powieści tego autora, gdzie męski protagonista będzie miał w miarę normalne kontakty z kobietami, które staną się (albo mogą się stać) jego życiowymi partnerkami.

Powrót Goodisa do Filadelfii, być może związany z jakimiś niejasnymi dla nas dziś traumatycznymi przeżyciami, będzie oznaczał dość istotne zmiany w układanych przez niego historiach. Wiele motywów będzie tu powtórzonych, ale zostaną wykorzystane w zupełnie innych funkcjach. Najważniejszą jednak modyfikacją będzie całkowite przekierowanie wektora fabularnego, który obrazuje losy protagonisty. O ile *Mroczne przejście* i *O zmierzchu* ukazują bohatera, który z powodzeniem pokonuje najbardziej niesprzyjające okoliczności i w ostateczności uwalnia się od grożącego mu zagrożenia, o tyle powieści pisane po 1950 roku będą pokazywały bohaterów, którzy albo doznają upadku, po którym, mimo desperackich prób, nie są w stanie się podnieść, albo wegetują od dawna na dnie egzystencji, nie mając żadnej szansy na poprawę swojego losu.

Pierwsza powieść zbudowana w ten sposób to *Cassidy's Girl* z 1951 roku. Choć podobnie jak w *Mrocznym przejściu*

i *O zmierzchu* jej fabuła jest skrajnie nieprawdopodobna, tym razem celowo to wyeksponowano i nieprawdopodobne zbiegi okoliczności staną się głównym motorem fabuły. Czytelnik wcześniejszych powieści musi zaakceptować bezproblemową ucieczkę bohatera z więzienia San Quentin, operację plastyczną dokonaną chałupniczą metodą, zmieniającą nie do poznania fizjonomię bohatera, szlachetną kobietę, która poświęca swój majątek i życie, kierując się litością wobec nieznanego mężczyzny, troskliwego policjanta, opóźniającego śledztwo w sprawie zaginięcia ogromnej fortuny, gdyż współczuje sympatycznemu podejrzanemu. Na wszystkie te sprawy czytelnik musi przytknąć oko, jeśli chce mniej lub bardziej zaangażować się w losy bohatera. Tymczasem w przypadku *Cassidy's Girl* życiowe nieprawdopodobieństwo przekracza wszelkie granice, ale to właśnie staje się głównym tematem tej powieści.

Bohater *Cassidy's Girl*, James Cassidy, pracuje jako kierowca autobusu w Filadelfii, żyjąc we względnej biedzie. Jego żona, Mildred, nie szanuje go zupełnie i wraz z rozwojem akcji okazuje się, że ma kochanka, który jest zresztą znajomym Jamesa. Cassidy reaguje na ten upokarzający obrót spraw, obdarzając uczuciem przygodną znajomą – alkoholiczkę i bywalczynię lokalnej spelunki, która znajduje się w nadrzecznej dzielnicy slumsów w Filadelfii. Stopniowo czytelnik poznaje coraz więcej szczegółów dotyczących bohatera. Kilka lat wcześniej był on dostatnio żyjącym pilotem samolotów odrzutowych w Nowym Jorku. Jego karierę jednak gwałtownie przerwał tragiczny wypadek. Drugi pilot maszyny przewożącej setki pasażerów w wyniku nagłego ataku paniki doprowadza do katastrofy samolotu tuż po jego starcie. W katastrofie giną wszyscy znajdujący się na pokładzie poza Cassidym, którego uznano winnym. W ten właśnie sposób zhańbiony traci pracę i pozycję społeczną. Teraz Cassidy chce uwolnić się od znieawidzonej żony i poświęcić ratowaniu Doris. Mildred nie daje jednak za wygraną i prowokuje swojego kochanka, by zemścił się w jej imieniu na Cassidym. Wtedy okazuje się, że jednak *lightning does strike twice*. Haley Kenrick wsiada do autobusu Cassidy'ego wyruszającego na podmiejski kurs, w pewnym momencie oblewa go alkoholem i doprowadza do wypadku, w którym giną wszyscy pasażerowie oprócz Ken-

ricka i Cassidy'ego. Teraz James znajduje się na absolutnym dnie egzystencji: zdaje sobie dobrze sprawę, że nikt przy zdrowych zmysłach nie uwierzy, że do obu tragicznych wypadków doszło przypadkowo i bez jego winy – pozostaje mu tylko los wiecznego uciekiniera.

W tym momencie fabuła *Cassidy's Girl* pozornie zaczyna przypominać schemat znany z wcześniejszych utworów Goodisa. Niesłusznie oskarżony bohater rozpoczyna dramatyczną ucieczkę przed policją. Podobieństwo jest jednak mylące, fabuła rozwija się zupełnie inaczej: Cassidy pod osłoną nocy wraca do Filadelfii, nawiązuje kontakt z przyjaciółmi i wraz z Doris planuje ucieczkę z kraju drogą morską. Scena na statku, na którym bohater spędza ostatnią, jak się wydaje, noc w Stanach Zjednoczonych, jest jednak miejscem przełomowym, w którym drogi „starego”, hollywoodzkiego Goodisa i „nowego” Goodisa, pisarza *noir*, się rozchodzą. Przyjaciel Cassidy'ego, Shealy, zamiast upragnionej dziewczyny sprowadza na statek żonę bohatera, a ten, wbrew swojej woli, wraca na ląd w Filadelfii. Ostatnie sceny powieści rozgrywają się w podrzędnej speluncie, w której regularnie bywają wszyscy znajomi Cassidy'ego, Lundy's Place. Bohater ukrywa się tam przed policją, godzi się z żoną i zmusza jej byłego kochanka do zadzwonienia na policję i wyjawienia prawdy o tragicznym wypadku autobusowym.

Sposób, w jaki kończy się *Cassidy's Girl*, okaże się kluczowy dla niemal wszystkich późniejszych fabuł Goodisa. O ile wcześniejsze jego powieści, przede wszystkim *O zmierzchu* i *Mroczne przejście*, są po prostu sensacyjnymi historiami o przeciętnych ludziach, padających ofiarą niecodziennych splotów okoliczności, o tyle wszystkie późniejsze powieści będą przesycone dojmującym fatalizmem, który stanie się rzeczywistym tematem utworu. *O zmierzchu* i *Mroczne przejście* w sposób typowy dla powieści *noir* przenoszą zainteresowanie czytelnika z wyjaśnienia kryminalnej zagadki, opisu śledztwa, czy społecznego wymiaru zbrodni, wokół której osnuta jest akcja, na przedstawienie indywidualnego losu protagonisty usiłującego ocalić swoją skórę. W ostateczności jednak fabularna kulminacja kończy się rzeczywistym i metaforycznym „uwolnieniem” protagonisty, który od teraz będzie mógł powrócić do w miarę normalnego życia.

*Cassidy's Girl* całkowicie zmienia charakter tych pozornie podobnych historii. Przede wszystkim życie protagonisty jest historią społecznego upadku z wyzyn hierarchii społecznej do dzielnicy nędzy. Bohater powieści nie dość, że musi pogodzić się z publiczną hańbą i degradacją, wie także, że jego los jest całkowicie niezasłużony. Próbuje jednak zachować godność, stłumić dumę i wieść normalne, skromne życie. Los ponownie jednak wystawia go na próbę, a wszystkie podjęte przez bohatera wysiłki, by odmienić swoją sytuację spełzną na niczym. Bohaterowie poprzednich powieści są w stanie samodzielnie wybrnąć z pozornie beznadziejnej sytuacji, Cassidy zdany jest na pomoc innych, w kluczowym momencie traci przytomność i w finale fabuły znajduje się w miejscu, od którego desperacko pragnął uciec. Nie pozostaje mu nic innego niż zaakceptować swój los. Kończące fabułę uwolnienie go od zarzutów (gdy zmusza Haleya do telefonu na policję) jest w tym kontekście znacznie mniej znaczące niż kwestia fatalizmu rządząca losami bohatera.

Od tej pory motyw ten stanie się ulubioną strategią konstruowania fabuł przez Goodisa. Jego bohaterowie, doświadczający bolesnego upadku, podejmą mniej lub bardziej dramatyczne wysiłki, by odmienić swój los, ale ich życiowa droga będzie zawsze powrotem do punktu wyjścia. W ten sposób będą zbudowane jego najważniejsze powieści z lat pięćdziesiątych: *The Burglar* (1953), *Księżyc w rynsztoku* (1953), *Black Friday* (1954), *Street of No Return* (1954) i *Down There* (1956). Los każdego z protagonistów tych powieści wygląda w zasadzie podobnie, jedynym wyjątkiem może być tylko jeszcze większe pogorszenie sytuacji bohatera, prowadzące w efekcie do śmierci, jak to ma miejsce w *The Burglar*.

Ktoś cię jednak kocha nawet, kiedy jesteś na dnie

*Cassidy's Girl* wprowadza również motyw, stanowiący bodaj najbardziej charakterystyczny rys pisarstwa Davida Goodisa, który jest w zasadzie nieobecny u innych pisarzy *noir*. Społecz-

ne zakorzenie, a właściwie wykorzenie, jego protagonistów stają się centralnym problemem, wokół którego rozwija się powieściowa fabuła. Istnienie dwóch światów – „normalnego”, drobnomieszczańskiego oraz skrajnej nędzy – stanie się osią, wokół której oscylować będą wszystkie pozostałe aspekty jego literackiego uniwersum. Choć motyw ten istnieje wyraźniej, jak widzieliśmy, w *Cassidy's Girl*, w bardziej zdecydowanie wyeksponowano go w o rok późniejszej powieści *Of Tender Sin*. We wcześniejszych utworach, których akcja rozgrywała się w „hollywoodzkich”, atrakcyjnych miastach, San Francisco i Nowym Jorku, miasta były jedynie tłem, na którym działy się wydarzenia. Powrót Goodisa do rodzinnej Filadelfii idzie jednak w parze z analogiczną zmianą miejsca akcji jego powieści – wszystkie one, aż do *Night Squad*, będą rozgrywać się w stolicy Pensylwanii i jej okolicach.

Przeniesienie akcji do Filadelfii łączy się też z pojawieniem się zupełnie nowej przestrzeni społecznej, jaka dotychczas nie gościła na kartach powieści *noir*. W przypadku „dojrzałego” Goodisa stanie się ona natomiast stałym elementem jego fabuł. To przejście, ów ruch w przestrzeni, ukazano *expressis verbis* w *Miłym grzechu*, dosłownie i symbolicznie. Powieść zaczyna się opisem domu głównego bohatera, Alvina Darby'ego, znajdującego się w drobnomieszczańskiej, „pryzwoitej” dzielnicy ludzi, którzy w okolicach trzydziestki osiągnęli względny sukces finansowy i społeczny wyznaczany przez typowe dla swojej warstwy społecznej atrybuty: stabilną pracę biurową w centrum, młodą, atrakcyjną żonę, własny samochód i „śliczne małe domki na czystym, ślicznym, małym osiedlu” [*Miły grzech*: 5]. Gdy Darby w piątym rozdziale powieści, błąkając się nocą po mieście, trafi przypadkowo, poszukując domniemanego kochanka swojej żony, do filadelfijskiej dzielnicy nędzy, będzie to punkt przełomowy w twórczości Goodisa:

Znalazł się w sercu podejrzanego dzielnicy. Początkowo ich nie widział, ulica zdawała się pusta. Z czasem jednak dostrzegł sylwetki, niewyraźne cienie kulące się na tle niewyraźnych ścian. Widział skulone ramiona i zwieszane nisko głowy, niektórzy siedzieli w wejściach do budynków z łokciami na kolanach. Widział ich w brudnym świetle żółtych lamp sączących się z niemytych okien.

Niczym trupy, o dziwo zdolne poruszać się i oddychać, mimo że umarły już dawno temu. Patrzył na nich i zastanawiał się mimowolnie, co robią na dworze na takim zimnie. [...] Ruszył więc Ósmą na północ, nie czując chłodu, czując jedynie bliskość ścian po obu stronach ulicy nędzy.

Z bliskości owych ścian czerpał pewną otuchę. Były to ściany restauracji, których okna kusily człowieka, żeby wszedł i zjadł coś, jeśli tylko zdoła przelknąć choćby kęs tutejszej strawy. Ściany noclegowni, gdzie noc kosztowała ćwierć dolara, pluskwy gratis. Ściany misji, które oferowały miskę zupy i zbawienie, oraz ściany pokryte kolorowymi plakatami zachęcającymi, by za jedyne dwadzieścia centów wejść i obejrzeć nakręcony przed dwunastu laty film. Były tam wszystkie te i inne ściany, ściany nieopisanych budynków, na które – co widać było po spękanych ceglach – składały się trzy kondygnacje pomieszczeń bez granic, bez zasad, gdzie działać mogło się wszystko [*Miły grzech*: 48].

Nocna odyseja protagonisty w dzielnicy nędzy, która w tej konkretnej powieści jest bardzo symboliczna (o czym będzie mowa w kolejnym podrozdziale) i służy zobrazowaniu alegorycznego zejścia w głąb brudnej duszy Darby'ego, który przypomni sobie dzięki temu kazirodczą traumę z okresu dojrzewania, stanie się od teraz stałym elementem w powieściach Goodisa. Odtąd bohaterowie jego utworów będą w zasadzie bez wyjątku mieszkańcami slumsów Filadelfii, a przestrzeń, w jakiej będzie rozgrywać się akcja tych powieści, będzie odpowiadać kondycji życiowej bohaterów Goodisa.

Wzorzec *Miłego grzechu*, w którym bohater, formalnie należący do wyższej warstwy, przemieszcza się stale między światem mieszczańskim i światem nędzy, należy jednak do wyjątków. Wcześniejszy schemat znany z *Cassidy's Girl* okaże się bardziej produktywny. Protagonistami powieści *Street of No Return*, *Down There* i *Księżyc w rynsztoku* będą bohaterowie, którzy są już na dnie, a dawne życie poza slumsami będzie albo wspomnieniem, albo, jak w przypadku *Księżyc w rynsztoku*, życiowym ideałem, który będzie dla głównego bohatera całkowicie nieosiągalny. Cassidy z *Cassidy's Girl*, Eddie z *Down There*, Whitey ze *Street of No Return* to w zasadzie trzy inkarnacje tej samej postaci: ludzie, którzy niegdyś wiedli spokojne



i dostatnie życie, lecz kaprysy losu spowodowały ich upadek. Bohaterów tych poznajemy w momencie, kiedy doświadczyli już życiowej porażki, a historia ich wcześniejszego życia pojawia się przeważnie w dość zaawansowanym punkcie narracji w postaci retrospekcji. Ich dramatyczna wędrówka przez osiedla biedoty zawsze wygląda tak samo – wszelkie próby wydostania się z zakłętego kręgu slumsów Filadelfii, nawet jeśli mają epizody rozgrywające się poza tym miastem, kończą się nieuchronnym powrotem do punktu wyjścia. W *Street of No Return* podkreślono to przez identyczność scen otwierających i zamykających powieść, co O'Brien konstatuje następująco:

Jak na standardy Goodisa *Street of No Return* [...] jest wręcz epicka – pijacka odyseja znikąd donikąd. Trzej menele stoją na rogu ulicy, próbując wymyślić, skąd wziąć drinka. Jeden z nich, Whitey, odchodzi i wraca 175 stron później z butelką pod płaszczem, przeżywszy na powrót swoje życie: swoją karierę popularnego piosenkarza zniszczoną przez obsesyjną miłość do prostytutki, tortury zadane mu przez gangsterów, pobicie przez policję i finałową przemianę w bohatera mimo woli powstrzymującego zamieszki na tle rasowym – wszystko po to, by zdać sobie sprawę, że wszystko czego chce, to powrót na róg ulicy. Poobijany Whitey w końcu przyznaje sam przed sobą: „Grałeś w grę, w której nie mogłeś wygrać i tak naprawdę bawiła cię perspektywa porażki, prawie jak te świry, które się podniecają, kiedy się ich bije... Jesteś w tej samej kategorii, kolego. Jesteś jednym z tych zer, które lubią, kiedy zadaje się im ból” [O'Brien 1997: 93].

Goodis wyróżnia się zdecydowanie na tle innych pisarzy *noir*, gdyż jego powieści poczynawszy od *Cassidy's Girl* umieszczone są w bardzo konkretnej przestrzeni dzielnic nędzy Filadelfii i dają czytelnikowi dostęp do świata, który bardzo rzadko gościł na kartach literatury amerykańskiej tamtych czasów. Proza Goodisa ma w tym wypadku charakter niemal dokumentalny – utrwala świat, który, po siedemdziesięciu latach, jakie upłynęły od czasu powstania tych powieści, dawno już we współczesnej stolicy Pensylwanii nie istnieje. Goodis portretuje z fotograficzną dokładnością życie w robotniczych dzielnicach miasta rozciągających się na zachód od Delaware River, dając szczegółowy

opis nędzy, napięć społecznych, wyrzutek społecznych, przestępczości zorganizowanej. Jego opis jest niemal topograficzny: nocne peregrynacje jego bohaterów przez zakazane dzielnice Filadelfii, rozciągające się w latach pięćdziesiątych między Spring Garden Street na północy, 12 Ulicą na zachodzie, Market Street na południu i 6 Ulicą na wschodzie można śledzić, wodząc palcem po mapie [Gertzman 2018: 40–43].

Cel przeniesienia akcji powieści do slumsów przypomina waloryzowanie przestrzeni znane z kilku fragmentów powieści Chandlera. Tam również mieliśmy do czynienia z podobnym, jednak o wiele bardziej dyskretnym zabiegiem. Dzielnice Los Angeles dzieliły się na ładne, ale podupadłe pod względem moralnym, w których zza pięknych żywopłotów wciąż czuć smród pól naftowych, dzięki którym zostały zbudowane i brzydkich (Bunker Hill, Downtown) zamieszkałych przez biednych, ale dobrych ludzi. Goodis zasadniczo powtarza ten schemat, ale wzbogaca go o własne elementy. Powtarzając wprowadzone przez Chandlera rozróżnienie na miejsca dobre i złe, autor *Down There* buduje jednocześnie paralelę między upadkiem protagonisty a przestrzenią, w jakiej zmuszony jest bytować.

To jednak nie ostatnia z funkcji tego zabiegu. Jak zwraca uwagę Jay Gertzman, sposób, w jaki Goodis portretuje slumsy – łącząc realistyczny opis „twardego życia” w sensie społecznym i upadku indywidualnego bohatera – owocuje pojawiającym się jedynie w jego twórczości osobliwą korelacją stylu *hardboiled* i obrazowania charakterystycznego dla *noir*:

Jest rzeczą szczególną, że kryminalne powieści Goodisa przedstawiają w równym stopniu doświadczenie *noir* i *hardboiled*. Pomiędzy typowych dla *hardboiled* protagonistów, szefów gangów i długich, krwawych bijatyk aż po śmierć, zamieszek rasowych, tortur, gwałtów, kazirodztwa, psychotycznych epizodów i różnych odmian przemocy na poziomie Grand Guignol, jest on jednocześnie artystą ukazującym wpływ otoczenia *hardboiled* na serce i duszę. [...]

Goodis wybrał te dzielnice i zamieszkujących je ludzi nie tylko po to, by służyły jako zwierciadło ich wewnętrznej rozpaczki, ale także po to, by rzucić jasne światło na to, jak naprawdę wyglądało tam życie [Gertzman 2018: 30–31].

To połączenie realistycznego opisu z symbolicznym wartościowaniem ma również inne oblicze. Bohaterowie Goodisa trafiają do wyjętych spod prawa części miasta (albo nie potrafią z nich uciec), gdyż jest to wyrazem fatalizmu ich losu, ponieważ są bohaterami skazanymi na życiową porażkę. Miejsce, w którym przebywają, jest symbolicznym wyrazem ich upadku. Z drugiej jednak strony Goodis prowadzi akcję swoich utworów w ten sposób, że wspomniany świat nędzy nie tylko ożywa dzięki drobiazgowemu realistycznemu opisowi, ale stopniowo odkrywa swoje drugie dno, które całkowicie odwraca wspomniane powyżej waloryzowanie przestrzeni miejskiej. Bohaterowie Goodisa, kiedy już znajdują się w slumsach, nie mogą z nich uciec (fizycznie i symbolicznie), ale w toku wydarzeń często dochodzą do wniosku, że nie mają po co uciekać.

W *Cassidy's Girl* gdy tytułowy bohater wbrew swej woli znajduje się w zakończeniu powieści w lokalnej speluncie, nieoczekiwanie okazuje się, że jej stali bywalcy, miejscowi pijacy i obiboki, są jedynymi ludźmi, którzy wierzą w jego niewinność, chronią go przed policją i dają mu azyl. Równie nieoczekiwanie po jego stronie staje też znienawidzona żona, a powrót do dawnego mieszkania (zamiast wymagowanej kariery pilota w Afryce Południowej) okazuje się wybawieniem. Goodis analogicznie konstruuje przebieg fabularny *Down There*. Żyjący dotychczas w skrajnym marazmie Eddie decyduje się w finale powieści zaangażować w otaczające wydarzenia, w efekcie czego popełnia morderstwo. Tak jak Cassidy, staje się teraz uciekinierem przed wymiarem sprawiedliwości, gdy nieoczekiwanie odnajduje go kelnerka z Harriet's Hut, lokalu będącego odpowiednikiem spelunki z *Cassidy's Girl*, i oznajmia, że wszyscy bywalcy Hut będą go chronić, fałszywie zeznając przed policją.

Ulice nie są zawsze złe [*mean*] i nie pozostają na zawsze złe. Protagonista *Of Tender Sin* znajduje ukojenie, którego nigdy nie znalazł w Center City na narkotycznej mecie w dzielnicy slumsów [*in a skid row drug den*]. Eddie, w *Down There* (*Shoot the Piano Player*) otrzymuje ocalającą życie ochronę – przed policją – od bywalców Harriet's Hut [Gertzman 2018: 32].

Kumulacją tej strategii jest powieść *Street of No Return*. Jej protagonista, Whitey – *de facto* inna wersja Eddiego z *Down There* – w wyniku nieoczekiwanego splotu okoliczności będzie musiał zrezygnować ze swojej życiowej abnegacji i czynnie stanąć (jakkolwiek dziwnie to brzmi) w obronie swoich slumsów, stając się, jak nazywa go ironicznie O'Brien, bohaterem mimo woli. Whitey zupełnie przypadkowo odkrywa, że trwające od kilkunastu dni w filadelfijskim Skid Row zamieszki na tle rasowym są tak naprawdę efektem skomplikowanej intrygi, która ma zapewnić szefowi lokalnej mafii kontrolę nad miejskim gettem przy jednoczesnej cichej aprobacie skorumpowanych policjantów. Whitey staje więc po stronie dotychczasowego komendanta miejscowego posterunku policji, który ma być jedną z ofiar wspomnianej intrygi, i obaj podejmują brutalną walkę o porządek w Skid Row.

W *Street of No Return* bardzo wyraźnie obecny jest więc motyw – przewijający się również w *Down There* i *Cassidy's Girl* – slumsów jako swoistej enklawy alternatywnego społeczeństwa, które nie tylko pozostaje w moralnej i etycznej opozycji do świata mieszczańskiego, ale wraz z rozwojem akcji okazuje się wartością, o którą warto walczyć [zob. Gertzman 2018: 38]. Miejski ratusz – widoczny z wielu miejsc filadelfijskich slumsów, co podkreślono w wielu powieściach – zyskuje status symbolu zła i korupcji, która zagraża prawdziwemu światu i prawdziwemu życiu, jakie toczy się w Skid Row i okolicach.

Filadelfijskie slumsy charakteryzowane są więc w prozie Davida Goodisa za pomocą ambiwalencji. Z jednej strony to, że bohaterowie do nich trafiają, jest przeważnie zewnętrznym przejawem ich życiowego upadku zgodnym z logiką powieści *noir*, która kończy się źle. Filadelfijskie slumsy są także symbolicznym odpowiednikiem duchowego zejścia do piekła, co widoczne jest szczególnie w powieściach takich jak *Miły grzech*, bardzo silnie operujących kontrastem dobrej, „mieszczańskiej” i złej, lumpenproletariackiej przestrzeni. Z drugiej strony ten sam kontrast ma moralny wymiar, jaki w mniej akcentowany sposób pojawił się wcześniej w powieściach Chandlera – przestrzeń „mieszczańska” to fasada, kryjąca pod zewnętrznymi pozorami moralne zniszczenie i zło, natomiast życie w dzielnicach nędzy,

choć upodlające pod względem materialnym, jest jednak w sensie etycznym prawdziwe, bo ujawnia najgłębszą naturę człowieka. Jay Gertzman w podsumowaniu swoich rozważań na temat roli tego motywu w twórczości Goodisa ujmuje to następująco:

Zaludniająca slumsy postacie ze światła i ciemności zamieszkujące stworzoną przez Goodisa *hardboiled* Filadelfię wzbogacają o wymiar *noir* powieści, które pod innymi względami traktują o morderczej niesprawiedliwości i korupcji sięgającej od miejskiego ratusza do najbardziej podupadłych dzielnic Filadelfii. Politycznych przywódców, szefów grup przestępczych i tych, którzy mieszkają w Southwark, Liberties, Tenderloin i Port Richmond, łączy poczucie urazy, desperacji i wściekłej bezsilności. Niektórzy odznaczają się cichym pragnieniem, by stać się nieodwracalnie bezsilni. Goodis spogląda uważnie na ulice, na których księżyc odbijający się w rynsztoku oznacza porażkę [w oryginale zdanie będące grą słów złożoną z tytułów powieści Goodisa: *looks closely at the streets down there where the moon in the gutter means defeat* – P.S.]. Mafiosi, pod swoimi maskami, są także przegranymi ukaranymi za swój sukces. [...] Goodis nie jest jednak społecznym reformatorem. Pisze o stłumieniu (lecz nie o porzuceniu) nadziei i ulotnych pragnień, zniewoleniu przez jałowe zobowiązania i uświadomieniu sobie, co tkwi w czymś umyśle w bardzo szczególnym czasie i miejscu: powojennej metropolii Braterskiej Miłości [Gertzman 2018: 46].

## Kobiety w powieściach Goodisa

Powieści *noir* to historie mężczyzn i, jak widzieliśmy, kluczową rolę w nich odgrywają toksyczne, kończące się często w sposób najgorszy z możliwych, relacje z kobietami. U żadnego jednak z pisarzy *noir* relacje z kobietami nie są tak skomplikowane i frustrujące, jak u Davida Goodisa. Nieprzypadkowo zresztą tytuł szkicu Eddiego Duggana poświęconego temu pisarzowi zamieszczonego w „Crime Time” nosi tytuł *Life’s a Bitch... Paranoia and Sexuality in the novels of David Goodis*, podkreślając, że seksualna frustracja jest w zasadzie głównym tematem

jego pisarstwa. Motyw ten ma dwa oblicza – społeczne, obecne już u wcześniejszych pisarzy, szczególnie Chandlera, ale w tym przypadku zarysowane o wiele ostrzej i brutalniej, oraz podświadome – charakterystyczne tylko dla powieści Goodisa.

Jak już kilkakrotnie w tej książce wspomniano, literatura *noir* jest w dużej mierze wyrazem męskich lęków społecznych i dowodem na charakterystyczny dla czasów po I wojnie światowej kryzys męskości, będący efektem gwałtownych przemian społecznych świata Zachodu związanych ze stopniową emancypacją kobiet. Lęki te wyrażane są na różne sposoby zarówno w literaturze zwyczajowo klasyfikowanej jako wysoka (Hemingway, Fitzgerald), jak i popularnej – w powieści *hardboiled* i później *noir*. Goodis łączy motyw męskiego lęku z charakterystycznym dla siebie obrazowaniem za pomocą społecznego kontrastu. Jak pamiętamy, kwestia męskiej tożsamości pojawiła się także u Chandlera, szczególnie w *Długim pożegnaniu*. Chandler, wzorując się na Hammetcie, pozwala swojemu protagonistie uniknąć pokusy i idącego za nią upadku. Goodis koncentruje się raczej na psychologicznej i nieświadomionej frustracji, która jest efektem tego zjawiska.

Chociaż, jak już wspomniano, powieści Goodisa z lat czterdziestych mają protagonistów, którzy są w stanie nawiązywać o wiele normalniejsze i mniej frustrujące relacje z kobietami niż ich odpowiednicy z tekstów z lat pięćdziesiątych, kwestia niedoskonałej męskości obecna jest już w *Mrocznym przejściu*. Vincent Parry uwikłany jest dziwaczny związek z trzema kobietami: Gert, jego żoną, która w powieści pojawia się tylko w krótkiej retrospekcji, Irene, która ratuje go z opresji i zapewnia środki, pozwalające mu zacząć wszystko od nowa, i Madge, która jest źródłem wszystkich jego kłopotów – to bowiem ona, po tym jak Parry odrzucił jej awanse, była głównym świadkiem, którego zeznania przesądziły o winie bohatera w procesie o zabójstwo jego żony. Relacja z każdą z tych kobiet jest dla Parry'ego frustrująca, przy czym najbardziej zastanawia dziwaczna historia jego małżeństwa, która w powieści pojawia się dosyć późno – dopiero w połowie całości. Historia małżeństwa Parry'ego to w istocie historia jego porażki i źródło ciągłego pasma upokorzeń:

Wiedział, że nie ma w nim nic, co by ją [jego żonę – P. S.] pociągało, i zastanawiał się, dlaczego w końcu nie zabierze manatów i nie odejdzie na dobre. Zawsze mówiła o wysokich, chudych mężczyznach z wydatnymi kośćmi policzkowymi i zapadniętymi policzkami – bardzo wysokich. On sam był chudy i kościsty, ale nie był wysoki. Był tak naprawdę namiastką tego, czego chciała. A ponieważ nie mogła na stałe dorwać swego ideału w pełnym wymiarze, postanowiła zadowolić się namiastką. [...] Wyszła za niego, bo napatoczył się w momencie, gdy zaczynała się bać – bać się, że w końcu zostanie z niczym [*Mroczne przejście*: 103].

Pogarda ze strony własnej żony, związana zresztą z jednym z najboleśniejszych męskich kompleksów – „nikczemnym” wzrostem – jest źródłem niskiej samooceny, która stanie się przyczyną nieustającej życiowej frustracji bohatera. W tej sytuacji niespodziewana śmierć żony staje się niejako wybawieniem z życia w koszmarze i częściowo wyjaśnia zaskakująco bierną postawę Parry’ego w trakcie procesu, który w powieści wspomniany jest tylko przelotnie. Bohater zdaje sobie sprawę, że śmierć Gert jest realizacją jego skrytych pragnień wynikających z lat pogardy i upokorzeń więc być może dlatego podświadomie przyjmuje karę jako zasłużoną.

Ucieczka Parry’ego z więzienia ma więc jednocześnie silny podtekst symboliczny, gdyż odzyskuje on wolność nie tylko w sensie czysto życiowym, ale przede wszystkim psychologicznym. Wolność bohatera, tożsama w tym wypadku z męskością, trwa jednak tylko kilka godzin. Na wolności Parry okazuje się całkowicie bezradny i wtedy, na zasadzie klasycznego *deus ex machina*, pomocną dłoń wyciąga do niego kobieta-anioł, Irene. Paradoksalnie stanie się to źródłem kolejnego życiowego upokorzenia, odzierającego bohatera z poczucia bycia mężczyzną. Parry zdaje sobie sprawę, że swoje ocalenie zawdzięcza kobiecie, bez której pomocy byłby całkowicie skazany na porażkę. Zdaje sobie też sprawę z różnicy w statusie materialnym, jaki dzieli go od jego wybawicielki. Z tego też powodu jej pomoc przyjmuje ze skrajną niechęcią. Uderzającym aspektem *Mrocznego przejścia*, szczególnie w zestawieniu z późniejszymi powieściami Goodisa, jest brak seksualnego napięcia między bohaterami, a raczej jego

całkowite stłumienie, mimo okoliczności, które bez większego problemu umożliwiłyby wybuch namiętności między bohaterami. Parry, ukrywający się w mieszkaniu Irene Janney, korzystający z jej łóżka i łazienki, dzielący z nią nawet zamięłowanie do muzyki Counta Basie'ego, świadom, że jest od długiego czasu obiektem jej zainteresowania, sam w końcu zaczyna odczuwać do Irene coś na kształt miłości. W ostatnich akapitach powieści, chwilę po śmierci Madge, Parry nie może przestać myśleć o Irene. Prawdziwa miłość, ani nawet namiętność, między parą bohaterów *Mrocznego przejścia* nigdy się jednak nie narodzi, a głównym tego powodem jest dystans, jaki buduje męski protagonista motywowany mieszaniną poczucia dumy i niższości wobec kobiety przewyższającej go statusem społecznym.

Sytuacja zarysowana w *Mrocznym przejściu* będzie w późniejszych utworach Goodisa wielokrotnie powtarzana, i w każdej z nich, kiedy męski protagonista i związaną z nim kobietą będą pochodzić z różnych grup społecznych okaże się to źródłem dojmującej frustracji – z jedną znaczącą różnicą: w tekstach napisanych po *Cassidy's Girl* frustracja ta będzie miała charakter jednoznacznie seksualny. Bodaj najbardziej wymownym tego przykładem i jednocześnie jedną z najosobliwszych powieści *noir* jest *Księżyc w rynsztoku* z 1953 roku.

Bohaterem *Księżyc w rynsztoku* jest William Kerrigan, robotnik portowy mieszkający w slumsach Filadelfii. Głównym tematem powieści, choć formalnie sprawia ona wrażenie powieści kryminalnej, są jego toksyczne stosunki z trzema kobietami – nieżyjącą od siedmiu miesięcy siostrą, córką swojej macochy i przypadkowo spotkaną kobietą z bogatej dzielnicy miasta, która nieoczekiwanie zostanie jego żoną. Powieść rozpoczyna się sceną, w której Kerrigan odwiedza obskurny zaułek, gdzie odnaleziono ciało jego siostry, która prawdopodobnie popełniła samobójstwo, nie mogąc znieść upokorzenia po gwałcie. Akcja zawiązuje się w znów w spelunce, tym razem o nazwie Dziupła Dugana, której Kerrigan jest częstym bywalcem. Trafiła do niej kiedyś przypadkowo bogata kobieta, Loretta Channing, poszukując brata. Między bohaterami rodzi się wyczuwalne napięcie, choć nie zawierają bliższej znajomości. Wkrótce potem Loretta przyjeżdża swoim sportowym samochodem pod dom przy Ver-



non Street, w którym bohater mieszka wraz ze ojcem, kolejną macochą i jej córką, Bellą. William i Loretta nawiązują dziwny romans, nieustannie naznaczony odczuwanym przez niego i stale narastającym poczuciem niższości wobec pięknej i bogatej kobiety z dobrej części miasta. Rozpacz Kerrigana pogłębia dodatkowo fakt, że mimo różnicy w społecznym pochodzeniu i statusie majątkowym, jest dla Loretty atrakcyjnym fizycznie mężczyzną. Bohater Goodisa potrafi wyładować swoją życiową i seksualną frustrację tylko w jeden sposób – wdając się w przypadkową bójkę na nabrzeżu, przez którą traci pracę w dokach. Z tej opresji również ratuje go Loretta i w końcu pod wpływem impulsu podczas jednego z nocnych spotkań dwoje bohaterów zawiera niespodziewane ślub. Kiedy Kerrigan budzi się następnego dnia, rezygnuje jednak z małżeństwa i postanawia być z kochającą go od dawna Bellą.

Na pod każdym względem dziwny przebieg akcji *Księżycy w rynsztoku* nakłada się motyw śmierci Catherine, siostry obu braci Kerriganów. Nikt nie wie, kto jest gwałcicielem, z powodu którego młoda dziewczyna odebrała sobie życie, a ponieważ powieść otwiera scena ukazująca jej brata po raz kolejny odwiedzającego miejsce jej śmierci, moglibyśmy oczekiwać, że fabuła podaży utartym tropem literatury kryminalnej zmierzającym do wyjaśnienia zagadki związanej ze zbrodnią. Tymczasem akcja powieści rozwija się zupełnie inaczej, a kwestia śmierci Catherine stanie się z jednej strony fabularnym kontrapunktem, z drugiej natomiast stale obecnym w podświadomości głównego problemem. Z „gatunkowego” punktu widzenia czytelnik *Księżycy* może być w najwyższym stopniu nieusatisfakcjonowany – w powieści nigdy bowiem nie zostanie wyjaśnione, kto jest gwałcicielem i kto w ostateczności odpowiada za śmierć Catherine Kerrigan. Goodisowi nie chodzi jednak o opowiedzenie efektownej historii kryminalnej. Nie jest jego celem również, na co zwraca uwagę Gertzman, jakkolwiek komentarz dotyczący podziałów w amerykańskim społeczeństwie: „to zraniona psychika [*injured psyche*] Kerrigana jest prawdziwym tematem” [Gertzman 2018: 75].

W tym momencie dochodzimy do naistotniejszego aspektu *Księżycy w rynsztoku* i jednocześnie najbardziej zaskakującego

i kontrowersyjnego aspektu pisarstwa Davida Goodisa. Rozwiązanie zagadki kryminalnej nie pojawia się w tej powieści nie dlatego, że mamy tu do czynienia z prowokacją formalną w duchu Jima Thompsona. Rozwiązanie zagadki nie pojawia się, gdyż nie chce go sam główny bohater. Ponieważ psychika głównego bohatera jest centralnym tematem powieści, w pewnym sensie przejmując ona władzę nad światem powieści, a skoro psychiką tą rządzi stłumienie – kluczowa z punktu wyjaśnienia fabuły informacja nigdy nie pojawi się w narracji.

*Księżyc w rymsztoku* wprowadza, dość dyskretnie, temat kazirodtwa, który jest motywem przewodnim kilku najlepszych powieści Davida Goodisa. W tej powieści jest on zaledwie sugerowany i czytelnik nigdy nie uzyska ostatecznej pewności, jakie rzeczywiście relacje panowały między braćmi Kerriganami i ich siostrą. Całość fabuły daje się jednak zinterpretować jako historia stłumienia i wyrzutów sumienia. W takim ujęciu gwałcicielem i winnym śmierci swojej siostry byłby William Kerrigan. Przemawia za tym nawyk obsesyjnego powracania na miejsce śmierci Catherine, który może sugerować, że bohatera powieści dręczą wyrzuty sumienia. Równie znacząca jest scena, w której William odkrywa w nędznym mieszkaniu swojego znajomego, który okazuje się wielbicielem dziewczyny, jej, wykonany z pamięci, portret. Bohaterem targa wtedy zazdrość, nad którą z trudem jest w stanie zapanować.

Innym zastanawiającym faktem, który na płaszczyźnie psychologicznej wyjaśnia fabułę powieści, jest uderzające podobieństwo Loretty do Catherine, czego William nie dopuszcza do swojej świadomości, a na który zwraca mu uwagę jego brat, Frank. Goodis prowadzi fabułę w ten sposób, że William w pewnym momencie zaczyna podejrzewać właśnie Franka o gwałt na siostrze, ale w ich rozmowie w kulminacyjnym punkcie wyjaśnia się, że Frank nie mógł być gwałcicielem. Gertzman interpretuje tę scenę, z czym dość trudno się zgodzić, jako oczyszczenie obu braci z podejrzeń: „To, że Kerrigan odczuwa ogromną ulgę jest podstawowym powodem, dla którego czytelnik może przestać podejrzewać właśnie Kerrigana, który nie może opuścić miejsca zbrodni” [Gertzman 2018: 75]. Amerykański badacz opowiada się za symboliczną interpretacją historii Goodisa, w której win-

ną śmierci Catherine byłaby „ulica”, rozumiana jako świat nędzy i społecznego upadku. O wiele bardziej interesujące wydaje się jednak inne odczytanie *Księżycy w rynsztoku*, wedle którego William ma przynajmniej częściowy związek ze śmiercią siostry, po pierwsze, że koresponduje to także z innymi powieściami Goodisa, po drugie, czyni to sytuację psychologiczną głównego bohatera i jego finalną decyzję bardziej wiarygodną.

Sugerowane kazirodztwo jest także tematem innej powieści Davida Goodisa, *The Burglar*, wydanej w 1953 roku, która jest bez wątpienia najlepiej napisaną, najtragiczniejszą i najbardziej *noir* ze wszystkich jego powieści. Ta książka w zasadzie nie ma akcentów społecznych, a jej głównym tematem są ponownie zmagania protagonisty z jego stosunkiem do kobiet. Pod względem formalnym *The Burglar* jest, obok późniejszej *Night Squad*, tą powieścią Goodisa, która pozornie najbardziej zbliża się do tradycyjnej powieści kryminalnej. Warstwa fabularna stanowi tu jednak tylko jako pretekst i służy usprawiedliwieniu skomplikowanej sytuacji psychologicznej protagonisty. Nat Harbin wychowywał się jako sierota. W pewnym momencie życia zaopiekował się nim niejaki Gerald Gladden, wędrowny włamywacz, który podróżował ze swoją kilkuletnią córką. Gerald nieformalnie usynawia Nata, a po jego śmierci młody mężczyzna staje się opiekunem dziewczynki, nadając jej oficjalnie jako imię nazwisko jej ojca – Gladden. W chwili gdy rozpoczyna się akcja powieści Nat i Gladden są już dorośli i należą do czterookobowego gangu włamywaczy.

Powieściowy gang przeprowadza perfekcyjne włamania do domów w bogatej dzielnicy, kradnąc biżuterię. W trakcie akcji, która w zamyśle Nata ma być ich ostatnim skokiem, zostają zauważeni przez skorumpowanego policjanta, który wraz ze swoją przebiegłą partnerką szantażować będzie szajkę Harbina, chcąc odzyskać dla siebie skradzione kosztowności. W wyniku dramatycznych wydarzeń, których finał rozegra się nietypowo dla Goodisa w Atlantic City, wszyscy bohaterowie zginą. Nie o kryminalno-społeczny wymiar historii jednak w tej powieści chodzi – po raz kolejny głównym tematem jest toksyczny pod względem psychologicznym stosunek męskiego protagonisty do kobiet.

Nat Harbin kieruje się w życiu, jakkolwiek dziwnie to brzmi w odniesieniu do przestępcy, własnym kodeksem moralnym. Działalność jego gangu, choć przestępcza, opiera się na zasadzie całkowitego powstrzymania się od przemocy. Jego szajka włamuje się do mieszkań tylko po przeprowadzonych z aptekarską dokładnością przygotowaniach i zawsze pod nieobecność właścicieli. Podobny kodeks moralny towarzyszy mu w życiu osobistym. Skomplikowana sytuacja życiowa, jaka jest udziałem Nata, Geralda i Gladden, powoduje, że uważają się za rodzinę. Po śmierci Geralda, Nat przybiera naturalną rolę ojca. Choć nie jest w żaden sposób spokrewniony z Gladden, rodzące się między nimi uczucie jest dla niego źródłem nieustającej frustracji i prowadzi do fatalnego w skutkach konfliktu.

Na początku powieści, po niefortunnym ostatnim skoku, Nat i Gladden rozstają się. Bohatera dręczy jednak świadomość niespełnionej miłości do swojej przybranej siostry/córki, zintensyfikowana również przez to, że Gladden otwarcie wyznaje mu miłość. Bohater staje się jednak, na poziomie psychologicznym, ofiarą własnego kodeksu moralnego. Wzajemne pożądanie i miłość, jakie z czasem rodzą się między bohaterami, jawią mu się jako kazirodstwo. Nat pozostaje więc rozdarty – wewnętrzny opór moralny, w dużej mierze wyimaginowany, nie pozwala mu się zbliżyć do ukochanej kobiety, ale, kiedy zgadza się, by wiodła on samodzielne życie, świadomość, że mogłaby należeć do innego mężczyzny, staje się dla niego nie do zniesienia. Tragiczny finał losów obojga bohaterów jest więc logiczną konsekwencją nierozwiązywalnego konfliktu psychologicznego.

*The Burglar* dotyczy wyimaginowanego kazirodstwa między dwojgiem ludzi, którzy powinni być szczęśliwi razem. W *Księżycu w rynsztoku* konstrukcja fabularna powoduje, że czytelnik ma solidne podstawy, by podejrzewać któregoś z braci Kerriганów o związek seksualny z ich siostrą. We wspomnianej już wcześniej powieści *Of Tender Sin* (z której polską wersją tytułu, *Miły grzech*, zdecydowanie trudno jest się pogodzić) temat ten znów znajduje się u podstaw powieściowych wydarzeń.

*Of Tender Sin* jest powieścią zbudowaną na kontraście. W poprzednim podrozdziale była już mowa o różnicach klaso-

wych, które ta powieść, wraz z *Cassidy's Girl*, wprowadza do twórczości Goodisa. Tych kontrastów jest jednak więcej: dobra kobieta (żona Darby'ego, Vivian) i *femme fatale* (Geraldine, będąca jednocześnie zdeformowaną wersją siostry bohatera), świadomość i nieświadomość, jawa i sen, niewinne pożądanie i brutalna żądza, grzech i pokuta. Bohater powieści, wiodący ustatkowane drobnomieszczańskie życie członka niższej klasy średniej, w otwierającym powieść rozdziale dręczony jest przez podświadome poczucie występku, które naznacza jego egzystencję i rządzi jego postępowaniem. Bohater nie zdaje sobie sprawy z tego faktu, ale kiedy w otwierającej powieść scenie przypadkowo widzi swoje odbicie w lustrze, dostrzega dwoistość swojej osobowości:

Przez moment zawahał się przed tym lustrem, patrząc na siebie. Ujrzał swe szeroko otwarte oczy i to, co się za nimi kryło. Nie widział średniej budowy ciała, nie widział słomkowych włosów, przeciętnych uszu i nosa, przeciętnie atrakcyjnej twarzy. Widział kogoś, kto jest właśnie wyrzucany daleko poza wszystko, co przeciętne czy typowe, czy jakby to kto chciał nazwać. Nieznana postać po drugiej stronie drzwi przyzywała go, by wszedł i się przywitał, a potem podążył za nią ciemną drogą, ciemną i bardzo długą. Drogą, na końcu której nic nie było, zupełnie nic, cały czas tylko ta droga, prowadząca bez końca w dół [*Miły grzech*: 11].

Zgodnie z logiką tego początkowego obrazu powieściowa fabuła będzie przedstawiać podróż bohatera w głąb jego podświadomości, gdzie kryje się stłumiona przed laty i wyparta ze świadomej pamięci grzeszna tajemnica. Darby, zakochany w swojej starszej siostrze, zgwałcił ją, gdy był nastolatkiem. Zszokowani postępkami chłopca rodzice rozdzielili rodzeństwo i Darby nigdy już nie spotkał swojej rodzonej siostry. Katalizatorem, który częściowo przywraca mu wspomnienia, będzie przelotny związek z niejaką Geraldine. Darby porzucił ją przed laty dla swojej późniejszej żony, Vivian. Teraz, w trakcie nocnej odysei poprzez zakazane dzielnice Filadelfii, kiedy poszukuje domniemanego kochanka swojej żony, bohater stopniowo uświadamia sobie

prawdę o swojej przeszłości i trafia ponownie w ramiona Geraldine, która wegetuje na skraju nędzy, uzależniona od kokainy.

Fabula *Of Tender Sin* jest w sposób oczywisty (można powiedzieć, że nawet nieznośny) symboliczna w stylu europejskiego ekspresjonizmu początku XX wieku. Goodis zresztą konstruuje swoją powieść, uciekając się do zyskującego pięćdziesiąt lat wcześniej popularność freudyzmu. Grzeszna, choć niewinna, bo pozbawiona społecznej świadomości zła, miłość do własnej siostry (zastępującej tu, jak słusznie zauważą Gertzman, matkę) zostaje wyparta i „zapomniana”. Prawda powraca do bohatera oczywiście pod postacią snów, których nie potrafi on – a jakże – zinterpretować. Rzeczywista wędrowka protagonisty z mieszczańskiego przedmieścia (gdzie mieszka) i szykownego centrum (gdzie pracuje) do filadelfijskich slumsów jest metaforyczną wędrowką do najgłębszych pokładów własnej świadomości, która kończy się ponownym spotkaniem z Geraldine, mającej kolor włosów jego siostry, Marjorie. Tam bohater, początkowo nieświadomie, zadaje sobie pokutę, by w finałowej chwili olśnienia, gdy znajduje butelkę jodiny, za pomocą której Geraldine rozjaśnia sobie włosy, „przypomnieć sobie” najstraszniejszą tajemnicę swojego życia. Teraz, wyzwolony z koszmaru podświadomości, Alvin Darby będzie mógł wrócić w objęcia kochającej żony.

Jay Gertzman kwestionuje, cytując zresztą wyrażającego podobną opinię O'Briena, artystyczną koherentność optymistycznego zakończenia tej powieści i tego, że protagoniście poprzez naiwny freudyzm udaje się tak łatwo wydostać ze szponów (dosłownie! – Geraldine regularnie wydrapuje inicjał swojego imienia na piersi bohatera) powieściowego pół-sukuba, pół-*femme fatale* [Gertzman 2018: 72]. Amerykański badacz nieprzekonujący finał *Of Tender Sin* uzasadnia kontekstem komercyjnym: złe zakończenie, w którym bohater ostatecznie padłby ofiarą kobiety-demonia, mogłoby znacząco osłabić rynkowy potencjał tej powieści. Z drugiej strony Gertzman dopuszcza możliwość, że niespodziewany zwrot wydarzeń na ostatnich kartach *Milego grzechu* może wynikać jednak z decyzji autorskiej i nie być wynikiem interwencji przerażonego zbyt ponurą atmosferą powie-

ści wydawcy: „Nie dostrzegam ironii w *dénouement* Goodisa. Być może czuł, że *Of Tender Sin* jest zbyt eksperymentalna, zbyt mrocznie aluzyjna, zbyt skupiona na seksualnej przemocy, by zakończyć ją bez końącego rozwiązania akcji” [Gertzman 2018: 72].

\*

Nieustanna dwoistość obrazowania okazuje się podstawowym środkiem, który David Goodis wykorzystuje, konstruując swoje fabuły wokół dwóch stale obecnych w jego twórczości motywów zakorzenienia społecznego jego protagonistów i ich związków z kobietami. Oba te motywy są Goodisowskim przyczynkiem do ponurego portretu mężczyzn tracących swoje tradycyjne role społeczne, jaki wyłania się z powieści *noir*. W kwestii społecznej nie wystarczy bowiem skonstatować, że Goodis lubował się w opisie społecznej nędzy, gdyż jak słusznie zauważa Gertzman, autor *O zmiierzchu* nie jest pisarzem społecznym, który opisuje zło i nędzę, by zmienić świat. Goodis przestrzega niezłomnej zasady prozy *noir*, polegającej na skupieniu uwagi na dramatycznych zmaganiach z losem jednostkowych bohaterów. O ile Woolrich konsekwentnie ignoruje kontekst społeczny swoich historii, eksponując przypadek, zbieg okoliczności i niemal nieracjonalny fatalizm, który wpływa na losy bohaterów, Goodisa interesują bardziej społeczne konsekwencje podobnych wydarzeń. Jego protagonistami są mężczyźni, którzy w wyniku kaprysu losu doświadczają upadku, ale starają się zachować godność, mimo że żyją w nędzy. Jeśli, jak bohater *Księżycy w rymsztoku*, wywodzą się z nizin społecznych, to również obdarzeni są dumą, która jest źródłem frustracji związanych z ich pochodzeniem, lepszy świat stale bowiem im o sobie przypomina.

Ta frustracja i upokorzenie łączą się w późniejszych powieściach Goodisa z postaciami kobiecymi, które, podobnie jak kwestie społeczne, również ukazywane są za pomocą wyrazistej dyktomii. Woolrichowskie kobiety-anioly, pomagające mężczyźniem wydobyć się z opresji, zastępują w powieściach z lat pięćdziesiątych kobiety, które, podobnie jak otoczenie społeczne, staną się dla męskich protagonistów źródłem psychicznego cierpienia. Geoffrey O'Brien za kluczową w tym wypadku powieść uznaje

*Cassidy's Girl*, zawierającą wszystkie elementy, które będą nieustannie powracać w następnych tekstach Goodisa:

[...] środowisko beznadziejnej biedoty, wrażliwy, lecz małomówny męski protagonista w dużej mierze nieświadomy swoich autodestrukcyjnych skłonności i dwie kobiety, które, z melodramatycznymi konsekwencjami, zużywają jego życiową energię: jedna z nich jest zwiewną i delikatną alkoholizką prześladowaną przez niemożliwe do zrealizowania marzenia (nazwijmy ją typem A), druga (typ B), tłusta, wygadana, ostro pijąca i kłótliva kobieta, która nie powstrzyma się przed niczym, aby zachować bohatera dla siebie. Jest wiele powracających elementów w powieściach Goodisa, ale to spolaryzowanie między dwiema kobietami jest zawsze centralne, a bohater, cierpiący na brak samoświadomości, przeważnie pada jego ofiarą [O'Brien 1997: 92].

### Między *hardboiled* a ironią – *Night Squad*

Trzy ostatnie powieści Goodisa napisane po klasycznym *Down There, The Fire in The Flesh* (1957), *Night Squad* (1961) i *Somebody's Done For* (1967), nie cieszą się zbyt wielką estymą wśród historyków powieści *noir*. Geoffrey O'Brien twierdzi, że noszą one wszelkie znamiona wypalenia pisarskiego. O ile *Fire* rzeczywiście wydaje się zbyt repetytywna wobec wcześniejszych tekstów, ostatnia powieść znacznie zaś przekracza ramy czasowe wyznaczone tradycyjnie historycznemu trwaniu powieści *noir* (interpretację tego utworu prezentuje w swojej monografii Gertzman, zob. Gertzman 2018: 103–105), o tyle *Night Squad* jest tekstem godnym najwyższej uwagi z co najmniej kilku powodów.

Po pierwsze, jest to ostatnia powieść Goodisa z „klasycznego” okresu powieści *noir*. Początek lat sześćdziesiątych powszechnie uważany jest za początek *neo-noir*, kiedy poetyka *noir* wchodzi w fazę „intertekstualną”, w której typowe dla „czarnej” literatury i filmu elementy będą stosowane nie jako wyraz tendencji artystycznych konkretnej epoki, ale świadome nawiązanie



do konkretnej stylistyki i rozpoznawalnych cech gatunkowych uchwytnego historycznie gatunku literackiego i filmowego. Po drugie, *Night Squad* jest powieścią, po której Goodis w zasadzie przestał pisać na wiele lat – po to by powrócić do działalności twórczej na krótko przed swoją nagłą śmiercią. Tekst ten może być więc pewnego rodzaju podsumowaniem i rozliczeniem z dotychczasową twórczością. Po trzecie wreszcie, utwór ten jest tak nietypowy na tle innych powieści autora *Nightfall*, że zasługuje na osobny komentarz.

Podstawowym pytaniem, z jakim musi się zmierzyć czytelnik *Night Squad*, znający wcześniejsze powieści Davida Goodisa, jest to, czy mamy do czynienia z tekstem pisanym na poważnie, czy też ze specyficznym żartem. *Night Squad*, powieść wydana w 1961 roku, przez pisarza, który całą poprzednią dekadę publikował utwory stanowiące dziś klasykę powieści *noir*, pod wieloma względami przypomina raczej powieść *hardboiled* i to do tego stopnia, że można widzieć w niej jej parodię. Akcja powieści osadzona jest – nietypowo dla Goodisa – w nienazwanym mieście i poza kilkoma drobnymi scenami rozgrywa się w zakazanej i podupadłej dzielnicy potocznie nazywanej The Swamp (bagnó). Zabieg ten wydaje się zastanawiający z dwóch powodów. Po pierwsze, oznacza to rezygnację z dotychczasowej niemal kartograficznej strategii pisarza umieszczającego swoje utwory w przestrzeni rodzinnego miasta. Po drugie, nie ulega wątpliwości, że miejscem akcji *Night Squad* jest w dalszym ciągu Filadelfia. Choć okolica ta wygląda dziś zupełnie inaczej, Gertzman bez problemu identyfikuje The Swamp jako The Neck, południowo-zachodnią dzielnicę miasta na południe od Oregon Avenue, gdzie dziś znajduje się stadion futbolowy Philadelphia Eagles [Gertzman 2018: 83]. Dlaczego więc, mimo że akcja ponownie rozgrywa się w konkretnej przestrzeni, w powieści ani razu nie pada nazwa miasta?

Podobnym zaskoczeniem jest protagonista i charakter intrygi. Głównym bohater to Corey Bradford, były policjant, obecnie wegetujący na skraju nędzy. Przed laty jego ojciec, również policjant, słynący z kierowania się szlachetnymi pobudkami i skrajnie nieprzekupny, został zabity przez gang przestępców kierowany przez niejakiego Waltera Grogana. Teraz po latach

Grogan kontroluje wszystkie ciemne interesy The Swamp. Z jego organizacją, Third Street Dragons, walczy wydzielony z miejskiej policji specjalny oddział, tytułowy Night Squad, na którego czele stoi Henry McDermott. On również ma osobisty powód, by nienawidzić Grogana – jego żonę niegdyś brutalnie zgwałcili członkowie gangu. Bradford na początku powieści zostaje zwerbowany jednocześnie przez obie strony konfliktu – Grogana i McDermotta. Grając na dwie strony, będzie usiłował wyjść obronną ręką z pozornie nierozwiązywalnej sytuacji. W finale bohater doprowadza do upadku czarnego charakteru, a McDermott ujawnia swoje prawdziwe oblicze: jest dawnym przyjacielem ojca Bradforda i w tajemnicy kierował losami Corey'a, by ten mógł powrócić na drogę prawa i zostać ponownie policjantem.

Ta dziwaczna i jednocześnie komiksowa fabuła wydaje się nie mieć nic wspólnego z wcześniejszymi powieściami Goodisa. Różnice są oczywiste: bohater zamiast wyjętym spod prawa wyrzutkiem jest byłym policjantem; jego droga życiowa prowadzi od upadku do odkupienia; społeczny kontekst jest czysto pretekstowy i składa się raczej ze stereotypów zapożyczonych z powieści *hardboiled* a nie, jak w poprzednich powieściach, służy jako paralela indywidualnego upadku protagonisty. Na zapożyczone z *hardboiled* sztafepowowe chwytły składają się: szef przestępczego podziemia odgrywający rolę czarnego charakteru; jego żona, stereotypowa platynowa blondynka, która próbuje uwodzić głównego bohatera; protagonista pozbawiony złudzeń i chowający się przed światem za maską cynizmu; rozbite małżeństwo Bradforda; sceny strzelanin, pościgów i męskich bijatyk rozgrywające się z podejrzanych spelunkach i mrocznych zaułkach. *Night Squad* wykorzystuje wszystkie te motywy, prowadząc do ich kumulacji skłaniającej czytelnika do podejrzeń, że być może chodzi tu o co najmniej pewien rodzaj pastiszu, jeśli nie wprost parodii.

Wrażenie to pogłębiają inne aspekty tej powieści – zaskakująca i nieobecna wcześniej u Goodisa alegoryczność (bohater dręczony jest przez ranę po ugryzieniu przez szczura, którą odniósł w dzieciństwie mniej więcej wtedy, gdy jego ojciec został zabity; ból rany ustępuje, gdy Corey doprowadza do śmierci Gro-

gana) i niemal infantylny (a więc być może ironiczny) freudyzm (McDermott wyjaśnia, że Bradford podświadomie zdecydował się zabić Grogana zamiast tylko zranić). Równie nietypowe dla wcześniejszego stylu Goodisa są partie, w których bohater „rozmawia” z własną odznaką policyjną.

Najbardziej jednak zaskakującym aspektem *Night Squad* jest fakt, że większość elementów składających się na fabułę tej powieści można zinterpretować w duchu campbellowskiego monomitu. Protagonista przechodzi wraz z rozwojem wydarzeń drogę typową dla quasi-mitycznych opowieści inicjacyjnych zaczynając od nieświadomego swej roli, dręczonego przez znaki i przepowiednie prostaczka, a, po kilku rytuałach przejścia, kończąc jako oświecony bohater, który rozumie najgłębszy sens historii, której był uczestnikiem. Po drodze będzie miał okazję uratować dziewicę w opresji (żona Coreya, Lillian), odbierając ją słudze księcia ciemności (Kingsley), oprzeć się pokusom czarodziejki-kusicielki (Lita), przy pomocy trickstera (Carp) pokonać samego księcia ciemności (Grogan), po to, by w zakończeniu otrzymać objawienie i namaszczenie z rąk mentora-powiernika odgrywającego jednocześnie rolę przybranego ojca (McDermott).

Trudno orzec, jaki jest cel takich, skądinąd dość dyskretnych, zabiegów. *Night Squad* zdecydowanie wyróżnia się na tle dorobku Davida Goodisa. To, że powieść ta w zasadzie kończy drogę pisarską autora *Mrocznego przejścia*, a przynajmniej oznacza początek długiej, jak na krótkie życie Goodisa, przerwy w pracy literackiej, może być faktem znaczącym. To, że zbiega się to z momentem w historii kultury XX wieku, przełomem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jednoznacznie wskazywanym przez badaczy jako koniec nurtu *noir* w literaturze i filmie, również należy wziąć pod uwagę. W *Night Squad* Goodis zatacza koło, powracając do początków, czyli do gangstersko-policyjnej powieści *hardboiled*, czyni to jednak w sposób, który trudno uznać za jednoznaczny. Niewątpliwe akcenty parodystyczne, delikatna hiperbolizacja opisów, posługiwanie się fabularnymi kliszami idą tu w parze z historią, która – w odróżnieniu od powieści pisarza z poprzedniej dekady – ma zaskakująco pozytyw-

ne, łagodzące i optymistyczne zakończenie. Czy jest to dowód na wyczerpywanie się formuły powieści *noir*, który wyszedłby w dodatku spod pióra jednego z mistrzów tej literatury?

Zaledwie rok wcześniej w filmie, który miał premierę w marcu 1960, *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda, Jean Paul Belmondo stoi przed kinowym plakatem Humphreya Bogarta i symbolicznie mierzy się z nim spojrzeniem. Film Godarda będący zarówno prowokacyjnym manifestem *la nouvelle vague* w kinie francuskim, jak i jednym z pierwszych filmów *neo-noir*, w oczywisty sposób wskazuje granicę czasową, po której przekroczeniu poetyka *noir* mogła funkcjonować już tylko na zasadzie cytatu i konwencji, do której się nawiązuje, ale nie da się już jej uprawiać na poważnie. W tym samym roku premierę miał drugi film w dorobku innego rewolucjonisty Nowej Fali, François Truffaut – *Strzelajcie do pianisty*. Nie trzeba chyba przypominać, że była to ekranizacja powieści Davida Goodisa *Down There* z 1956 roku, która zresztą będzie od lat sześćdziesiątych wznawiana raczej pod tytułem filmu niż oryginalnym z pierwszego wydania. Truffaut podczas realizacji filmu doszedł do wniosku, że nie jest w stanie opowiadać historii bohatera Goodisa, przemianowanego z Eddiego na Charlesa, na poważnie. Podjęte przez niego decyzje miały nieodwracalne konsekwencje zarówno dla Nowej Fali, jak i dla poetyki *neo-noir*. Czy do tego samego wniosku doszedł David Goodis? Ze względu na niedostatek informacji biograficznych na temat pisarza nigdy się tego nie dowiemy, *Night Squad* wykazuje jednak tak dużo podobieństw do obu wspomnianych filmów, że przypadek wydaje się mało prawdopodobny. Wiemy jednak, że Goodis widział film Truffaut, a nawet poznał go osobiście [Gertzman 2018: 93] i ironiczny styl francuskiego reżysera mógł mieć kluczowy wpływ na pisarza przy tworzeniu tej osobliwej powieści.

## Poeta przegranych i Kafka Filadelfii

David Goodis jako pisarz jest fenomenem, choć na dobrą sprawę taką opinię można wyrazić na temat każdego z pisarzy zaliczanych dzisiaj do nurtu *noir*. A jednak autor *Nightfall* wyróżnia się na tle swoich współczesnych cechą, która dziś może wydawać jeśli nie paradoksalna, to przynajmniej zaskakująca. O ile na przykład powieści Chandlera i Woolricha miały niezaprzeczalny komercyjny potencjał, o tyle kariera literacka zarówno Jima Thompsona, jak i Davida Goodisa, funkcjonujących przecież w całkowicie rynkowym, nastawionym na zysk świecie wydawniczym, wydaje się z dzisiejszej perspektywy niemalym zaskoczeniem. Zarówno w przypadku Jima Thompsona, jak i Goodisa mamy bowiem do czynienia z całkowitym przeciwieństwem kojarzonych z eskapizmem i komercją cech literatury popularnej. Choć teksty autora *Pop. 1280* mogą przynajmniej budzić tak zwane niezdrowe zainteresowanie ze względu na szokującą treść i brutalność, do jakiej uciekają się ich bohaterowie, to znacznie bardziej powściągliwy w operowaniu przysłowiowymi przemocą i seksem Goodis nasyca swoją twórczość taką dawką rozpacz i pesymizmu, że niemal niewiarygodne jest, że nie tylko znajdował czytelników, ale w latach pięćdziesiątych cieszył się wręcz szaloną popularnością: tylko *Cassidy's Girl* sprzedała się w liczbie miliona (!) egzemplarzy [Gertzman 2018: 72]. Geoffrey O'Brien, którego określenie „poeta przegranych” w zasadzie na stałe zrosło się w powszechnej świadomości z postacią autora *Mrocznego przejścia*, pisze o tym zaskakującym fakcie w następujący sposób:

Wzięte jako całość jego pisarstwo przedstawia zdumiewający przykład samoobjawienia w kontekście komercyjnej literatury. Każdy, kto spędzi z jego książkami trochę czasu, bez trudu rozpozna ich dziwnie intensywną atmosferę, wybuchy elokwencji, poczucie świata jako otchłani, w którą można wpaść. Jego książki są wyjątkową poezją samotności i strachu. [...] Najczęściej pojawiającym się obrazem jest widok zranionego człowieka, pozbawionego siły,

brnącego do przodu, który jednak czuje, że nie da rady i że wszystkie jego wysiłki były na próżno. To, że na takich opisach wydziedziczenia i niepokoju [*deprivation and anxiety*] można było zbudować karierę pisarza literatury popularnej [*paperback novelist*], jest dziś powodem do najwyższego zdumienia. Nic równie przynębiającego, tak bardzo skoncentrowanego na opisach osobistej i społecznej klęski, w dzisiejszych czasach nie znalazłoby wydawcy na masowym rynku książkowym [O'Brien 1997: 94].

O'Brien był też badaczem, który jako pierwszy zwrócił uwagę na kafkowski styl pisarstwa Goodisa [O'Brien 1997: 88]. Kwestię tę rozwinął Jay A. Gertzman, który w swojej monografii poświęcił cały rozdział, pt. *The Pulp Kafka of Philadelphia* [Gertzman 2018: 91–102], na zbudowanie efektywnej paraleli między praskim samotnikiem i amerykańskim pisarzem. Gertzman wskazuje na analogie w: żydowskim pochodzeniu i osobowości obu pisarzy, podobnie wyglądające odpychające miejsca akcji ich utworów, mieszanie elementów realistycznych i fantastycznych (w przypadku Goodisa raczej symbolicznych niż rzeczywiście nierealistycznych), przedstawianie kobiet jako źródeł niezaspokojonego pożądania i nieustającej frustracji, wywołującej u mężczyzny poczucie niższości oraz bardzo silny kontekst freudowski. Podsumowując swoje rozważania na ten temat, amerykański badacz odwołuje się do *Przemiany* Kafki:

Zachowanie Davida Goodisa i jego bohaterów było w pewnym sensie podobne do zachowania Gregora [Samsy – P.S.]. Nordau ubolewał nad znaczeniem w literaturze obrazów sadomasochistycznej przemocy, stłumionych pożądań, samotności, rozpacz i emocjonalnego paraliżu – głównych tematów kryminalnej literatury *noir*, a Goodisa w szczególności. Dają się one również zauważyć u pisarzy, których Goodis najbardziej podziwiał: Faulknera, Hemingwaya, Thomasa Wolfe'a i Steinbecka [Gertzman 2018: 102].

Goodis jest zatem kolejnym pisarzem zaliczanym dziś do nurtu *noir*, który formalnie funkcjonując na rynku wydawniczym jako *paperback writer* – autor popularnych pulpowych powieści za 25 centów – w charakterystyczny dla siebie sposób

poruszał tematy obecne w twórczości pisarzy zaliczanych do klasyki literatury wysokiej. Po „Poe XX wieku”, „Dostojewskim dla ubogich”, mamy więc „Kafkę z Filadelfii”. Choć takie porównania mogą się pod pewnymi aspektami wydawać dyskusyjne i przesadzone, są one jednak dowodem na to, że rehabilitacja – jak ujmuje to Jaemrich w tytule swojej monografii – literatury *noir* jest zjawiskiem nie tylko pożądanym, ale także przywracającym bardziej kompletny obraz literatury lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Trzej „zapomniani” pisarze *noir*, Thompson, Woolrich i Goodis, nie tylko odzyskują należne im miejsce u boku traktowanych od zawsze jako klasyków Hammetta, Caina i Chandlera, ale też dopełniają obrazu nurtu, którego byli współtwórcami, udowadniając, że tworzona przez nich literatura była czymś więcej niż tylko „czarnym kryminałem”.





## SZÓSTY: JIM THOMPSON

### Jim Thompson – pisarz

Twórczość Jima Thompsona wymyka się zarówno jednoznacznym ocenom krytycznym, jak i klasyfikacji gatunkowej. Jeśli istotę literatury *noir* rozumieć jako świadome odejście od „mieszczańskich” zadań i strategii tradycyjnej powieści kryminalnej, jak to było wielokrotnie w niniejszej książce akcentowane, przypadek Thompsona stanowi zjawisko w zasadzie ekstremalne. W powieściach tego autora konsekwentny proces odchodzenia od kojącej, stabilizującej, optymistycznej i przede wszystkim racjonalnej wizji świata znajduje swoją kulminację.

Klasyczna proza kryminalna jest w ostateczności produktem mieszczańskiego społeczeństwa spragnionego porządku, przewidywalności procesów społecznych, wyrazistych kategorii moralnych i niewzruszonych stróżów prawa, którzy stają na straży spragnionych bezpieczeństwa członków społeczeństwa. Powieść detektywistyczna rozszerza ten paradygmat o kwestię racjonalności, mniej lub bardziej symbolicznie sugerując, że zbrodnia, choćby najbardziej wymyślna i precyzyjnie zaplanowana, jest w ostateczności objawem szaleństwa. Rolą powieściowego detektywa jest bezlitosne zdemaskowanie zuchwałego zbrodnia-

rza, który nieuchronnie musi przegrać, gdyż w racjonalnie zorganizowanym społeczeństwie zbrodnia jest ciałem obcym, które w finale wzorcowej powieści detektywistycznej musi z tego społeczeństwa zostać wyrzucone.

Literatura *hardboiled* burzy ten obraz przede wszystkim poprzez inne naświetlenie społecznego tła. Optymizm klasycznego kryminału zastępuje tu ponura wizja świata przenikniętego zbrodnią, korupcją, zgnilizną moralną i wszechobecną ambiwalencją. W prozie *hardboiled* nie ma łatwych odpowiedzi, prostych rozwiązań i oczywistego świata wartości. W ostateczności w dalszym ciągu chodzi o zdemaskowanie przestępcy, ale ma to posmak albo gorzkiego, albo połowicznego zwycięstwa. Zdemaskowanie i ukaranie jednego przestępcy nie przywraca światu równowagi, gdyż jest on z niej organicznie wytracony.

Przejście od *hardboiled* do *noir* to przede wszystkim zmiana perspektywy – ze społecznej na indywidualną. Proza *noir* nie portretuje już społeczeństwa, ale bohatera, którego związek ze społeczeństwem jest dość luźny. Indywidualizm i wierność same-mu sobie u Hammetta; historia wyrzutków społecznych lub indywidualnych bohaterów, którzy rzucają systemowi społecznemu wyzwanie u Caina; destrukcja podstawowych funkcji powieści detektywistycznej i wykreowanie ironicznego, ale jednocześnie romantycznego obserwatora zepsutego świata u Chandlera, który to obserwator staje się *de facto* głównym tematem prozy *noir*; wreszcie rezygnacja z jakiegokolwiek perspektywy społecznej na rzecz opisu zmagania jednostki z losem w prozie Woolricha – oto historia powieści *noir* w pigułce.

Charakterystyczną dla *hardboiled* wizję społeczeństwa traktuje się w *noir* jako oczywistą i niewymagającą szczegółowego opisu lub, jak to się dzieje w przypadku ostatniego z wymienionych autorów, ignoruje się ją całkowicie. Zbrodnia jest w dalszym ciągu stałym elementem zarówno świata, jak i głównym motywem, wokół którego budowany jest kościec fabularny, ale zmiana perspektywy powoduje, że jej wyjaśnienie nie jest punktem dojścia narracji skądinąd formalnie detektywistycznych (Hammett i Chandler) lub sam protagonista może być w ten czy inny sposób w zbrodnię zamieszany (Cain i Woolrich).

Takie jest dziedzictwo pierwszych dwóch dekad literatury *noir* od *Sokoła maltańskiego* (1930) do *Siostrzyczki* (1949), gdy Jim Thompson, kolejny uciekinier z krainy prozy głównonurtowej, zaczyna odnosić sukcesy jako twórca *crime fiction*. Choć Thompson debiutował jako autor opowiadań jeszcze przed Chandlerem, sławę przyniosły mu dopiero powieści, które zaczął wydawać w latach pięćdziesiątych jako dojrzały, czterdziestokilkuletni mężczyzna. Ale nawet we wczesnych tekstach pisarza zauważalne są cechy, które staną się potem charakterystyczne dla jego stylu. Opowiadania kryminalne pisane przez Thompsona w latach trzydziestych inspirowane były przeważnie prawdziwymi zbrodniami, których opisy znajdował pisarz w prasie codziennej – łączyło je jednak to, że spora część z nich posiadała narrację pierwszoosobową, a narratorem był przestępca.

Bardzo silne czerpanie z własnej biografii, które było typowe dla powieści ze szczytowego okresu twórczości pisarza, widoczne jest w debiucie powieściowym autora *Naciągaczy* – *Now and On Earth* z 1942 roku. Kolejna powieść Thompsona, *Heed The Hunter* z 1946 roku, podobnie jak wiele jego najsłynniejszych utworów z następnej dekady, osadzona jest na głębokiej amerykańskiej prowincji i jest swoistą antysagą i historią upadku amerykańskiej rodziny, w której życie wkracza zbrodnia. Trzecia powieść pisarza ukazała się trzy lata później i choć nie jest zaliczana do jego najważniejszych utworów, sam jej tytuł – *Nothing More Than Murder* (1949) – sugeruje wyraźny zwrot ku prozie kryminalnej w jej odmianie *noir*. Ponura historia właściciela kina, który wraz z kochanką pozoruje śmierć swojej żony by zgarnąć odszkodowanie z polisy na życie, rozgrywa się według wszelkich reguł powieści *noir*. Bez trudu zauważalne są tu także elementy, które wkrótce staną się typowymi elementami prozy Thompsona: pierwszoosobowy narrator, rozpoczynający opowieść w środku historii, stopniowo odkrywający przed czytelnikiem mroczne fragmenty swojej przeszłości, immoralna postawa protagonisty, jego czysto instrumentalne podejście do kobiet, wreszcie kryminalne śledztwo, w którym jest głównym podejrzanym i które jak pętla nieustannie zaciska się wokół niego, wpędzając go w coraz większą paranoję. Czemu

więc *Nothing More Than Murder* nie jest Thompsonowskim klasykiem? Dlatego, że pod wieloma względami jest powieścią bardzo tradycyjną, a znakiem rozpoznawczym tego autora będzie łamanie wszelkich reguł, nawet reguł powieści *noir*, która w swej istocie jest przecież bodaj najbardziej subwersywnym rodzajem prozy kryminalnej.

Pierwszym znakiem tej subwersji będzie dopiero następna, czwarta powieść Thompsona – *Morderca we mnie* z 1952 roku, dziś najbardziej jego znana powieść, która jest niewątpliwie kamieniem milowym w historii literatury *noir*. *Morderca* jest także początkiem prawdziwej eksplozji literackiej inwencji i produktywności: Thompson w ciągu zaledwie siedmiu lat, od 1952 roku do 1958 roku, napisze i wyda aż szesnaście powieści, z których przynajmniej kilka to nie tylko jego szczytowe dokonania, ale jedno z najbardziej oryginalnych powieści kryminalnych, jakie kiedykolwiek napisano. Wypada żałować, że w języku polskim opublikowano zaledwie drobną część dorobku pisarza, to jest tylko pięć powieści, przy czym, w sposób typowy dla polskiego rynku wydawniczego, kryterium decydującym o tłumaczeniu była nie ich wartość literacka, ale istnienie ekranizacji – zarówno *Mordercę we mnie*, jak i *Ślicznotkę*, *Ucieczkę gangstera* oraz *Naciągaczy* w mniej lub bardziej udany sposób sfilmowano. Oznacza to, że obraz twórczości Thompsona w oczach polskiego czytelnika musi być siłą rzeczy daleki od kompletności. Z pięciu przełożonych na polski powieści, trzy – *Naciągacze*, *Ucieczka gangstera* i *Ślicznotka* – to umiarkowanie konwencjonalne powieści kryminalne. Tylko *Z piekła rodem* i *Morderca we mnie* pokazują „prawdziwego”, „dzikiego” Jima Thompsona. Daleko im jednak do najbardziej niekonwencjonalnych tekstów autora *The Kill-Off*, powieści *Savage Night*, *The Nothing Man* i, uznawanej za największe literackie osiągnięcie Thompsona i jednocześnie najbardziej prowokujący z jego utworów, *Pop. 1280*.

Twórczość Thompsona stawia przed badaczem szereg problemów, które wiążą się z tradycyjnym metodologicznym podejściem do badania literatury – klasyfikacji gatunkowej, ustaleniu zależności jego pisarstwa wobec jego współczesnych, wpływu epoki, wreszcie próby ustalenia jakiegokolwiek wewnętrznej klasyfikacji, która umożliwiłaby bardziej precyzyjną analizę sku-

pioną wokół konkretnych problemów. Przyczyną problemów związanych z każdym ze wspomnianych powyżej aspektów naukowego podejścia do tradycyjnej prozy jest charakterystyczna ambiwalencja tekstów Thompsona, która powoduje, że refleksja nad jego pisarstwem różnić się musi od podejścia do twórczości sześciu pozostałych portretowanych w niniejszej książce pisarzy. Weźmy przykład najprostszy: klasyfikację gatunkową. Powieść *noir* jest odmianą powieści kryminalnej, uznawany za klasyka *noir* Thompson powinien być więc autorem prozy kryminalnej, a więc takiej, w której integralnym składnikiem fabuły jest zbrodnia. Czy tak jest w przypadku każdej z powieści autora *Ślicznotki*? I tak, i nie. Owszem, w zasadzie w każdej z nich są *opisywane* jakieś zbrodnie, przeważnie morderstwa, ale czy i do jakiego stopnia opisy te są wiarygodne i przedstawiają wydarzenia, które rzeczywiście miały miejsce – to już zupełnie inna, jak zobaczymy później, kwestia.

Pisarstwo Thompsona to bowiem nieustanna i wielowymiarowa gra: z konwencją, z czytelnikiem, z prawdą, z regułami powieści (nie tylko kryminalnej), z narracją, a nawet, bardzo dyskretna, ze swoimi własnymi utworami. Fakt ten sprawia, że podejście metodologiczne do jego twórczości musi cechować się jak najdalej posuniętą ostrożnością, która wyznaczy trójdzielny kształt niniejszych rozważań. Pierwsza część będzie analizować fabuły Thompsona, a punktem wyjścia, świadomie początkowo pozornie naiwnym, będzie literalnie potraktowanie ich treści, które same w sobie są już wystarczająco subwersywne, by uznać je jako absolutną awangardę prozy *noir*. Część druga zostanie poświęcona analizie charakterystycznych fabuł Thompsona pod względem czysto strukturalnym. Trzecia część poświęcona będzie najbardziej awangardowej stronie pisarstwa Thompsona – narracji.

Historia *noir*, obojętnie czy filmowa czy prozatorska, jest historią upadku, porażki, zagrożenia, koszmaru, świata wytrąconego z równowagi. W przypadku powieści Thompsona słowem, które rozszerza spektrum semiotycznych skojarzeń związanych z terminem *noir*, jest bez wątpienia *dezintegracja*. Ponieważ w jego twórczości rozpadowi czy też dezintegracji, ulegają w zasadzie wszystkie elementy jego prozy – bohaterowie, świat przed-

stawiony, fabuła i narracja – termin ten zostanie wykorzystany jako słowo-klucz do opisu różnych aspektów jego pisarstwa.

## *Noir*, czyli dezintegracja

Powieść *Morderca we mnie* wydana w 1952 roku to najbardziej znane i jednocześnie najbardziej kontrowersyjne – obok opublikowanej kilka lat później swoistej kontynuacji, *Pop. 1280* – dzieło Jima Thompsona. Gdyby ich autor poprzestał na wydaniu tylko tych dwóch utworów i tak zajmowałyby poczesne miejsce w historii prozy *noir*. Historia opowiadana w *Mordercy we mnie*, nawet jak na standardy początku XXI wieku, jest tak szokująca i tak bardzo *noir*, że z łatwością można przeoczyć osobliwości formalne tej powieści, które staną się bardzo szybko znakiem rozpoznawczym prozy Thompsona i jednocześnie ważnym aspektem, który definiuje element *noir* w jego twórczości.

Zacznijmy od analizy fabuły. Powieść rozgrywa się w bliżej niezdefiniowanej współczesności w fikcyjnym miasteczku Central City w Teksasie, gdzie zastępcą szeryfa jest Lou Ford. Przed laty jego przyrodni brat wziął na siebie zbrodnię, którą w rzeczywistości popełnił Lou. Ów brat, Mike, został potem zamordowany przez lokalnego bossa związkowego, Conwaya, który w typowy dla amerykańskich związków zawodowych na połę mafijny sposób kontroluje wszystkie okoliczne budowy. W miarę rozwoju powieściowych wydarzeń przeszłość okazuje się bardziej skomplikowana. Ojciec głównego bohatera, który był znanym i cenionym lekarzem, pozostawał w sadomasochistycznym związku z własną gospożą, z którą, o czym dowiadujemy się dopiero pod koniec powieści, kontakty seksualne miał również Lou Ford, co zwichrowało jego relacje z kobietami. Teraz Lou próbuje pomścić śmierć brata, zabijając niezbyt rozzagniętego syna Conwaya, który ma potajemny romans z prostytutką Joycelin Lakefield. Lou zabija ich oboje, potem morduje również młodego i naiwnego miejscowego chłopaka, z którym się przyjaźni,

i którego, fałszując dowody oskarża o zabójstwo Conwaya i Lakefield. W punkcie kulminacyjnym powieści Lou zabija również swoją długoletnią narzeczoną i przyjaciółkę z dzieciństwa, Amy Stanton, która, znudzona niekończącym się narzeczeństwem, naciska na jak najszybsze zawarcie małżeństwa. Ford usiłuje oskarżyć o to zabójstwo miejscowego pijaka, jego plan okazuje się jednak zbyt zuchwały i krąg podejrzeń zacieśnia się wokół niego. Gdy stary szeryf Central City, przekonany o zbrodniczych skłonnościach Lou, odbiera sobie życie, bohater powieści zostaje aresztowany i osadzony w szpitalu psychiatrycznym. Kiedy stamtąd wychodzi, dzięki interwencji sprytnego adwokata, okazuje się, że Joycelin Lakefield, która jednak przeżyła zamach na swoje życie, wraz z policją odwiedza jego dom. Ford zabija Joycelin i doprowadza do eksplozji domu, w której sam ginie.

Fenomen tego „prawdziwego” debiutu Thompsona kryje się w kilku aspektach jednocześnie – immoralnej konstrukcji bohatera, charakterystycznie zarysowanej perspektywie społecznej, komentarzach samego bohatera na temat innych postaci, budowie fabuły i organicznie związanej z nią narracji. Trudno też patrzeć na *Mordercę we mnie*, ignorując kontekst późniejszych powieści Thompsona, co diametralnie zmienia potencjalną analizę tego utworu. Czytelnik, który zna charakterystyczną strategię konstruowania powieści pisanych przez Thompsona przez następne dziesięć lat, będzie wobec *Mordercy we mnie* bardziej podejrzliwy, zarówno w kwestii wiarygodności narracji, jak i scen, które składają się na finał fabuły. Innymi słowy, uprzedzając nieco późniejsze konstatacje, im lepiej potencjalny czytelnik zna twórczość Thompsona, tym bardziej opowiedziana w *Mordercy* historia wydaje się niewiarygodna.

Jeśli traktować fabułę *Mordercy we mnie* serio (i zawierzyć jej narratorowi), należy uznać tę powieść za jedną z pierwszych, jeśli nie pierwszą, inkarnację modnego w połowie XX wieku popkulturowego freudyzmu każącego szukać źródeł wszelkiej psychopatii w traumatycznych przeżyciach z dzieciństwa, najczęściej seksualnej lub kazirodczej natury. W ten sposób Lou Ford byłby psychopatycznym mordercą, ponieważ w bardzo wczesnej młodości uwikłany był w nie do końca jasne dla czytelnika kontakty seksualne z gospożą jego ojca. Motyw ojca jest

kolejnym pozornie freudowskim śladem w kształtowaniu motywacji bohatera. Pozornie, bo choć wspomniana motywacja działania w sposób organiczny wiąże się w świadomości Forda z postacią jego ojca, to nie wygląda ona tak, jak widział tego typu relacje Sigmund Freud. Twórca psychoanalizy zakładał bowiem, że wszelka motywacja działania, której źródła tkwią w traumatycznych bądź seksualnych przeżyciach z dzieciństwa, wiąże się ze tłumieniem, a „psychopatyczne” działania w życiu dorosłym są symbolicznym odtworzeniem młodzieńczej traumy. Tymczasem bohater Thompsona jedynie powierzchownie przypomina późniejszych popkulturowych, zbanalizowanych do bólu psychopatów, którym wystarczy „przypomnieć” dziecięcą traumę, aby zrozumieli, dlaczego lubią zabijać. Również stosunek Lou Forda do ojca nie przypomina klasycznego freudowskiego schematu – tłumionej i nieuświadomionej nienawiści do ojca spowodowanej równie nieuświadomionym pożądaniem matki. Po pierwsze, Lou Ford wychowywał się bez matki, po drugie, darzy swego ojca bezgranicznym szacunkiem, po trzecie odkrycie – niemal w finale powieści – że również jego wyidealizowany ojciec utrzymywał „brudne” kontakty seksualne z jego własną kochanką, jest dla bohatera powieści źródłem niemałego szoku.

Inny, pozornie szlampowy, motyw konstrukcji bohatera w powieści Thompsona wiąże się z jego podwójną maską społeczną. Psychopata, który wtopi się w normalne społeczeństwo, umiejętnie ukrywa swoje prawdziwe oblicze przed otoczeniem, swoim prawdziwym instynktom daje upust w tajemnicy przed ludźmi. Pozornie w przypadku *Mordercy we mnie* wygląda to podobnie – leżący u podstaw powieściowej intrygi skrajnie subwersywny pomysł polega przecież na tym, że psychopatycznym mordercą jest stróż prawa, którego zadaniem jest tępienie wszelkiego zła i występku. Jeśli potraktować powieść Thompsona jako pojedyncze dzieło literackie, taką konstrukcję protagonisty można zinterpretować jako swego rodzaju ironiczny komentarz społeczny, czemu sprzyjać mogą niektóre wypowiedzi samego bohatera pojawiające się w pierwszoosobowej narracji. Czytelnik znający jednak późniejsze powieści autora *Naciągaczy* przygotowany jest na cały szereg pułapek, które w sposób o wiele bardziej demonstracyjny zastawione będą na niego w powieściach



takich jak *The Nothing Man*, *Savage Night* czy *Pop. 1280*. Czytelnik taki, skonfrontowany z tekstem *Mordercy we mnie*, może postawić szereg pytań: czy rzeczywiście Lou Ford ma dwie twarze, a jeśli tak, która z nich jest prawdziwa?; czy wszystkie wydarzenia w powieści naprawdę się wydarzyły?; czy powieściową narrację należy traktować dosłownie, a jeśli tak, to w jaki sposób człowiek, który ginie w finale powieści, może być jednocześnie jej narratorem?

Interpretacyjne podejście do *Mordercy we mnie* musi więc być nad wyraz ostrożne i jednocześnie w pewien sposób wybiórcze. Paradoksy związane z formalnymi aspektami tej powieści wykluczają bowiem na przykład klasyczną, „hermeneutyczną” interpretację (w której zakłada się, że tekst literacki stanowi emanację poglądów pisarza zauważalnych także w innych jego tekstach) i jednocześnie opis jej kształtu formalnego. *Mordercę we mnie* można więc, po pierwsze, potraktować jako swoistą prowokację w ramach gatunku powieści kryminalnej. Po drugie, można tekst powieści, a przede wszystkim wypowiedzi narratora, wziąć na serio i odczytać tę powieść jako komentarz do współczesnej autorowi rzeczywistości. Po trzecie, można widzieć wyciągnąć skrajne konsekwencje z osobliwości formalnych narracji *Mordercy we mnie* i widzieć ten utwór jako pewnego rodzaju eksperyment formalny i potraktować tę powieść jako wczesny przejaw tego, co w późniejszych tekstach będzie znakiem firmowym Jima Thompsona – niewiarygodnej narracji. Po czwarte wreszcie, podejście intertekstualne rzuci zupełnie nowe światło zarówno na historię opowiadaną w tej powieści, jak i jej świat przedstawiony, który, nie uprzedzając na razie wniosków, widziany w perspektywie innych powieści Thompsona zyskuje zupełnie nowe oblicze.

*Morderca we mnie* jest powieścią prowokacyjną z kilku co najmniej powodów. Jej najbardziej oczywisty aspekt – uczynienie bohaterem i jednocześnie narratorem psychopatycznego mordercy – stanowi oczywiste pogwałcenie elementarnych reguł tradycyjnie rozumianej prozy kryminalnej. Owszem, efektowne odejścia od mieszczańsko-detektywistycznego porządku zdarzały się już wcześniej (przede wszystkim w twórczości Agathy Christie). *Novum* w strategii Thompsona polega jednak

na tym, że u brytyjskiej autorki modyfikacje tradycyjnego schematu miały charakter techniczny (*Zabójstwo Rogera Ackroyda, I nie było już nikogo*), w przypadku amerykańskiego pisarza zmiana ta ma charakter moralny. Thompson bawi się bowiem podstawowym aspektem psychologicznego kontaktu z wszelkimi fabułami, a więc współczuciem, jakim potencjalny czytelnik darzy protagonistę. Wszelki odbiór jakiegokolwiek narracji jest jednocześnie intelektualny i emocjonalny, a autor *Mordercy*, nie stawiając przed czytelnikiem żadnych barier w postaci zagadek i tajemnic kryminalnych, ciężar literackiego oddziaływania przesuwa niemal całkowicie w stronę emocji, wystawiając jednocześnie czytelnika na niemałą próbę. Sam punkt wyjścia narracji tej powieści – pozornie dobronudzny małomiasteczkowy szeryf jest bezwzględny mordercą – błędnie wobec natłoku emocji, jakie towarzyszą lekturze jego historii. O ile pierwsze z morderstw Forda da się na poziomie emocjonalnym zrozumieć jako „słuszną” zemstę, to późniejsze zabójstwa, przede wszystkim Amy Stanton, muszą budzić w czytelniku w oczywisty sposób oburzenie i odrazę. Ta gra z projektowanymi emocjami odbiorcy, które przechodzą od współczucia do potępienia, jest bez wątpienia najbardziej prowokacyjnym aspektem *Mordercy we mnie*.

W kontekście tej prowokacji w osobliwy sposób jawić się musi próba wyjaśnienia jakiegokolwiek „przekazu”, który płynie, lub nie płynie, z kart powieści. Schematyczna powieść kryminalna takiego przekazu w zasadzie z założenia nie niesie: jej podstawową funkcją jest celebrowanie *status quo*, racjonalnego, uporządkowanego społeczeństwa, z którego w mniej lub bardziej efektowny i efektywny sposób eliminowana jest zbrodnia. Wszelkie odejścia od tej formuły mają przeważnie, poza funkcją prowokacji i gry z przyzwyczajeniami czytelnicznymi w stylu przywołanych powyżej powieści Agathy Christie. Czy więc *Morderca we mnie* ma taki „przekaz”, a jeśli tak, co jest jego treścią?

Powieść Thompsona zawiera w zasadzie tylko jeden fragment, gdzie *expressis verbis* prezentowana jest jakakolwiek diagnoza społeczna, która łączyłaby się z motywacją postępowania głównego bohatera powieści. Gdy Lou Ford odwiedza w celi Johnnie’ego Pappasa, wygłasza do niego przemowę, która wydaje się żywcem przepisana z jakiejś powieści *hardboiled*:

Żyjemy w bardzo zabawnym świecie, dzieciaku, bardzo osobliwym. Policja w nim gra rolę zbirów, a zbiry policjantów. Politycy są kaznodziejami, a kaznodzieje politykami. A urząd skarbowy zagarnia wszystko dla siebie. Żli ludzie chcą, żebyśmy zarabiali, dobrzy chcą, żebyśmy głodowali. Nic sensownego z tego nie wynika, wiesz, o co mi chodzi? Gdybyśmy wszyscy mieli wszystkiego pod dostatkiem, wtedy byśmy ciągle żarli i srali za dużo. A wtedy nastąpiłby krach w przemyśle produkującym papier toaletowy. [...]

Taa, Johnnie, to totalnie pojebany, popierdolony świat i obawiam się, że taki pozostanie. Powiem ci, dlaczego. Bo nikt, no prawie nikt, nie widzi w tym niczego złego. [...] Pytasz, po co wciąż tu jestem, choć znam wynik tej zabawy? Trudno to wytłumaczyć. Tkwiąc stopami po obu stronach barykady. Zasiałem je tam bardzo wcześniej i teraz rosną, a ja nie mogę się ruszyć w żadną stronę, nie mówiąc już o skakaniu. Jedyne, co mogę, to czekać aż rozerwie mnie na pół. Dokładnie pośrodku. To jedyna rzecz, jaką mogę zrobić... [*Morderca we mnie*: 115–116]

Ponieważ doświadczenie poucza, żeby w zasadzie do każdego elementu powieści Jima Thompsona należy podchodzić z jak największą nieufnością, postawić można pytanie, do jakiego stopnia cytowany powyżej fragment należy traktować dosłownie jako „dramatyczne” *credo* protagonisty, a do jakiego jako kolejny wyraz jego skrajnie immoralnej postawy. Istotne są przede wszystkim okoliczności, w jakich przemowa ta jest wygłaszana: Ford wypowiada te słowa do naiwnego chłopaka, którego chwilę później z zimną krwią zabije. Ponieważ Ford miesza w rozmowie z Pappasem prawdę (przyznaje się do zbrodni) z kłamstwami, wypadłoby odczytać ten fragment nie jako moralne i psychologiczne wyjaśnienie motywacji bohatera i źródła jego zbrodniczych skłonności, ale raczej jako kolejny wyraz brutalnej i całkowicie amoralnej ironii, jaka rządzi jego postępowaniem.

Sprowadzająca się więc do prostej paraleli banalna pseudo-psychologizacja „świat jest zły, więc ja też jestem zły” sprawia raczej wrażenie kolejnego żartu, na jaki pozwala sobie Thompson i jego bohater, rzucając frazesy o korupcji przenikającej świat, który po prostu bawi się władzą, jaką, przynajmniej w tej chwili, ma nad ludzkim życiem. Jak się wydaje, sednem prowokacyjnej strategii *Mordercy we mnie* jest właśnie brak jakiegokolwiek

perspektywy łagodzącej, która w kategoriach społecznych wyjaśniałaby i racjonalizowałaby zło protagonisty. Traktowany jako tradycyjna powieść kryminalna *Morderca we mnie* nie posiada żadnej interpretacji, którą sprawiałaby, że powieść ta „mówi coś o świecie”, „niesie jakiś przekaz” lub jest jakkolwiek diagnozą pozaliterackiej rzeczywistości, która swoje odbicie znajduje na kartach tej powieści.

Trzecie ze wspomnianych podejść interpretacyjnych do tej powieści powinno, jak wskazano powyżej, odnosić się do osobliwości formalnych. Na czym one polegają? Zaznaczyć od razu należy, że *Morderca we mnie*, jeśli chodzi o formalny kształt fabuły i narracji, sprawia wrażenie tekstu niemal bezproblemowego i lektura przeprowadzona poza kontekstem innych powieści Thompsona może zakończyć się całkowitym zignorowaniem bardzo dyskretnych osobliwości czwartej powieści autora *The Criminal*. Czytelnik przygotowany jednak na pułapki znane z innych utworów Thompsona bez trudu zauważy przynajmniej kilka osobliwych faktów.

*Morderca we mnie* ma narrację pierwszoosobową, która ma charakter spowiedzi. Przyjęcie takiej formy przez autora ma kilka konsekwencji. Po pierwsze czytelnik nie ma żadnej możliwości weryfikacji prawdomówności narratora, ani przekonania się, jak naprawdę wygląda świat przedstawiony powieści. Twierdzenia narratora, jeśli nie liczyć dialogów, są w tym tekście jedynym źródłem informacji. Rodzi to pierwszy z paradoksów *Mordercy*: ponieważ powieść kończy się – najprawdopodobniej – śmiercią bohatera, jak w ogóle możliwy jest sam akt narracji?

Kolejnym zastanawiającym elementem narracji jest pobyt bohatera-narratora w szpitalu psychiatrycznym. Ponieważ nie jest to ostatni taki przypadek w twórczości Thompsona, można postawić oczywiste pytanie: czy wszystko, co dzieje się w ostatnich pięciu rozdziałach powieści, wydarzyło się naprawdę? Tym bardziej, że w przynajmniej jednym aspekcie narracja bohatera nie zgadza się z informacjami płynącymi z dialogów [*Morderca we mnie*: 210–211]. Istnieje daleko posunięte prawdopodobieństwo, że cała sekwencja wydarzeń, która następuje od momentu aresztowania głównego bohatera, nie jest prawdą. Wyjście ze szpitala psychiatrycznego w wyniku interwencji przebiegłego adwokata,

którego nazwisko, Walker, jest być może aluzją do slangowego znaczenia czasownika *to walk* (skrót od *to walk free*), oznaczającego wyjść z więzienia lub aresztu w wyniku porażki systemu sprawiedliwości, wydaje się wysoce podejrzane. Lou Ford przyznaje się zresztą w końcowych rozdziałach do choroby psychicznej, dając jednocześnie kolejne niby-freudowskie wyjaśnienie swojego morderczego instynktu [*Morderca we mnie*: 202–204].

Komu się jednak przyznaje? Psychiatrom czy czytelnikom? To kolejny niejasny ontologicznie aspekt powieści. Jej narrator nieustannie zwraca się do bliżej nieskonkretyzowanego grona odbiorców; z kontekstu wynika, że obie wspomniane grupy słuchaczy mogą wchodzić w grę. Otwarte przyznanie się narratora do choroby psychicznej może sugerować, że jego narracja-sповідź prowadzona jest wobec jakiegoś grona lekarzy. Z drugiej strony nie brakuje w *Mordercy we mnie* fragmentów wyraźnie metatekstowych wskazujących, że odbiorcami, do których zwraca się Ford, są *de facto* czytelnicy. Fragmentów sugerujących świadomość literackiego charakteru wypowiedzi narratora-bohatera jest w *Mordercy* więcej. Istotną rolę w życiu protagonisty odgrywa biblioteka jego ojca, w której spędza długie godziny w samotności. W tej samej bibliotece też odkrywa szokującą prawdę o swoim ojcu. Bohater jest też człowiekiem czytany i niektóre z jego wypowiedzi kierowane do odbiorców mają wyraźnie metaliteracki charakter:

Ale są jeszcze pewne rzeczy, o których wypadaloby wspomnieć. Chcę teraz o nich opowiedzieć. Nie opuszczę żadnego szczegółu, nie będziecie musieli się niczego domyślać.

W wielu książkach, które czytałem, autor chrzani wszystko, gdy dochodzi do punktu kulminacyjnego. Gubi interpunkcję, zaczyna łączyć ze sobą wyrazy i ględzić coś o błyskających gwiazdach lub opadaniu w głębokie bezsenne morze. Jak rozumiem, to gównu ma dodawać historii głębi – i zresztą, jak zauważyłem, masa krytyków ze smakiem je wpiernicza. Moim zdaniem, pisarze są często zbyt leniwi, żeby dobrze wykonać swoją robotę. I chociaż ja także jestem z natury leniwy, to teraz nie będę. Teraz opowiem wszystko.

Chcę, żebyście dowiedzieli się wszystkiego we właściwym porządku.

Chcę, żebyście wiedzieli, jak to wyglądało [*Morderca we mnie*: 169–170].

Kto więc jest ostatecznie adresatem zwrotów narratora? Tego nie da się w przekonujący sposób ustalić. Podobnie jak tego, czy rzeczywiście jest on chory psychicznie. Bowiem i ten aspekt w finalnej partii powieści, tuż po „przyznaniu się” bohatera do choroby psychicznej, zostaje wyśmiany:

Zresztą zastanawiałem się, czy Koścista Twarz się pojawi i przynie-  
sie ze sobą swoje gumowe zabawki. Ale w końcu uznałem, że facet  
ma na tyle oleju w głowie, by wiedzieć, że ta sprawa go przerasta.  
Cała masa bystrych psychiatrów została oszukana przez gości ta-  
kich jak ja i w zasadzie nie można ich za to winić. Nie posiadają  
wystarczającej wiedzy, żeby sobie z tym poradzić – wiecie, o czym  
mówię.

Możemy chorować czy znajdować się w takim stanie ducha, być  
zimmokrwistymi i bystrymi jak sto diabłów mordercami albo nie-  
słusznie oskarżonymi o zbrodnie, których nie popełniliśmy. Możemy  
być każdym z tych przypadków, bo objawy pasują do każdego  
z nich idealnie [*Morderca we mnie*: 206].

Warto przy okazji zauważyć, że podobny fragment sugerują-  
cy bezradność psychiatrów w kwestii ustalenia czyjśgo zdrowia  
psychicznego pojawia się w późniejszej powieści Thompsona,  
*After Dark, My Sweet*, której bohater jest również byłym rezy-  
dentem szpitala psychiatrycznego, ale który twierdzi jednocze-  
śnie, że jest zupełnie normalny, a chorobę jedynie symuluje,  
gdyż pobyty w szpitalu traktuje jako wakacje na koszt podatnika.  
Jak jest naprawdę? Ani tekst *Mordercy*, ani tekst *After Dark* nie  
dają potencjalnemu czytelnikowi żadnej możliwości weryfikacji  
kluczowych faktów składających się na fabułę, ani możliwości  
ustalenia, czy i do jakiego stopnia narrator powieści jest konfa-  
bulatorem.

Czwarte podejście interpretacyjne do *Mordercy we mnie*  
musi uwzględniać intertekstualny charakter twórczości Thomp-  
sona. Powieści tego pisarza łączą się ze sobą w sposób dość sub-  
telny i dla nieuważnego czytelnika niemal niezauważalny, co do-  
datkowo komplikuje jakiegokolwiek potencjalne zabiegi interpre-  
tacyjne. W przypadku *Mordercy* czynnikiem, który rzuca pew-  
ne – choć wcale nie ostateczne – światło na fabułę tej powieści  
są dwa późniejsze utwory amerykańskiego autora: *Wild Town*

z 1957 roku i *Pop. 1280* z 1964 roku. Obie te powieści w różny sposób łączą się fabularnie z *Mordercą we mnie: Pop. 1280* opowiada w zasadzie identyczną historię, ale z innymi bohaterami, *Wild Town* posiada innego protagonistę, który na swej drodze życiowej spotyka głównego bohatera *Mordercy*, Lou Forda.

*Pop. 1280* można uznać w zasadzie za rodzaj *retellingu Mordercy we mnie*, dlatego iż kluczowe aspekty tej powieści – fabuła, narracja, świat przedstawiony i zakończenie – do złudzenia przypominają wcześniejszy tekst Thompsona. Bohaterem powieści jest szeryf prowincjonalnego teksańskiego miasteczka, Pottsville, Nick Corey, który, podobnie jak Lou Ford, ukrywa przed swoim otoczeniem, sąsiadami i jednocześnie wyborcami, którzy będą głosować w zbliżających się kolejnych wyborach lokalnego szeryfa, swoją prawdziwą osobowość. Ów kontrast między prawdziwą osobowością a maską przybraną na potrzeby kontaktów społecznych jest jeszcze bardziej ostry, niż to było w przypadku pierwszej powieści. W *Mordercy we mnie* Ford udaje po prostu normalnego człowieka, będąc psychopatycznym mordercą. Nick Corey udaje przed wszystkimi mieszkańcami kompletnego przygłupa, tak naprawdę jest jednak podstępny manipulatorem, który napuszcza mieszkańców Pottsville i okolic na siebie, wykorzystując słabości ich charakteru, głupotę i naiwność po to, by odnosić osobiste korzyści i spokojnie sprawować urząd szeryfa, nie wykonując w zasadzie żadnej konkretnej pracy.

Przede wszystkim jednak Corey jest, podobnie jak Ford, psychopatycznym mordercą, któremu zabijanie sprawia autentyczną przyjemność, a jego mordercze skłonności pozbawione są tym razem jakichkolwiek prób psychologizującego lub psychoanalitycznego usprawiedliwienia, jak to miało miejsce w *Mordercy* (abstrahując od faktu, czy usprawiedliwienia te były bala mutne, czy nie). Corey w trakcie akcji powieści dokonuje trzech morderstw i prowokuje jedną ze swych kochanek do popełnienia następnych dwóch. Żonaty wbrew swojej woli, gdyż jego żona, Myra, podstępem zmusiła go do małżeństwa, oskarżając publicznie o próbę gwałtu, Nick ma dwie kochanki: niezależną życiowo Amy Mason i Rosie Hauck, której męża zabija. Z żadną z kobiet nie łączy bohatera zbyt wielkie uczucie, Amy jest jednak jedyną

bohaterką powieści, która nie poddaje się manipulacjom Nicka i przejrzała jego grę polegającą na przywdzianiu społecznej maski idioty. Amy też jako jedyna zna największą tajemnicę bohaterki, która jest osią napędową fabuły powieści – wie, że Corey jest zabójcą dwóch alfonsów i wrabia w to zabójstwo innego szeryfa.

Jeśli chodzi o obraz świata wyłaniający się kart *Pop. 1280*, można uznać tę powieść za brutalniejszą i bardziej obrazoburczą wersję *Mordercy we mnie*. Ponownie jedynym źródłem informacji na temat świata przedstawionego jest pierwszoosobowy narrator, a jego narracja jest przesycona immoralizmem i okrutną ironią skierowaną zarówno wobec bohatera, który swoje skrajne lenistwo i brak zaangażowania w przestrzeganie prawa przedstawia jako zalety, jak i otaczających go ludzi, którzy tworzą prawdziwie groteskową galerię idiotów, pijaków, oszustów, bufonów, damskich bokserów, kazirodczych ojców i rasistów. Ponownie też nie do końca wiadomo, do jakiego stopnia można poważnie traktować dość szokujący obraz świata wyłaniający się z powieści Thompsona: bohater-narrator jest bowiem notorycznym kłamcą, który może równocześnie okłamywać innych bohaterów i czytelnika. Maską prowincjonalnego głupka spada z protagonisty zaledwie kilka razy – zaraz na początku powieści, kiedy w rozmowie z szeryfami z innego miasta używa mimowolnie zbyt trudnych jak na wiejskiego szeryfa słów, w kontaktach z Amy Mason, a przede wszystkim w dziwnym finale powieści, w którym Corey „przyznaje się”, kim naprawdę jest.

Pod względem weryfikacji prawdomówności samego tekstu *Pop. 1280* jest utworem jeszcze bardziej problematycznym niż *Morderca we mnie*. W przypadku późniejszej z tych dwu powieści sytuację komplikuje dodatkowo obecność bardzo ostrych akcentów społecznych w świecie przedstawionym, czego *Morderca* był w zasadzie pozbawiony. Formalnie rzecz biorąc, można *Pop. 1280*, podobnie jak wcześniejszą powieść Thompsona, *The Recoil* z 1953 roku, za swoistą satyrę na amerykańskie społeczeństwo, które ukazano w tym utworze w wyjątkowo krzywym zwierciadle. Problematyczność tego obrazowania polega jednak na tym, że jego źródłem jest skrajnie immoralny bohater, który co prawda piętnuje rasizm prowincjonalnych Amerykanów,



sam jednak bezwzględnie wykorzystuje i w konsekwencji brutalnie zabija czarnoskórego mieszkańca Pottsville.

Nie tylko jednak wizja świata i płynący z niej taki czy inny komentarz społeczny stoją pod dużym znakiem zapytania. Po raz kolejny zagadkowy wydaje się przebieg samej fabuły, a przede wszystkim finał powieści, w którym Nick Corey zostaje zdemaskowany. Z jednej strony w zakończeniu powieści manipulacje bohatera znajdują swój efektowny koniec w scenie, w której jego kochanka działając w obronie własnej zabija mu żonę i jej przygłupiego brata, co w planie czysto kryminalnej opowieści byłoby satysfakcjonującym rozwiązaniem fabularnego konfliktu. Z drugiej natomiast powieść kończy się rozdziałem, w którym bohatera odwiedza w jego domu znany z początkowych scen powieści zastępca szeryfa Buck Lacey, nakłaniając Coreya do przyznania się do swoich zbrodni. W odpowiedzi na to, Nick przyznaje się, kim naprawdę jest. Ani w narracji, ani w dialogach nie wyjaśniono, do jakiej tożsamości odwołuje się bohater, ale z reakcji Lacey'a, który sugeruje, że Corey pomylił się z osobą, która ma tę samą pierwszą literę imienia (*the same front initial*), wynika, że bohater powieści uważa się za Chrystusa. Ten niejasny fragment bohater puentuje jeszcze mniej zrozumiałą „przypowieścią” o psach wachających swoje tyłki – i tak powieść się kończy. Po raz kolejny czytelnik nie ma żadnej możliwości weryfikacji prawdziwości zakończenia, ani dokonania jakichkolwiek zabiegów interpretacyjnych.

Nieokreśloność znaczeniowa zostaje pogłębiona poprzez narzucający się intertekstualny kontekst obu powieści, *Mordercy we mnie* i *Pop. 1280*. Trudno orzec, czy oczywiste paralele fabularne i narracyjne między obiema powieściami są faktem znaczącym, elementem swoistej gry z odbiorcą, czy po prostu jednym z wielu przejawów rozpadu, dezintegracji i nieokreśloności literackiego świata Jima Thompsona.

Nie wszystkie powieści tego autora stawiają przed czytelnikiem tego rodzaju problemy. Co najmniej kilka jego utworów z lat pięćdziesiątych to względnie standardowe powieści kryminalne. Niektóre z nich mają nawet konwencjonalne szczęśliwe zakończenia. Do tych „sztampowych”, jak na Thompsona, powieści należą z pewnością *A Swell-Looking Babe* (1954, polski

tytuł: *Ślicznotka*) i *Wild Town* (1957, powieść nieprzetłumaczona). Obie mają dość wyrazistą fabułę i narrację, która nie stawia przed czytelnikiem jednak żadnych barier poznawczych. Tym niemniej i w tym wypadku czeka uważnego czytelnika tekstów autora *Recoil* pewna niespodzianka.

*Wild Town* jest być może tą z powieści Thompsona, obok *Nothing More Than Murder*, której najbliżej do klasycznie rozumianego elementu *noir* w literaturze i filmie – przynajmniej na poziomie konstrukcji intrygi fabularnej i portretowania głównego bohatera. *Wild Town*, z wszystkich powieści Thompsona, najbliższa jest tradycyjnie rozumianej powieści kryminalnej, w której fabuła koncentruje się wokół zagadki związanej ze zbrodnią, która w finale zostaje efektownie i zaskakująco wyjaśniona.

Bohaterem *Wild Town* jest niejaki „Bugs” McKenna, życiowy rozbitek z kilkoma wyrokami na koncie, który na początku powieści trafia do więzienia w małym miasteczku Ragtown w zachodnim Teksasie, typowym *boom town*, zbudowanym w ciągu kilku lat w pobliżu pól naftowych. Bugs nie jest jednak tak naprawdę przestępcą – w dalszej części powieści wyjaśniono, że wszystkie jego dotychczasowe problemy z prawem były wynikiem pecha, splotu okoliczności i działania złych ludzi. Bugs był kiedyś policjantem, ale zastrzelił innego policjanta w wyniku nieporozumienia. Miejscowy szeryf wyciąga go z więzienia i czyni hotelowym detektywem. Wkrótce bohater zostaje wpłątany w dziwaczną sytuację: dowiaduje się o finansowych malwersacjach jednego z pracowników hotelu i kiedy udaje się do jego pokoju, by z nim o tym porozmawiać, między nimi wybuchają kłótnia, w wyniku której malwersant wypada przypadkiem przez okno. Ponieważ nikt tego nie widział, Bugs ucieka z jego pokoju, zapewnia sobie alibi, ale wkrótce ktoś zaczyna go szantażować. Pięć tysięcy dolarów, które zdefraudował pracownik hotelu, zniknęło z jego pokoju i ktoś teraz żąda tych pieniędzy od Bugsa. Najbardziej podejrzana wydaje się piękna kobieta, która pracuje w hotelu jako sprzątaczką, podając się za ciemnoskórą, choć o bardzo jasnej karnacji. W finale powieści w zaskakujący sposób zagadka tajemniczego szantażu się wyjaśni.

Od strony konstrukcji intrygi fabularnej *Wild Town* przedstawia się jako całkiem standardowa powieść kryminalna,

a prześladowany życiowymi nieszczęściami, zbiegami okoliczności i ludzką podłością protagonista może być przykładem modelowego bohatera powieści *noir*. Ten tekst Thompsona, w nietypowy dla niego sposób, ma pozytywne zakończenie, w którym fabularny konflikt wyjaśnia się w sposób korzystny dla bohatera, co z kolei bardziej zbliża *Wild Town* do tradycyjnie rozumianego kryminału, a oddala od tego, co nazwalibyśmy czarną powieścią. Wszystko wydaje się więc jak najbardziej *comme il faut*, gdyby nie pewien szczegół. Uważny czytelnik powieści Jima Thompsona ze zdziwieniem skonstatuje, że akcja *Wild Town* osadzona jest najwyraźniej w tym samym miasteczku, w którym rozgrywają się wydarzenia *Mordercy we mnie*. Co więcej, kluczową dla rozwoju akcji postacią *Wild Town* jest protagonista wcześniejszej powieści.

Szeryfem, który wyciąga Bugsa z więzienia i załatwia mu pracę hotelowego detektywa, jest nie kto inny, jak Lou Ford. W kwestii jego tożsamości nie może być żadnych wątpliwości, tym bardziej, że kolejną znaną z wcześniejszej powieści bohaterką jest wieloletnia narzeczona Forda, Amy Stanton, z którą zresztą Bugs McKenna nawiązuje romans. Wszystkie przesłanki wskazują, że akcja *Wild Town* ma miejsce wcześniej niż wydarzenia z czwartej powieści Thompsona, choćby dlatego, że Amy wciąż żyje. Pozostałe szczegóły dotyczące Forda są jednak podobne: jest on wysoce inteligentnym i dobrze wykształconym człowiekiem, synem miejscowego lekarza, który na potrzeby swojego zawodu przywdziewa społeczną maskę prostaka, mówiąc na co dzień charakterystycznym dla mieszkańców teksańskiej prowincji dialektem. Niczego natomiast nie wspomina się w powieści o jego rzekomych psychopatycznych skłonnościach. Narracja prowadzona jest ze zmienną perspektywą personalną w trzeciej osobie i nigdy nie przyjmuje punktu widzenia Forda. Bohaterem, którego oczami widzimy świat, jest w znakomitej większości Bugs. Co więcej, w samym tekście powieści brak jest jakichkolwiek wskazówek łączących ją z wcześniejszym tekstem Thompsona. Związek między tymi utworami jest mimo to oczywisty dla każdego czytelnika obu powieści. Jednak zmiana trybu narracyjnego i niedopuszczenie do głosu narratora *Mordercy we mnie* całkowicie zmienia sposób, w jaki widzi go czy-

telnik *Wild Town*. Ford z tej drugiej powieści jest błyskotliwym detektywem, który udając naiwniaka i prostaka, popycha ludzi w pożądanym przez siebie kierunku, ale – inaczej niż w *Mordercy we mnie* – efektem jego działań jest dobro i dzięki niemu powieść ma pozytywne zakończenie zarówno dla głównego bohatera, który zostaje oczyszczony z zarzutów, jak i w sensie społecznym: perfidna zbrodnia zostaje zdemaskowana.

Należy, rzecz jasna, postawić pytanie o celowość tego rodzaju zabiegów. W oczywisty sposób pogłębia to bowiem wrażenie chaosu informacyjnego, jaki musi być udziałem uważnego czytelnika powieści Jima Thompsona. Kluczowe jednak wydaje się tu słowo „uważnego”, zarówno bowiem *Morderca we mnie*, jak i *Pop. 1280* i *Wild Town* w żaden sposób nie narzucają czytelnikowi związków między światami tych powieści. Możliwa jest więc lektura całkowicie selektywna, traktująca każdą z tych powieści osobno. Z drugiej strony czytelnik, który zauważy paralele między tymi powieściami, postawić musi nieuchronnie pytanie o sensowność i znaczenie tego typu niekonwencjonalnych zabiegów w ramach fikcji literackiej.

Strategia Thompsona jest bez wątpienia destrukcyjna, jeśli chodzi o budowanie jakiegokolwiek „przekazu”. Wspomniane trzy powieści traktowane oddzielnie są same w sobie problematyczne, gdyby spróbować dokonać w ich przypadku jakichkolwiek zabiegów interpretacyjnych, które zwyczajowo przeprowadza się, zakładając, że między wizją świata przedstawionego i portretowaniem bohaterów a poglądami autora na sprawy świata realnego zachodzi jakaś odpowiedniość. Mówiąc prościej: autor fikcji zwraca uwagę za pomocą takiej czy innej konstrukcji tejże fikcji i sposobu jej opowiadania na ten element otaczającej go rzeczywistości, który wydaje mu się szczególnie istotny. W przypadku żadnej ze wspomnianych powyżej powieści taki mechanizm nie może mieć miejsca; jedynie *Wild Town* może być potraktowane jako tradycyjny kryminał, a więc przypisana mu może być kojąca funkcja społeczna polegająca na ukazywaniu tryumfu sprawiedliwości w finale. *Pop. 1280* i *Morderca we mnie* ograniczone są jedynie do projekcji psychopatycznej świadomości bohatera, którego spowiedź może, ale nie musi, być kłamstwem lub fantazją. Owszem, *Pop. 1280* zawiera coś, co

moglibyśmy nazwać rodzajem komentarza społecznego – groteskowy obraz amerykańskiej prowincji, ale trudno, z powodów wspomnianych powyżej, traktować go poważnie jako tradycyjnie rozumiany „przekaz”.

Zestawienie tych trzech tekstów – *Mordercy we mnie*, *Pop. 1280* i *Wild Town* – rodzi natomiast nierozstrzygalne paradoksy, które, jak się wydaje, są swego rodzaju prowokacją polegającą na wyciągnięciu ostatecznych konsekwencji z utrwalonych w kulturze konwencji narracyjnych. Najprostszy możliwy, trójdzielny podział perspektyw narracyjnych na narrację trzecioosobową obiektywną (auktorialną), narrację trzecioosobową personalną i narrację pierwszoosobową odpowiada wzrastającej nasilającej się subiektywności opisu świata przedstawionego, która to subiektywność narasta wraz ze stopniowym ograniczeniem perspektywy narratora. Innymi słowy, praktyka kulturowa przyzwyczajają nas, że powieść opowiadana w trzeciej osobie i posiadająca wszechwiedzącego narratora przekazuje „prawdę”, natomiast relacja utrzymana całkowicie w pierwszej osobie może być zmyśleniem. Taka właśnie sytuacja ma miejsce we wspomnianych powieściach Thompsona, w przypadku których możemy mieć daleko posunięte podejrzenia, że któryś z narratorów, *Mordercy* albo *Pop. 1280* po prostu konfabuluje. Ironia Thompsona polega jednak na tym, że być może kłamiący narrator w *Mordercy we mnie* nie stara się w żaden sposób wybielić się w oczach odbiorcy, wręcz przeciwnie – ukazuje się z najgorszej możliwej strony jako kompletny psychopata, któremu zabijanie ludzi sprawia przyjemność. Tymczasem narrator, którego skłonni bylibyśmy uznać dzięki uzusowi kulturowemu za bardziej prawdomównego, a więc „obiektywny” narrator *Wild Town*, ukazuje go w lepszym świetle. Paradoks ten, sprzeczny z naszymi oczekiwaniami dotyczącymi celowości stosowania kłamstwa, jest, jak się wydaje, celowy i można go odczytać jako kolejny przejaw prowokacyjnej i subwersywnej strategii pisarskiej autora *Ucieczki gangstera*.

Zarówno *Morderca we mnie*, jak i *Pop. 1280* a także *Wild Town*, abstrahując od drastycznej, szokującej i prowokacyjnej treści pierwszych dwóch, mogą być jednak potraktowane jako „normalne” powieści, czy to w wyniku lektury „naiwnej”, będą-

cej skutkiem niskich kompetencji analitycznych potencjalnego czytelnika, czy też dzięki apriorycznemu potraktowaniu ich jako tekstów kultury popularnej. Jim Thompson jest jednak autorem kilku powieści, w przypadku których akt lektury ignorujący osobliwości formalne tekstu jest niemożliwy. Przejawiać się to może na dwa główne sposoby – poprzez destrukcję tradycyjnie rozumianej fabuły utworu literackiego lub poprzez różnego rodzaju zabiegi komplikujące akt narracji.

### *Noir* – dezintegracja fabuły

Powieść kryminalna jest być może – obok „questowej” powieści *fantasy* – tą odmianą literatury, która odznacza się najbardziej powtarzalną i schematyczną konstrukcją fabuły, której punkt kulminacyjny ma przeważnie związek ze zdemaskowaniem przestępcy. W ramach tradycyjnej powieści odstępstwa od tego wzorca są bardzo nieliczne i częściej wiążą się z zabiegami narracyjnymi niż dotyczącymi fabuły. Powieść *noir*, co kilkakrotnie w niniejszej książce podkreślano, różni się od tradycyjnej powieści kryminalnej przede wszystkim dwiema kwestiami. Po pierwsze moment kulminacyjny fabuły nie musi pokrywać się z wyjaśnieniem zagadki kryminalnej (o ile taka w powieści istnieje) i po drugie, jej bohaterem może być rzeczywisty przestępca lub człowiek o jakiegoś przestępstwo podejrzany. „Tradycyjne” powieści *noir* Jima Thompsona realizują przede wszystkim drugi z tych wzorców, czyniąc protagonistami przestępców, kwestię sprawiedliwości albo całkowicie ignorując, albo odwracając. Czytelnik zamiast obserwować zmagania przedstawicieli prawa usiłujących wyjaśnić jakąś zbrodnię lub zbrodnie śledzi walkę bohatera-przestępcy o uniknięcie sprawiedliwości. Tak skonstruowaną fabułę mają *Morderca we mnie*, *Savage Night*, *Ślicznotka*, *Z piekła rodem*, *After Dark*, *My Sweet*, *Ucieczka gangstera*, *Naciągacze* i *Pop. 1280*. A jednak w ramach tak przyjętej perspektywy odnaleźć można w twórczości Thompsona powieści, które jeszcze bardziej odchodzą od bezpiecznego,

„mieszkańskiego” wzorca powieści kryminalnej, wprowadzając tak dalekie modyfikacje fabuły, że w ostateczności ulega ona całkowitej dezintegracji. Za przykład wspomnianej strategii posłużą trzy powieści, *Savage Night*, *The Criminal* i *Ucieczka gangstera* – każda w inny sposób destrukcyjna wobec tradycyjnie rozumianego wzorca fabularnego powieści kryminalnej.

*Savage Night* jest być może najosobliwszą powieścią Jima Thompsona, w której niemal każdy element świata przedstawionego i fabuły wydaje się problematyczny. Punkt wyjścia sytuacji fabularnej pozornie spełnia wymogi standardowej powieści *noir* odwracającej społeczną perspektywę tradycyjnej powieści kryminalnej: czytelnik obserwuje w działaniu przestępcę, który usiłuje dokonać zbrodni i ująć przed wymiarem sprawiedliwości. Schemat ten zrealizowany zostaje jednak przez Thompsona w sposób najdziwniejszy z możliwych.

Bohaterem *Savage Night* jest poszukiwany przez policję przestępca, oszust i morderca, niejaki Little Bigger. Wynajmują go nieznanemu czytelnikowi mocodawcy do zamordowania Jake’a Winroya, który ma być świadkiem w nadchodzącym procesie sądowym. Bigger przybywa incognito do miasteczka Peardale, w którym żyje Winroy i przedstawia się jego mieszkańcom jako Carl Bigelow. By uwiarygodnić swoją mistyfikację Bigger zapisuje się do miejscowego college’u, w czym pomaga mu wyjątkowo niski wzrost, jakim odznacza się bohater. Bigger ma wtopić się w otoczenie i po dłuższym pobycie w miasteczku zamordować Winroya, tak by nikt nie skojarzył jego przyjazdu ze zbrodnią. Sytuacja jednak się komplikuje, gdy mieszkający z bohaterem w tym samym domu lokator, niejaki Kendall, obdarzony dość inwazyjną osobowością, coraz bardziej ingeruje w życie bohatera, starając się kontrolować każdy jego krok. Całość gmatwa dodatkowo podwójny romans, w jaki wikła się Bigger – z żoną Winroya i Ruth, niepełnosprawną pomocą domową Winroyów, która ma tylko jedną nogę. Stopniowo Bigger zaczyna podejrzewać, że coraz więcej ludzi wie, po co przybył on do miasteczka. Kendall w zasadzie wspomina o tym kilka razy wprost, sytuacja robi się więc coraz dziwniejsza.

Wreszcie w tytułową noc planowanego morderstwa miejscowy szeryf, który tak jak wielu mieszkańców Peardale spodziewa

się, że Bigger zamorduje Winroya, zasadza się na bohatera i udaremnia zbrodnię. Bigger zostaje aresztowany, ale dzięki niemal hipnotycznemu wpływowi, jaki ma na mieszkańców miasteczka i jego szeryfa Kendall, sprawa nie nabiera rozgłosu. Winroy jednak ginie tej samej nocy, zabity nożyczkami przez Ruth. Następnie kobieta wraz z Biggerem ucieka do odciętego od świata domku w Kanadzie, który jest własnością tajemniczego pisarza spotkanego niegdyś przez głównego bohatera. Dwoje uciekinierów spędza w tym odludnym miejscu całe miesiące, w trakcie których Ruth stopniowo zmienia się w coś na kształt potwora i w finale powieści siekierą atakuje Biggera, który ukrywa się przed nią w piwnicy. Tekst utworu kończy się w skrajnie niejasny sposób.

*Savage Night*, przynajmniej na początku lektury, sprawia wrażenie dość standardowej powieści sensacyjnej. Z czasem jednak czytelnik może mieć poważne wątpliwości w kwestii pewnych wydarzeń, które składają się na fabułę. Wrażenie to stopniowo się nasila, zmierzając nieuchronnie do groteskowego i całkowicie niewytłumaczalnego finału. Nawet we względnie „normalnej” pierwszej części powieści, kiedy czytelnik może mieć jeszcze wrażenie, że poznaje zupełnie prawdopodobną historię, rodzić muszą się nieuchronnie spore wątpliwości, ponieważ zarówno zachowanie pewnych postaci, jak i niektóre wydarzenia mogą wydawać się co najmniej dziwne. Na pewne pytania, które potencjalny czytelnik musi sobie zadać, tekst nigdy nie przyniesie żadnych odpowiedzi: jaką rzeczywiście rolę odgrywa w powieści Kendall i czy jest on, jak podejrzewa bohater wysłanym przez jego mocodawców swoistym nadzorcą, który ma pilnować tego, by Bigger dokonał w odpowiednim momencie swojej zbrodni? Kim jest ów tajemniczy zleceniodawca, nazywany w narracji po prostu The Man, i na czym polega jego rzeczywista rola? Jaka jest prawdziwa natura związku Ruth i Biggera i dlaczego można odnieść wrażenie, że bohaterowie znali się wcześniej, zanim rozpoczęła się właściwa akcja powieści? Wreszcie, jakie znaczenie ma dziwne i absurdatne spotkanie, w narracji opisane w formie retrospekcji umieszczonej niemal dokładnie w połowie powieści, z tajemniczym mężczyzną przedstawiającym się jako pisarz, który mieszka samotnie na farmie w Vermont?



Pytania, które w nieuchronny sposób rodzą się w trakcie lektury, jak już powiedziano, pozostają bez odpowiedzi, ale nie dotyczą one jedynie niejasności związanych ze szczegółami świata przedstawionego. Bardziej problematyczny jest charakter samej opowieści rozumianej jako zespół spójnych wydarzeń i jako sam akt opowiadania. Omówione w następnym rozdziale powieści dadzą się w miarę bezproblemowo sklasyfikować jako przykłady niewiarygodnej narracji, a więc historii, która miała miejsce, ale opowiadana jest w sposób niedoskonały. Natomiast w przypadku *Savage Night* problem jest o wiele większy. Parafrazując słynny blurb *Ubika* Philipa K. Dicka zamieszczony na okładce pierwszego wydania Doubleday z 1969 roku („Glen Runciter is dead – or is everybody else? *Somebody* died in an explosion orchestrated by Runciter business competitors...” – Glen Runciter nie żyje – a może nie żyją wszyscy oprócz niego? *Ktoś* zginął w eksplozji zorganizowanej przez biznesowych konkurentów Runcitera...) można powiedzieć, że w powieści Thompsona *coś* na pewno się zdarzyło, ale wątpliwości w kwestii prawdziwości wydarzeń można mieć w zasadzie w przypadku każdego elementu akcji. Po raz kolejny fabuła powieści Thompsona może być wytworem wyobraźni popadającego w stopniowo pogłębiające się szaleństwo bohatera-narratora.

W inny sposób destrukcję fabuły przeprowadzono w *The Criminal* z 1953 roku. Powieść ta ma charakterystyczną budowę narracyjną – akcję powieści czytelnik musi zrekonstruować z następujących po sobie w kolejnych rozdziałach partii narracyjnych, które w pierwszej osobie prezentują fragmenty fabuły w w różnym stopniu związane z głównym wątkiem fabularnym. Thompson napisał dwie tak skonstruowane powieści, *The Criminal* i o cztery lata późniejszą *The Kill-Off*. Mimo podobieństw w charakterze narracji obie te powieści dzieli jednak przepaść. Różnica polega na tym, że *The Kill-Off* jest bardziej tradycyjną powieścią kryminalną: wiadomo, kto zostanie zabity, powszechnie oczekiwane morderstwo zostaje dokonane i podstawowym pytaniem, jakie potencjalny czytelnik powinien zadawać sobie w trakcie lektury, jest klasyczny problem tożsamości zabójcy. Przewrotność narracyjnej strategii Thompsona w tej powieści polega na tym, że każdy z bohaterów powieści miał motyw, by

popęlnić tytułową zbrodnię i w następujących po sobie rozdziałach każdy ze zmieniających się narratorów wydaje się powieściowym mordercą. Dopiero następny rozdział całkowicie podważa informacje płynące z poprzedniego, zwodząc czytelnika po raz kolejny. Konstrukcja całości podporządkowana jest zaskakującemu finałowi – mordercą okazuje się osoba, której nikt (włącznie z czytelnikiem) nie podejrzewa. W ostateczności jednak *The Kill-Off*, mimo osobliwej konstrukcji narracyjnej, jest całkiem standardową powieścią kryminalną typu *whodunit*.

Tymczasem *The Criminal* jest w zasadzie antykryminałem. Oto w niewielkim miasteczku za zachodzie USA zostaje zgwałcona i zamordowana kilkunastoletnia dziewczyna, Josie Eddleman. Głównym podejrzanym jest jej sąsiad i wieloletni przyjaciel Bob Talbert, tytułowy, jak się pozornie wydaje, bohater powieści. Powieść skonstruowana jest na podobnej zasadzie co *The Kill-Off*: w kolejnych rozdziałach pierwszoosobowi narratorzy odsłaniają sukcesywnie fragmenty fabuły. O ile jednak w późniejszej powieści Thompsona taka konstrukcja narracyjna ma za zadanie wystawiać na próbę cierpliwość czytelnika i w sensie poznawczym zwodzić go na manowce, to w *The Criminal* cel jest zupełnie inny. *The Criminal* jest w twórczości Thompsona tekstem wyjątkowym, gdyż o ile w innych jego powieściach dezintegracji ulega psychika lub osobowość protagonisty, w tym utworze dezintegracji ulega fabuła.

*The Criminal* jest powieścią kryminalną, ale nigdy nie zostaje w niej wyjaśnione, kto jest prawdziwym mordercą. Pierwszoosobowa narracja Boba, którego wszyscy podejrzewają o popełnienie zabójstwa, urywa się bowiem w kluczowym momencie. Zamiast wyjaśnienia zagadki kryminalnej Thompson kładzie nacisk na satyryczne portrety bohaterów, którzy obnażają stopniowo swoją osobowość w następujących po sobie fragmentach narracyjnych. Narratorami są po kolei: Albert Talbert (ojciec głównego bohatera, będący w istocie bojącym się własnego cienia strachliwym chamem), Martha Talbert (jego żona, sportretowana w powieści jako wyjątkowo głupia kura domowa), Robert Talbert (rzekomy morderca, któremu narzucają się Josie działała na nerwy; z fragmentu, w którym on jest narratorem, wynika, że zbliżenie między bohaterami w fatalnym dniu miało miejsce z jej inicjatywy), Donald Skysmith (wydawca i redaktor

lokalnej gazety *Star*, śliski facet trzymany twardą ręką przez tajemniczego właściciela gazety nazywanego w powieści jedynie pseudonimem The Captain), William Willis (dziennikarz, który pisze artykuł o morderstwie, ma z pierwszej ręki informacje o wszystkich brudach, jakie dzieją się w mieście i jest jednocześnie jedynym głosem rozsądku w powieści; jego narracja w dużej mierze przeczy informacjom, które płyną od pozostałych narratorów, którzy z jego perspektywy prezentują się jako skrajnie groteskowa galeria zakłamanych prowincjonalnych dziwaków), L. Kossmeyer (adwokat, jako postać występujący również w powieści *The Kill-Off*, która, jak wskazują wszystkie przesłanki, rozgrywa się kilka lat po wydarzeniach opisanych w *The Criminal*), President Abraham Lincoln Jones (czarnoskóry kilkulatek, jego narracja prowadzona jest w niemal niezrozumiałej gwarze afroamerykańskiej i opisuje wizytę Kossmeyera u jego rodziców, którzy być może byli świadkami zabójstwa), wreszcie Hargreave Clinton (miejscowy prawnik). W ostatnim rozdziale powieści narratorem znów jest Skysmith. Ten rozdział jednak, wbrew oczekiwaniom czytelnika nie przynosi rozwiązania zagadki kryminalnej, ale opisuje relacje między Skysmithem a Captainem.

Jako całość *The Criminal* stanowi zatem powieść niemal eksperymentalną, a przynajmniej burzącą podstawowe przyzwyczajenia czytelnicze wobec literatury kryminalnej. Ostatecznym celem lektury jakiegokolwiek *whodunit* jest wyjaśnienie, jak wskazuje ów slangowy termin, kto dokonał zbrodni. Thompson całkowicie ignoruje ten podstawowy cel w swojej powieści, prowadząc jednocześnie przewrotną grę z czytelnikiem. Przewrotność ta jest dwojakiego rodzaju, wiąże się bowiem ze sposobem prezentowania fabuły w narracji i z tytułem powieści. Kolejne rozdziały *The Criminal* odsłaniają stopniowo szczegóły dotyczące sytuacji fabularnej, która w niedługim czasie staje się pozornie jasna: Bob Talbert, prawie dorosły nastolatek, zabija swoją koleżankę podczas próby zmuszenia jej do odbycia stosunku seksualnego. Teraz, jako jedyny podejrzany, przebywa w areszcie, oczekując na finał policyjnego śledztwa. Tymczasem kolejne partie narracyjne nie tylko rzucają nowe światło na tak przedstawioną sytuację fabularną, ale stopniowo odwracają uwagę od

zbrodni, której powinna dotyczyć narracja w powieści, w stronę ujawniania tajemnic osób mniej lub bardziej zamieszanych w sprawę. Wszystkie one, łącznie z rodziną rzekomego zabójcy, mają coś do ukrycia. Najbardziej zaskakujący jest rozdział, w którym narratorem zostaje Talbert: jego narracja zdaje szczegółową relację z feralnego dnia i opisuje przebieg ostatniego spotkania między nim i Josie, dając zresztą zupełnie odmienny opis ich związku niż ten, który utrwalony jest w opinii wszystkich mieszkańców miasteczka, urywa się jednak w kluczowym momencie – czytelnik nie dowie się więc, czy młody Talbert rzeczywiście jest zabójcą. Od tego momentu sprawa zbrodni schodzi na plan dalszy, a bohaterowie, którzy mieli pozornie spełniać tylko techniczną funkcję jako *point of view characters*, a więc dostarczyciele indywidualnych perspektyw narracyjnych, za pomocą których czytelnik powinien zrekonstruować przebieg fabuły, stają się głównym obiektem zainteresowania.

Tytuł powieści jest natomiast przewrotny dzięki swojej dwuznaczności. Można go bowiem rozumieć zarówno jako przymiotnik (*the criminal story*) i jako rzeczownik. W obu przypadkach znaczenie tego słowa jest ironiczne: po pierwsze z narracji powieści nie wynika, by tytułowy bohater powieści był istotnie kryminalistą, zostaje on natomiast skontrastowany z bohaterami, którzy na pewno mają na sumieniu występne uczynki. Po drugie powieść, która zaczyna się jako *crime story*, stopniowo przestaje dotyczyć zbrodni i staje się czymś w rodzaju satyry społecznej, w której tylko jeden z narratorów (Willis) jest względnie przyzwoity.

Najważniejszym jednak wykroczeniem Thompsona przeciw konwencji powieści kryminalnej jest nie poinformowanie czytelnika o ostatecznym rozwiązaniu zagadki, która leży u podstaw skąpej fabuły powieści. Jak już zaznaczano w niniejszej książce wielokrotnie, powieść *noir* gwałci lub ignoruje wiele z konwencjonalnych prawideł *crime fiction*, a powieści detektywistycznej w szczególności, w żadnej z nich jednak nie mamy do czynienia z tak ostentacyjnym złamaniem reguł jak w przypadku *The Criminal*.

*The Criminal* jest jednak niemal zapomnianą powieścią pisarza, który sam przez wiele lat był zapomniany. Nawet osoby głęboko zainteresowane kulturą i popkulturą, jeżeli coś o Thompsonie wiedziały, rozpoznawały go przede wszystkim jako scenarzystę dwóch pierwszych filmów Stanleya Kubricka (i niedoszłego scenarzystę trzeciego) oraz autora powieści, którą w 1972 roku zekranizowało inne *enfant terrible* Hollywood, Sam Peckinpah. *Ucieczka gangstera* (gdyż pod tym fatalnym tytułem, gubiącym wieloznaczność oryginału, powieść przetłumaczono w Polsce) jest znana przede wszystkim dzięki dwóm ekranizacjom – wspomnianej Peckinpaha z 1972 roku i Rogera Donaldsona z 1994 roku (oba filmy, podobnie jak powieść Thompsona, mają w oryginale tytuł *The Getaway*) – jest tym samym najbardziej znanym tekstem amerykańskiego autora. Nie znaczy to jednak, jak to często bywa, że odbiorca, który ograniczy się jedynie do obejrzenia któregoś z tych dwóch filmów, będzie miał miarodajne pojęcie o fabule powieściowego oryginału. Obie ekranizacje całkowicie bowiem pomijają dziwaczne zakończenie utworu Thompsona, zastępując je standardowymi hollywoodzkim *happy endem*. Inicjatorem pierwszej ekranizacji był aktor Steve McQueen, który zaangażował do napisania autora powieści, zachęcając go do stworzenia niemal dosłownej adaptacji. Thompson w ciągu czterech miesięcy przygotował scenariusz na podstawie własnej powieści, który jednak odrzucono, a Thompsona całkowicie odsunięto od pracy nad filmem. Napisanie ostatecznej, złagodzonej wersji scenariusza powierzono nieznanemu wówczas Walterowi Hillowi, którego w napisach do filmu wymieniono jako jedyne scenarzystę [Geffner 1996]. Dzięki temu zarówno film Sama Peckinpaha, jak i jego zdecydowanie gorszy *remake* z 1994 roku, mają z powieścią Thompsona wspólny jedynie zarys fabuły.

Bohaterem *Ucieczki* jest starzejący się gangster, Carter „Doc” McCoy, który właśnie wyszedł z więzienia. Wraz ze swoją żoną planuje dokonanie ostatniego napadu, który zapewni mu dostatek życia i zerwanie z działalnością przestępczą. Żonie Doca, Carol, udaje się, o czym on nie wie, załatwić przedterminowe zwolnienie jej męża dzięki romansowi z lokalnym politykiem Beynonem, który ma również pomóc parze w ucieczce. Doc

dokonyuje napadu na bank przy pomocy niejakiego Rudy'ego Torrento, którego tuż po napadzie Doc usiłuje nieskutecznie zastrzelić i para małżonków udaje się do Beynona. W jego domu Doc dowiaduje się, za jaką cenę udało się mu wyjść na wolność. Carol zabija Beynona i para podejmuje teraz tytułową ucieczkę z pieniędzmi z napadu ścigana przez pół kontynentu przez Rudy'ego Torrento, który przeżył jednak zdradziecki zamach Doca. Celem McCoyów jest niemal mityczny azyl przestępców w Meksyku, którego właścicielem jest tajemniczy El Rey. Gdy małżonkowie docierają do San Diego, w pobliżu którego chcą przekroczyć granicę, dochodzi do ostatecznej konfrontacji z Rudy'm, po czym Doc i Carol drogą morską przedostają się do meksykańskiego azylu. Raj dla przestępców okazuje się jednak piekłem.

Aż do momentu, w którym para bohaterów trafia do Kalifornii, *Ucieczka gangstera* sprawia wrażenie dość standardowej powieści sensacyjnej, której jedynym odstępstwem od konwencji powieści kryminalnej jest charakterystyczna dla *noir* zmiana perspektywy. Zamiast być świadkiem śledztwa czytelnik obserwuje zmagania przestępcy, który, po dokonaniu zbrodni, usiłuje uniknąć sprawiedliwości i zemsty zdradzonych kompanów. Narracja w *Ucieczce gangstera* ma nietypową dla powieści Thompsona narrację trzecioosobową, w której narrator swobodnie zmienia punkt widzenia w zależności od opisywanej sceny. Ten pozorny obiektywizm, a raczej suma personalnych perspektyw, która sprawia wrażenie wiarygodnej relacji z powieściowych wydarzeń, jest tyleż nietypowa dla Thompsona, co usypia czujność czytelnika. Bowiem aż do początku czternastego, ostatniego, rozdziału powieści *Ucieczka* sprawia wrażenie całkowicie realistycznej opowieści gangsterskiej. Niektóre wydarzenia z fabularnej kulminacji mają co prawda charakter quasi-symboliczny (Carol i Doc ukrywający się w podwodnych jaskiniach i stercie gnoju, w filmie Peckinpaha zastąpiło je wysypisko śmieci), ich pozorny symbolizm zostaje jednak skutecznie „zdekonstruowany” przez to, że sami bohaterowie uznają je za symboliczne („– Co ci się wydaje zabawniejsze? – szepnęła. – Ja sam czy symboliczność sytuacji?”, *Ucieczka gangstera*: 131). Na początku rozdziału czternastego następuje jednak gwałtowne cięcie – zarówno w warstwie narracyjnej (w dotychczasowej

dość szczegółowej narracji następuje znacząca luka, w wyniku której nie wiadomo, jak bohaterowie dostali się do tajemniczej krainy), jak i ontologicznej. Ironia tego przejścia zostaje podkreślona przez pozorną wszechwiedzę narracji, która daje pozornie całkiem racjonalny opis dziwacznej krainy:

Niewielkiego obszaru, na którym El Rey uznawany był za króla, nie znajdziecie na żadnej mapie i, z bardzo praktycznych powodów, obszar ten oficjalnie nie istniał. Takie były źródła plotek – wedle których miejsce to aktualnie nie istniało – że to tylko iluzoryczne niebo, wymyślone przez umysły banitów. A ponieważ nikt uważany za osobę prawdopodobną i godną zaufania nigdy stamtąd nie wrócił...

Sami widzicie...

Ależ to jest tam, naprawdę... [*Ucieczka gangstera*: 142].

Stopniowo w trakcie opowiadania narrator przechodzi od narracji trzecioosobowej do pierwszoosobowej, cały czas zwracając się do bliżej nieskonkretyzowanego grona odbiorców („Nie żeby te udogodnienia były szczególnie drogie, nie zrozumcie mnie źle”, *Ucieczka gangstera*: 143) i posługuje się szeregiem quasi-retorycznych, przesyconych ironią, pytań. Otwierająca ten rozdział utrzymana w tym tonie partia tekstu obejmująca około czterech stron oscyluje między narracją a opisem i prezentuje coraz bardziej przerażający i groteskowy obraz „nieba banitów”, z którego wynika, że każdy kto trafia do królestwa tajemniczego El Rey, nie wyjdzie z niego żywy („Faktycznie nie ma tu morderstw. Oficjalnie nie ma żadnych. Bardzo wysoki współczynnik śmiertelności związany jest z charakterystyczną dla emigrantów skłonnością do samobójstwa oraz z ich podatnością na nieszczęśliwe wypadki”, *Ucieczka gangstera*: 145).

W ostatnim rozdziale powieści opisane są tylko dwa wydarzenia, między którymi, jak można się domyślać, mijają całe miesiące: przypadkowa wizyta Doca w bezimiennym miasteczku, które okazuje się wioską kanibali, i doroczny bal w *Palacio del Rey*, na którym para bohaterów, w tajemnicy przed sobą, stara się nakłonić doktora Vonderscheida do zabicia swoich partnerów. W finale powieści Carol i Doc ulegają więc fatal-

nemu wpływowi tajemniczego miejsca, w jakim się znaleźli. Jaki będzie jednak ich koniec, nie wiadomo, gdyż zakończenie, w sposób typowy dla Thompsona jest niejednoznaczne.

*Ucieczka gangstera*, która początkowo wydaje się zupełnie standardową powieścią sensacyjną, okazuje się więc w ostateczności kolejną powieścią Jima Thompsona, w której w bezwzględny sposób złamano liczne reguły literackiego rzemiosła: gatunkowe, konwencjonalne, kulturowe i interpretacyjne. Po raz kolejny czytelnik tej powieści kończy lekturę w osłupieniu, gdyż właściwa amerykańskiemu pisarzowi skłonność do dezintegracji materii literackiej nie pozwala odpowiedzieć na najbardziej elementarne pytania dotyczące tekstu. Jak naprawdę skończyła się powieść? Czy wydarzenia opisane w ostatnim rozdziale wydarzyły się naprawdę? Czy ostatni rozdział powieści ma charakter ironiczny czy symboliczny? Kim jest nagle ujawniający się w finale narrator i do jakiego stopnia można mu zaufać? Na żadne z tych pytań nie można dać jakiegokolwiek odpowiedzi, podobnie jak nie można jednoznacznie rozstrzygnąć celowości opisanych wyżej zabiegów. Można rzecz jasna snuć paralele między destrukcją, jaką niesie ze sobą para bohaterów, którzy by zdobyć upragnione pieniądze pozbawiają życia całkiem sporą liczbę ludzi, a destrukcją formy powieści, jaką Thompson przeprowadza w ostatnim rozdziale, wydaje się jednak, że tego rodzaju pseudointelektualna nadinterpretacja nie byłaby w smak pisarzowi, który, co wyraźnie już widzimy, stronił od literatury, która miała cokolwiek wspólnego z wydumany przekazem.

Po raz kolejny stwierdzić jednak należy, co dobitniej zostanie wyrażone w podsumowaniu uwag poświęconych Thompsonowi, że literacki kształt jego twórczości zdecydowanie wybiegał poza konwencje literackie przyjęte w literaturze popularnej i z pewnością stanowi niemałe wyzwanie dla czytelnika oczekującego od powieści tego autora, niemającego przecież statusu wielkiego eksperymentatora dwudziestowiecznej prozy, prostych historii i przejrzystej formy. Kulminację Thompsonowskich eksperymentów powieściowych stanowią bez wątpienia powieści, w których ostatecznej dezintegracji ulega nie psychika bohatera, nie fabuła, ale podstawowy nośnik znaczeń jakiegokolwiek epiki – narracja.



## Noir – dezintegracja narracji

Niewiarygodna narracja to element dość powszechnie kojarzony z twórczością Jima Thompsona. Henry Sutton w artykule *Henry Sutton's top 10 unreliable narrators* zamieszczonym w „The Guardian” w 2010 roku wymienia *Mordercę we mnie* obok innych bardziej kanonicznych przykładów w rodzaju *Lolity*, *W kleszczach lęku*, *American Psycho* czy *Przygód Hucka Finna* [Sutton 2010]. Pobieżny jednak rzut oka na wspomnianą listę, a także inne zestawienia tego typu [Pinborough 2017], udowadnia, że nie tylko utwory klasyfikowane jako posiadające niewiarygodnego narratora wielce się różnią, ale także „niewiarygodność” narracji może mieć różne formy. Wayne C. Booth, który wprowadził i spopularyzował samo pojęcie niewiarygodnego narratora w swojej monografii *The Rhetoric of Fiction*, podkreślał bardzo silnie, że w każdej fikcji posiadającej narrację nadrzędnym zjawiskiem jest obecność „autora wpisanego w dzieło”, który stanowi kategorię nadrzędną dla wszelkich innych zjawisk narracyjnych obecnych w dziele. Jak pisze Booth:

Nawet powieść pozbawiona ukształtowanego dramatycznie narratora tworzy *wizerunek* domniemanego autora, który stoi za poszczególnymi scenami jak reżyser, jak animator lub jak obojętny Bóg zaabsorbowany swoimi sprawami. [Booth 1971: 231]

Podstawowy dla zrozumienia zjawiska niewiarygodnej narracji jest właśnie stosunek narratora, którego obecność jest dla czytelnika przeważnie oczywista, i „wpisanego autora”, który, mimo że stanowi wirtualny koncept, nigdzie w dziele niematerializujący się w postaci jakichkolwiek aktów językowych, stanowi naturalny punkt odniesienia dla oceny prawdomówności narratora.

Spośród wyliczonych rodzajów największe znaczenie dla badań literackich ma zapewne dystans między narratorem omylnym czy niewiarygodnym a wpisanym autorem, który zachęca czytelnika do wspólnej oceny narratora. [...]

Z braku lepszych terminów nazwałem narratora *wiarygodnym* [*reliable*], kiedy mówi on w zgodzie z normami dzieła (to znaczy z normami wpisanego autora), a *niewiarygodnym* [*unreliable*], kiedy sytuacja jest odwrotna. Co prawda, wielcy narratorzy wiarygodni pozwalają sobie niekiedy na znaczny udział ironii i przez to – jako potencjalnie kłamcy – stają się „niewiarygodni”. Jednak trudna ironia nie wystarczy, by stworzyć narratora niewiarygodnego. Niewiarygodność narratora nie jest także po prostu sprawą kłamstwa, chociaż rozmyślnie kłamliwi narratorzy to ulubiony zabieg niektórych współczesnych pisarzy (...). Najczęściej chodzi tu o to, co James nazywa *nieświadomością*; narrator jest w błędzie lub przypisuje sobie cechy, których autor mu odmawia [Bootha 1971: 238, podkreślenia w cytatach pochodzą od Bootha].

Dwa najbardziej skrajne przypadki występowania niewiarygodnych narratorów w prozie Jima Thompsona to bez wątpienia nieznaną w Polsce powieść *The Nothing Man* i *Z piekła rodem* (*A Hell of a Woman*); obie wydano po raz pierwszy w 1954 roku. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi utworami, które zdaniem piszącego te słowa mają istotnie niewiarygodnych narratorów, a *Mordercą we mnie* i *Pop. 1280*, które – na razie wstępnie użyjmy tego zastrzeżenia – mają *pozornie* niewiarygodnych narratorów, polega na tym, że w przypadku obu powieści z 1954 roku sam tekst kompromituje narratora i obnaża jego niewiarygodność, w przypadku *Mordercy* i *Pop. 1280* sprawa nie przedstawia się w tak oczywisty sposób. Do dokładniejszego rozróżnienia obu tych strategii wypadnie powrócić po poniższej analizie klasycznej niewiarygodnej narracji w powieściach Thompsona.

*The Nothing Man* jest bez wątpienia jedną z najlepszych, najzabawniejszych, najlepiej napisanych, najbardziej obrazoburczych i najbardziej przewrotnych powieści Thompsona. Jej bohater, Clinton Brown, został poważnie ranny podczas II wojny światowej i teraz pracuje jako redaktor językowy (*rewrite man*) w podrzędnej gazecie „Courier” w San Diego (nazywanym w powieści Pacific City). Brown pobiera wojskową rentę, ale nikt nie wie dokładnie, na czym polega jego ułomność, gdyż dla innych bohaterów Brown jest w pełni sprawnym mężczyzną. Czytelnik bez trudu jednak orientuje się, że kalectwo bohatera po-

lega na tym, że w wyniku fatalnego zbiegu okoliczności Brown pozbawiony został w wypadku na wojnie penisa. Żeby sytuacja była dziwniejsza, Brown pracuje obecnie w redakcji ze swoim dowódcą z wojska, który wysłał go na fatalną w skutkach misję wojskową. To jednak nie koniec życiowych problemów bohatera: rozpadło się jego małżeństwo z powodów, których nietrudno się domyślić, i teraz państwo Brown żyją w separacji.

Powieść rozpoczyna się, gdy Brown, na polecenia szefa gazety, niejakiego Lovelace'a, ma zapewnić jego bogatej i świeżo owdowiałej pani Chasen kilka godzin rozrywki w mieście, zanim odwiezie ją na stację kolejową. Kobieta błyskawicznie zakochuje się w Brownie, a on nie zdradza jej swojego sekretu. Kilka godzin później okazuje się, że do miasta przyjechała niespodziewanie żona bohatera, Ellen. Brown odwiedza ją w domu na wyspie w pobliżu kalifornijskiego wybrzeża i, po gwałtownej kłótni między małżonkami, zabija ją – oblewa alkoholem i podpala, pozorując nieszczęśliwy wypadek.

Kilka dni później odbywa się pogrzeb, policja jednak zaczyna podejrzewać morderstwo: żona miała w zaciśniętej pięści fragment poezji Browna i sprawa wydaje się im podejrzana. Tymczasem po pogrzebie z bohaterem kontaktuje się wdowa Chasen, która chce rozpocząć z nim natychmiast związek. Ponieważ jest ona bardzo natarczywa, Brown postanawia ją również zabić, zanim będzie musiał wyznać jej swoją upokarzającą tajemnicę. Po spędzeniu wspólnie dwóch dni, podczas jej snu, łamie jej kark, a potem wyrzuca jej ciało do boksu w schronisku, gdzie mieszkają wygłodniałe psy.

Wkrótce potem kontakt z nim nawiązuje redaktorka z Los Angeles, Constance Wakefield, która rzekomo chce opublikować poezję Browna; jego wiersze dała jej wcześniej jego żona. Brown rozumie, że to oczywista próba szantażu, zwodzi więc Wakefield i po kilku dniach zabija ją w nocnym pociągu jadącym do Los Angeles. Przyjaciel Browna i szef lokalnej policji, Lem Stukey, zaczyna jednak być coraz bardziej podejrzliwy wobec bohatera i w trakcie pozornie niezobowiązującej rozmowy daje do zrozumienia, że zna wszystkie tajemnice Browna. Ten wpada w panikę, ogłusza go butelką, a następnie wiesza, pozorując samobójstwo.

Final powieści jest skrajnie zaskakujący: Stukey jednak żyje i odwiedza bohatera spisującego swoją historię w formie wyznania (które to wyznanie jest *de facto* narracją powieści). Okazuje się, że policjant istotnie wie o bohaterze bardzo dużo. Problem jedynie w tym, że Brown nie jest mordercą: jego żonę, Ellen, zamordował jego kolega z pracy, który bezskutecznie usiłował nawiązać z nią romans, Chasen popełniła samobójstwo za pomocą tabletek nasennych (cios Browna nie uszkodził nawet jej karku), a Wakefield po prostu wypadła z pociągu.

Drobiazgowa narracja okazuje się więc kłamstwem, a historia brutalnego zabójcy, którą czytelnik śledzi przez cały czas lektury powieści, jest historią skrajnego nieudacznika, który ma urojenia. Kluczowe dla zrozumienia fabuły wydarzenia, przede wszystkim zabójstwa, których rzekomo dokonuje Brown, ukazane są w narracji w sposób tak enigmatyczny, że nie będąc bezpośrednio kłamstwem, wprowadzają czytelnika w błąd dzięki emocjonalnej szczerości konfesyjnej narracji pierwszoosobowej. Opisywane w powieści wydarzenia rzeczywiście miały miejsce, ale narrator-bohater, celowo bądź nie, opisuje je w sposób tak dwuznaczny, że czytelnik, niemający do końca powieści żadnej możliwości weryfikacji relacji narratora, aż do fabularnego finału pozostaje oszukany.

*The Nothing Man* pod względem techniki narracyjnej stanowi do pewnego stopnia odpowiednik *Zabójstwa Rogera Ackroyda* Agathy Christie, choć w tym wypadku niewiarygodna narracja zostaje użyta w inny sposób i w innym celu. Narrator angielskiej powieści kłamie świadomie i robi to w celu ukrycia swej zbrodni przed czytelnikiem. Widzieliśmy zresztą w przywołanym powyżej cytacie z pierwszego teoretyka niewiarygodnej narracji, że w zjawisku tym chodzi nie o świadome kłamstwo narratora, ale o niedoskonałą relację narratora przekonanego do pewnego stopnia lub przekonanego całkowicie, że mówi prawdę. W świetle tej definicji *The Nothing Man* Thompsona stanowi przypadek wręcz idealny: Brown opowiada czytelnikowi o zbrodniach, które rzeczywiście miały miejsce, ale których nie popełnił. Podświadoma wina związana z upokorzeniem i absurdalnością wynikającymi z jego sytuacji życiowej sprawiają,

że wierzy on we własne urojenia i, pozornie, w sposób absolutnie wiarygodny przedstawia je czytelnikowi jako prawdę.

Niecodzienny zabieg narracyjny ma w tej powieści Thompsona cel nie tylko „techniczny”, ale przekłada się na interpretację opowiadanej w powieści historii. Nie ulega wątpliwości, że celem autora jest brutalna ironia. Pozbawiony w praktyce męskości powieściowy psychopata okazuje się, przez symboliczny i praktyczny brak męskiego atrybutu, kompletnym nieudacznikiem, co – ale dopiero w finale – wyjaśnia dziwny tytuł powieści. Na domiar złego Clinton Brown nie może się w swoim życiu opędzić od wielbicielek, których jednak nie może ani pojąć, ani seksualnie zaspokoić. Szczegółowo opisywane w powieści „kompensacyjne” zabijanie kobiet nigdy nie miało jednak miejsca, a bohater, który sam siebie uważa za pogrążającego się w szaleństwie psychopatę, jest w istocie biedną ofiarą własnych urojeń zrodzonych z życiowej frustracji i alkoholizmu.

*The Nothing Man* stanowił znakomity przykład „naiwnego” niewiarygodnego narratora, to znaczy takiego, który wierzy, że jego narracja jest szczerą i opisuje wydarzenia, które w rzeczywistości miały miejsce. Inna powieść Thompsona z 1954 roku, *Z piekła rodem*, jest z kolei przykładem całkowitej niemal destrukcji przekazu informacyjnego, jakim jest narracja. Posunięte to zostaje do tego stopnia, że – podobnie jak w innych utworach pisarza – uniemożliwia to sensowną rekonstrukcję powieściowej fabuły. Zasadniczy efekt narracyjny skupia się w tej powieści na narastającej ambiwalencji, którą sugeruje już sam tytuł (co jest zupełnie nieczytelne w jego polskiej wersji): *A Hell of a Woman* może mieć zarówno znacznie afirmatywne („kawał kobiety”, „wystrzałowa kobieta”), jak i pejoratywne („piekielna kobieta” lub „cholerna kobieta”). Jest to też jedna z niewielu powieści Thompsona, które wykorzystują dość mocno ograny już w 1954 roku fabularny archetyp powieści *noir*: sfrustrowany mężczyzna wkraczający w wiek średni spotyka przypadkowo fascynującą kobietę i pod wpływem tego spotkania decyduje się popełnić zbrodnię, która uruchomi niemożliwą do zatrzymania lawinę wydarzeń. Szalony kształt narracyjny tej powieści pozwala jednak przypuszczać, że *Z piekła rodem* ma – przynajmniej częściowo – charakter parodystyczny.

Frank „Dolly” Dillon (w polskiej wersji jego przydomek to „Gładki”) jest domokrażcą balansującym na krawędzi nędzy. Kiedy trafia przypadkiem do domu pięknej i młodej Mony, którą, jak szybko się orientuje, zmusza do nierządu wredna starucha-opiekunka, nawiązuje z dziewczyną bliższą znajomość i postanawia jej pomóc. Gładki mieszka jednak ze znieawidzoną żoną, Joyce, której szybko po poznaniu Mony pozbywa się ze swego życia. Żeby zdobyć pieniądze na uwolnienie dziewczyny z rąk stręczycielki, zaczyna oszukiwać swojego szefa, niejakiego Staplesa. Wkrótce jednak za długi wobec firmy trafia do więzienia, z którego niespodziewanie uwalnia go Mona, wpłacając kaucję. Dillon zabija staruchę, kradnie jej pieniądze, a następnie morduje miejscowego włóczęgę, aranżując wszystko tak, by policji wydawało się, że to on jest prawdziwym zabójcą stręczycielki. Gdy wszystko wydaje się zmierzać do szczęśliwego zakończenia, niespodziewanie powraca Joyce i odkrywa, że jej mąż jest teraz w posiadaniu fortuny. Gładki zabija ją, ale tym razem na jego drodze staje Staples, który szantażuje go i odbiera mu zrabowane pieniądze. Dillon bojąc się zdemaskowania, ucieka z miasta razem z Moną.

Po raz kolejny trudno rozstrzygnąć, w jaki sposób kończy się ta pozornie klasyczna fabuła *noir*. Im bliżej bowiem finału, tym bardziej narracja powieści staje się pogmatwana i nieprzejrzysta. *Z piekła rodem* jest kolejną powieścią Thompsona, której forma opowiadania to kierowane do bliżej nieskonkretyzowanego grona odbiorców wyznanie bohatera, który, jak przystało na wzorcowego protagonistę historii *noir*, relacjonuje historię swojego upadku. Do pewnego momentu jego opowieść sprawia wrażenie całkowicie wiarygodnej, jednak zostaje to gwałtownie przełamane w dwunastym (z dwudziestu dwóch) rozdziale powieści, który opatrzone nagłówkiem:

NA DOBRE I NA ZŁE: PRAWDZIWA HISTORIA ZMAGAŃ  
Z WIELKIMI AMBICJAMI I KOBIEȚAMI, KTÓRE UPADŁY NI-  
SKO... napisał Knarf Nollid [*Z piekła rodem*: 78].

Identycznie zatytułowany jest rozdział osiemnasty. Narrator tych dwóch rozdziałów, Knarf Nollid, to oczywiście Frank Dillon pisany wspak, a mistyfikacja ta wynika z tego, że rozdziały opowiadane przez Nollida prezentują wygładzoną, ugrzecznioną wersję wydarzeń, budując jednocześnie zupełnie inny obraz bohatera, niż ten, który wyłania się z narracji głównej. „Grzeczne” rozdziały powieści stanowią ironiczny kontrast wobec szczerej i przepełnionej brutalną nienawiścią narracji głównej. Na początku rozdziału osiemnastego „Nollid” zwraca się już nie ogólnie do odbiorców, ale mówi wprost o „czytelnikach”, co świadczy o tym, że rozdziały „ugrzecznione” stanowią jakąś próbę pisemnego uporządkowania wydarzeń z życia bohatera w formie, która byłaby akceptowalna społecznie i prezentowałyby go jako niewinną ofiarę złych ludzi i nieszczęśliwych spłotów okoliczności. Paranoidalność narracji jednak stopniowo się pogłębia, im bardziej wzrasta fabularne napięcie i brutalność opisywanych wydarzeń. W kulminacyjnym punkcie rozdziału osiemnastego, kiedy „Nollid” opisuje śmierć Joyce, starając się przedstawić bohatera powieści w jak najlepszym świetle, jego narracja zostaje gwałtownie przzerwana przez Dillona, który podaje prawdziwą wersję wydarzeń.

Chwyciłem ją. Chciałem tylko, by wysłuchała wiesz czego. [...] Powiedziała tylko... nic. Nic co bym pamiętał. Nic istotnego. [...]

To był wypadek, rzecz jasna. [...] Chciałem ją tylko chwycić, przytrzymać, by wysłuchała dlaczego. Złapałem ją jednak bardzo mocno – tak jakby szarpnąłem – i nieprzychylny Los postanowił, że to małe nieporozumienie powinno znaleźć zakończenie dalekie od szczęśliwego... CIĄG DALSZY NASTĄPI (BYĆ MOŻE)

*...Powiedziała: – N-nie, Gładki. [...] ...nie wiesz, co robisz! Nie możesz, Gładki! N-nie, błagam, NIE! Jestem w ciąży!*

*Już było za późno, by to cofnąć. Zresztą, jak niby miałbym to cofnąć, nawet gdyby nie było?*

*Strzeliłem ją z haka, wpadła do wanny. Pochyliłem się nad nią i... A kiedy w końcu zdarłem z niej koszulę nocną i wyciągnąłem, nie wyglądała już jak Joyce. Ani ktokolwiek inny [Z piekła rodem: 130–131].*

W ostatnim rozdziale powieści jej narracja ulega ostatecznej dezintegracji. Wcześniej Staples, odbierając bohaterowi skradzione pieniądze, zdradza mu, że dał się wystrychnąć na dudka występnej kobiecie, która pochodziła z wielopokoleniowej rodziny krętaczy, złodziei i oszustów. Już wcześniej w krótkich przebitkach narracyjnych pojawiały się informacje, że Mona może nie być takim niewiniątkiem, jak widział ją Frank. W ostatnim rozdziale powieści, najwyraźniej pod wpływem skrajnego szoku, bohater-narrator zaczyna jeszcze raz opowiadać historię swojego życia, tym razem posługując się ostentacyjnie wymyślonym pseudonimem Derf Senoj, co nietrudno rozszyfrować jako Fred Jones. Problem jedynie w tym, że taka postać nie występowała wcześniej w powieści, jest to więc kolejna z mistyfikacji, w której protagonista usiłuje zapanować nad swoim wizerunkiem, przedstawiając wyidealizowaną wersję swego życia.

Historia opisywana w tym rozdziale zdaje się nie mieć nic wspólnego z dotychczasową fabułą powieści, a jej pierwszoosobowy narrator po raz kolejny prezentuje się czytelnikom jako szlachetny i niewinny człowiek, który nieustannie pada ofiarą dziwnych splotów okoliczności. Ckliwą narrację „Senoja” regularnie przerywają jednak pisane kursywą pełne wściekłości uwagi kogoś innego, będącego najwyraźniej zwyciężającym co jakiś czas głosem prawdziwego narratora. Fragment ten zostaje przerwany w momencie, kiedy bohater trafia w gazecie na opis dalszego ciągu wydarzeń, których wcześniej był świadkiem – policja aresztuje Staplesa z pieniędzmi zrabowanymi wcześniej przez Franka i podejrzewa go o zamordowanie małżeństwa Dillonów. W tym momencie, na ostatnich dwóch stronach powieści, następuje ostateczna dezintegracja narracji: obaj narratorzy mówią *jednocześnie*, prezentując dwa różne zakończenia powieści:



Śmiałem się i śmiałem, czytając ten artykuł. Przez cały dzień czułem się świetnie. Potem przyszedł wieczór – i już nie śmiałem się ani nie czułem świetnie. Gdy się tak zastanowić, to przecież była tragedia: a wiesz chyba, drogi czytelniku, jaki ze mnie wrażliwy drań. O tak, to była prawdziwa tragedia i ktokolwiek za nią odpowiadał, powinien skończyć w więzieniu.

Bezpieczny? A niby przed czym? Nie miałem się czego bać, było tak jak zawsze, tylko jeszcze gorzej. Najgorsza wywłoka ze wszystkich, największa szmata ze wszystkich. A ja miałem już dość. Koniec musiał być lepszy, więc wypiliśmy wino, wypaliliśmy skręty. Zaczęliśmy wciągać koks. Mówią, że tak nie można. Dać w palnik, spalić skręta i wziąć niucha. Ale my to zrobiliśmy, zrobiliśmy to i potem dalej paliliśmy skręty.

[*Z piekła rodem*: 148–149]

Jak zwykle można postawić pytanie, jaki jest cel tak niekonwencjonalnej konstrukcji *Z piekła rodem*. Innymi słowy, czy zwiariowany kształt narracyjny tej powieści przekłada się na jej interpretację. Uderzającym bowiem faktem jest standardowość opisywanej tu historii, która wydaje się zlepkiem schematów i klisz z dość mocno ugruntowanego już w 1954 roku gatunku *noir*. Klasyczna opowieść *noir* prezentuje przeważnie zdesperowanego mężczyznę, który pada ofiarą albo intrygi, albo nieoczekiwanego splotu wydarzeń, kiedy jego działanie zmotywowane jest przez wpływ niedawno poznanej atrakcyjnej seksualnie kobiety. Finał powinien prowadzić – choć, jak widzieliśmy, nie zawsze prowadzi – do spektakularnego upadku protagonisty. *Z piekła rodem* tymczasem za pomocą narracyjnych zabiegów proponuje czytelnikowi dwie wersje wydarzeń: typową dla Thompsona historię brutalnego psychopaty, który manipuluje ludźmi, kieruje się niemal zwierzęcym instynktem oraz pożądaniem seksualnym i bez wahania zabija ludzi, którzy stoją na drodze realizacji jego celów, a także wersję uładzoną, w której protagonista-narrator prezentuje się jako niewinna ofiara splotów okoliczności i podłych ludzi. Ponieważ narracja „brutalna” sprawia wrażenie „bezpośredniej”, a narracja „ugrzecznonia” jest ewidentnie spisywana i poddana obróbce w trakcie

jej spisywania i opatrzona jest licznymi zwrotami do „czytelników”, których los bohatera ma emocjonalnie poruszyć, strategia ta wydaje się w oczywisty sposób parodystyczna wobec konwencji *noir*. Czy zamiarem Thompsona było ukazanie, że zbrodnia jest domeną psychopatów i wykolejeńców, a narracyjne opisy ukazujące ich jako ofiary idealizującym kłamstwem? Trudno to jednoznacznie rozstrzygnąć, zaskakujący kształt *Z piekła rodem* ma jednak bez wątpienia znaczenie w kontekście innych tekstów amerykańskiego autora. Co ważniejsze, jest też istotny dla kwestii znaczenia niewiarygodnej narracji w jego twórczości, do czego wypada teraz powrócić.

Spośród powieści Thompsona, w których wiarygodność narracji jest co najmniej problematyczna, należy wymienić przede wszystkim: *Mordercę we mnie*, *Pop. 1280*, *Savage Night*, *The Nothing Man* i *Z piekła rodem*. Pewne podejrzania można mieć też w kwestii wiarygodności narratora *After Dark*, *My Sweet*, gdyż bohater tej powieści jest notorycznym kłamcą i uciekinierem ze szpitala psychiatrycznego. W świetle przywoływanych wcześniej uwag Wayne’a Booth’a widać, że powieści te dzielą się wyraźnie na dwie grupy. Pierwsze trzy posiadają pierwszoosobowych narratorów, którzy są jedynym źródłem informacji o świecie przedstawionym i ich status nigdy nie zostaje podważony przez tekst utworu.

Wątpliwości, jakie można mieć wobec prawdziwości ich opowieści wynikają spoza czynników narracyjnych – niezgodności między informacjami płynącymi z narracji i tymi, które pojawiają się w dialogach (*Morderca we mnie*), tego, że bohater jest notorycznym kłamcą i okłamuje wszystkich (więc czemu też i nie czytelnika?), a w finale powieści „przyznaje się” do rzekomego ukrywania swojej „prawdziwej” tożsamości (*Pop. 1280*), wreszcie wiarygodności i życiowego prawdopodobieństwa samej historii, a szczególnie jej zakończenia (*Savage Night*). Formalnie jednak nie ma żadnych podstaw, żeby podważyć prawdziwość narratora, który zresztą w dwóch pierwszych z wymienionych powieści stylizuje swoją opowieść na budujące familiarny kontakt z potencjalnym odbiorcą „szczerze” wyznanie. Z drugiej strony w *Savage Night* niemal wszystko wydaje się podejrzane, jeśli chodzi o życiowe prawdopodobieństwo, a czytelnik nie

może mieć żadnych wątpliwości, że przynajmniej kilka kluczowych elementów opowiedanej historii, jak również prawdziwej motywacji bohaterów, zostało przed nim zatajonych. Świadome kłamstwo, jak jednak widzieliśmy, nie czyni opowiadacza niewiarygodnym narratorem, jest natomiast bez wątpienia elementem bardziej lub mniej wysublimowanej i ironicznej prowokacji literackiej.

*The Nothing Man* i *Z piekła rodem* mają natomiast narratorów, którzy w toku narracji zostają skompromitowani na dwa różne sposoby. Narrator *The Nothing Man*, kolejny konfesyjny opowiadacz, co *nota bene* jest też jedną z konwencji, szczególnie filmowych, *noir*, święcie wierzy w prawdziwość swojej opowieści i zostaje wraz z czytelnikiem zaskoczony, gdy okazuje się, że w zasadzie cały przebieg fabuły w powieści zrelacjonowano całkowicie niezgodnie z prawdą. Jak widzieliśmy, celowość tego zabiegu daje się wyjaśnić na płaszczyźnie psychologicznej, a może bardziej psychoanalitycznej, co może być jednocześnie obiektem złośliwej parodii motywów freudowskich popularnych w prozie i kinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Bardziej złożona jest sytuacja w przypadku *Z piekła rodem*, ponieważ mamy tu do czynienia z dwoma jednocześnie zaprzeczającymi sobie narratorami. O ile takie przypadki nie należą do rzadkości w historii literatury, jeśli narratorzy ci uosabiają różne osoby, o tyle strategia zastosowana w tym wypadku przez Thompsona należy do rzadkości. Oba głosy narratora należą bowiem do tej samej osoby i jedna z narracji jest ewidentnym kłamstwem, za pomocą którego bohater próbuje zapanować w żalosny sposób nad swoim wizerunkiem w oczach czytelnika. Zabieg ten ma również, jak się wydaje, cel parodystyczny, w ironiczny sposób dokonując dekonstrukcji konwencji powieści *noir*.

Najważniejsza wydaje się jednak odpowiedź na pytanie, po co w ogóle Thompson uciekał się do aż tak skomplikowanych i niecodziennych zabiegów formalnych, dalece wykraczających poza strategie literackie stosowane zazwyczaj w ramach powieści kryminalnej. Zjawisko niewiarygodnej narracji (pomijając oczywiście przykłady z literatury XVIII wieku, na które wskazuje Booth) jest bowiem względnie nowe i charakterystyczne raczej dla głównonurtowej powieści modernistycznej. Indywidualna

perspektywa narracyjna, będąca znakiem rozpoznawczym tego nurtu stanowi wyraz przekonania modernistów, że świat można poznać tylko z jednostkowej, a więc niedoskonałej i subiektywnej perspektywy. Thompson, o czym nie wolno zapominać, jest pisarzem, który *noir* zaczął uprawiać relatywnie późno, podobnie jak Woolrich i Chandler, i podobnie jak oni – tworząc formalnie w ramach prozy gatunkowej należącej do literatury popularnej – nasycił swoje utwory wieloma elementami literatury modernistycznej, z której wyrastał. Wielokrotnie w tej książce akcentowano, że powieść *noir* pozornie będąc odmianą powieści kryminalnej, a więc popularnej, w praktyce pod względem tematycznym ma więcej wspólnego z literaturą wysoką lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku niż ze schematami fabularnymi typowej powieści kryminalnej. Thompson w zupełnie inny sposób niż jego poprzednicy wykorzystuje więc bazę fabularną powieści kryminalnej do tworzenia literatury, która z perspektywy ponad pół wieku jawi się jako zupełnie oryginalny i całkowicie niesztampowy akt twórczy, który we frapujący sposób wpisuje się w szerszy kontekst kulturowy epoki.

## Jim Thompson – uwagi końcowe

Laurence Block w krótkim artykule zamieszczonym w „New York Timesie” w 1990 roku, pisząc o wznowieniach zapomnianych wówczas powieści Thompsona, ogłosił jego „renesans” (*revival*) [Block 1990]. Renesans ten jednak nigdy nie nastąpił: Jim Thompson w dalszym ciągu nie ma swojego monografisty nawet w anglosaskim kręgu językowym, nie wszyscy autorzy publikacji poświęconych powieści *noir* o nim wspominają, a jeśli to robią, to tylko pobieżnie, nie analizując jego twórczości i – co ważniejsze – nie pisząc o jego wkładzie we współczesne rozumienie literatury *noir*. Wciąż zatem podstawowym źródłem odniesienia są entuzjastyczne uwagi Geoffreya O’Briena zawarte w *Hardboiled America*, który określił autora *Ucieczki gangstera* mianem „Dostojewskiego dla ubogich” (*dimestore Dostoevsky*, epitet ten

ma, wbrew pozorom, wymowę afirmatywną) i który był przekonany o niezbywalnej wartości i skrajnej oryginalności pisarstwa amerykańskiego autora.

I wreszcie mamy – będącego klasą sam dla siebie – Jima Thompsona. Thompson złamał większość reguł literatury kryminalnej, a w istocie każdej odmiany literatury. Powieść Thompsona może zacząć się gdziekolwiek – w barze domu pogrzebowego, więzieniu stanowym, albo w umyśle szaleńca – i skończyć się nigdzie. Fabuła może skończyć się na dwa różne sposoby, albo nie skończyć się w ogóle, pod koniec może zabraknąć osobowości narratora (albo, jak w przypadku *Savage Night*, nawet jego ciała), by w sposób spójny opowiedzieć, co się stało. „Bohaterowie” Thompsona [...] mają trudności z trzymaniem się jednej wersji wydarzeń, gdyż oszukują nie tylko innych, ale także siebie, a w konsekwencji także czytelnika [O'Brien 1997: 145].

O'Brien zwraca uwagę na zaskakujący fakt wiążący się z karierą pisarską Thompsona. Amerykańskiemu autorowi udało się jakimś cudem uprawiać literaturę, będącą w wielu aspektach skrajnie niekonwencjonalną, a nawet eksperymentalną w ramach gatunku tradycyjnie kojarzonego z kulturą popularną. Przede wszystkim jednak autor *Naciągaczy* dał radę z powodzeniem funkcjonować na komercyjnym rynku wydawniczym, który z natury jest konserwatywny, wrogi artystycznym innowacjom i nastawiony na kopiowanie sprawdzonych wzorców.

Trudno nie zastanawiać się nad tymi pierwszymi czytelnikami, którzy w poszukiwaniu nie stawiającego zbyt wysokich wymagań eskapizmu sięgali po wydawane przez Lion Books wydania *Mordercy we mnie*, *Savage Night* lub *Kill-Off*. Wyobraźcie to sobie: na stoliku z gazetami lub obok saturatora wzrok przypadkowego przechodnia przyciąga krzykliwa okładka opatrzona atakującymi sloganami („Wykorzystał dwie kobiety, by zaspokoić swoje brutalne popędy”) obiecująca tanią i bezbolesną rozrywkę, kiczowaty, ale bezpieczny przystanek na dnie ludzkiej egzystencji. Zaczyna czytać, skuszony przykuwającym uwagę głosem narratora z jego ludowym humorem i prostackimi żartami. I nagle – właśnie wtedy, kiedy wydaje się mu, że za chwilę pozna prawdę na temat zabójstwa, włamania, czy porwania – przygotowana przez Thompsona

zapadnia otwiera się mu pod nogami. Wpada głęboko i to nie tylko w najgłębsze odmęty życia miejskiego, ale w najgłębsze zakamarki ludzkiego umysłu i nie widać stąd żadnej drogi powrotnej. Hipnotyzujący głos okazuje się być głosem kogoś, kto nie wie, kim jest, kto nie jest pewien, jaką historię opowiada, kto mógł kłamać od samego początku. Identyfikując się z narratorem (Thompson dzięki swemu unikalnemu talentowi potrafił zmusić do tego odbiorcę), czytelnik przejmując jego klątwę: piekło umysłu, które krąży i meandruje, nigdy donikąd nie docierając [O'Brien 1997: 145–146].

O'Brien akcentuje również pewien paradoks związany z twórczością tego pisarza: tworząc fabuły i – przede wszystkim – narracje, będące wyrazem skrajnie indywidualnego postrzegania świata, Thompson paradoksalnie pozostał jednocześnie pisarzem społecznym, co początkowo było jego ambicją. Polityczne zaangażowanie autora *Naciągaczy* jest powszechnie znane i za jego życia – z powodu członkostwa w amerykańskiej partii komunistycznej – było źródłem wielu jego problemów. Groteskowy i karykaturalny obraz społeczeństwa, jaki wyłania się z powieści w rodzaju *Recoil* czy *Pop. 1280*, jest jednak jedynie dodatkiem. Tym, co Thompsona najbardziej interesowało, były zakamarki ludzkiego umysłu, świadomości oraz motywacji i to ten element, jest główną siłą napędową jego utworów. Powierzenie zaś narracji postaciom, które mają elementarne problemy ze swoją świadomością, zdrowiem psychicznym, czy postrzeganiem świata owocuje niejednokrotnie totalną destrukcją podstawowych elementów literackiej epiki: fabuły i narracji.

Strategia ta ma różnorakie konsekwencje, z których najważniejsze wydaje się wyeliminowanie moralnego i etycznego punktu odniesienia. Zabieg, który, jak widzieliśmy, jest funkcjonalny przede wszystkim na poziomie technicznym – brak możliwości skonfrontowania niewiarygodnego narratora z poglądami „wpisanego autora” – ma swój odpowiednik w świecie wartości. O'Brien ujmuje to następująco:

Narrator nie dramatyzuje walki dobra ze złem – on ją przeżywa, a autor przeżywa to razem z nim i poprzez niego. Na do tego stopnia obnażony konflikt wewnętrzny zazwyczaj nie ma miejsca w lite-

raturze *paperbackowego* eskapizmu. Bliżsi tu jesteście umysłowości jakiegoś Dostojewskiego, poprzez podobną skłonność do obnażania wewnętrznej zgnilizny, przyznania się do złych pobudek, do poszukiwania jakiegoś odkupienia. Ale o ile Dostojewski może znaleźć ukojenie w religijnej ortodoksji, Jim Thompson stawia wszystko na jedną kartę. Nie ma tu żadnego zbawienia, nie ma sensu. [...]

Nie sugeruję, że *Ślicznotka* czy *Wild Town* są dziełami tak skończonymi jak *Zbrodnia i kara* czy *Biesy*. [...] Jednak to, co jest stałym elementem jego dzieł to nieustanne kwestionowanie, moralna intensywność nie chcąc pogodzić się z łatwymi odpowiedziami. Jesteśmy zawsze na krawędzi. Thompson może być więc Dostojewskim dla ubogich [„a dimestore Dostoevsky”] na wyraźnie amerykański sposób, naszym własnym człowiekiem podziemia, dławiącym się przemysłowymi wyziewami, oślepionym przez neony barów, wegetującym jako domokrażca lub trzeciorzędny oszust. [...] Rzadko jakikolwiek amerykański autor – szczególnie funkcjonujący na masowym rynku wydawniczym tak jak Thompson – ważył się portretować taką beznadziejną brzydotę, odartą z jakichkolwiek upiększeń ślepą uliczkę [*so unadorned a dead end*] [O’Brien 1997: 149–150].

Kwestią najistotniejszą z punktu widzenia tematu niniejszej książki jest wkład Thompsona w rozumienie terminu *noir*. Dziś, z perspektywy sześćdziesięciu kilku lat, jakie upłynęły od czasu publikacji jego najbardziej udanych powieści z lat pięćdziesiątych, uważa się go za jednego z głównych przedstawicieli tego zjawiska literackiego. Widzimy jednak wyraźnie, że dzieląc ze swymi poprzednikami i współczesnymi szereg literackich miejsc wspólnych, Thompson jest także oryginalny i absolutnie wyjątkowy w kreowanej w swoich utworach wizji świata i człowieka. *Loci communes* literatury *noir* i pisarstwa autora *Pop. 1280* są liczne. Wymienić należy tu przede wszystkim zerwanie z proceduralnością powieści kryminalnej (nawet jeśli głównym przedmiotem zainteresowania czytelnika jest tożsamość zbrodniarza, narracja w utworach w rodzaju *The Kill-Off* nie stanowi relacji ze śledztwa policyjnego lub detektywistycznego).

Dalej mamy: uczynienie protagonistą przestępcy a nie stróża prawa; ukazywanie stróżów prawa jako przestępców; rezygna-

cję z komentarza społecznego jako głównego źródła aksjologii świata przedstawionego (jak to się dzieje u Chandlera) na rzecz całkowicie indywidualnej perspektywy w stylu Caina, Woolricha czy Goodisa. Wreszcie jest to wyeliminowanie funkcji kompensacyjnej głównie przez rezygnację ze szczęśliwych zakończeń (z kilkoma wyjątkami, na które, jak pisze O'Brien, „nikt nie da się nabrać”, O'Brien 1997: 149), dojmujące poczucie fatalizmu, zła i beznadziei ludzkiej egzystencji.

Inne z kolei pomysły Thompsona są charakterystyczne tylko dla niego i choć wpisują się dobrze w opisany powyżej paradygmat, nie mają swoich odpowiedników w tekstach innych autorów *noir*. Zaliczyć tu należy przede wszystkim stale powracający pod różnymi postaciami motyw choroby umysłowej, szaleństwa czy psychopatii – rzeczywistej, sugerowanej bądź niemożliwej do jednoznacznej klasyfikacji. Czysto Thompsonowskim pomysłem są również zupełnie inaczej zarysowane kwestie genderowe. *Noir* jest w swej istocie literaturą antykobiecą (z oczywistą modyfikacją tego zjawiska w twórczości Woolricha, który – co urasta do rangi paradoksu – był homoseksualistą), lecz w przypadku twórczości autora *Ślicznotki* zjawisko to przyjmuje rozmiary ekstremalne, zmieniony zostaje również jego charakter. W powieściach Caina, Hammetta i Chandlera kobiety odgrywają zasadniczo rolę negatywną i są ostro kontrastowane z męskimi protagonistami. Powszechnie kojarzony z *noir* „modliszkowy” aspekt *femme fatale* nie odgrywa jednak, aż tak wielkiej roli, jak powszechnie się sądzi. Kobiety są natomiast problemem dla męskich protagonistów przede wszystkim ze względu na tradycyjne role społeczne i w różny sposób okazywany kryzys męskości, który bez wątpienia jest jednym z głównych tematów czarnej prozy.

Twórczość Thompsona jawi się w tym kontekście jako będąca zdecydowanie i zaskakująco *macho*. Bohaterami jego powieści są bez wyjątku mężczyźni, którzy traktują kobiety przede wszystkim jako obiekt seksualny, który, jeśli sprawia problemy, może zostać bez problemu usunięty lub zastąpiony innym. Choć inny genderowy temat *noir* – małżeństwo – ukazywany jest w powieściach autora *The Criminal* w równie negatywnym kontekście jak w prozie Caina czy Chandlera, odarte



to zostaje w zasadzie zupełnie z kontekstu społecznego. Bohaterowie Thompsona wydają się w zasadzie zupełnie pozbawieni właściwego literaturze tamtych czasów kulturowego strachu przed nieudolnym wypełnieniem społecznej roli męża i nie kojarzą z nią aż tak traumatycznych lęków, które powstrzymują ich przed dążeniem do rodzinnej stabilizacji. Bohaterowie twórcy *Pop. 1280* nie chcą się żenić, powodowani czysto indywidualnym pragnieniem wolności i wrodzoną, manifestacyjną rozwiązłością oraz pogardą dla aksjologii kojarzonej z rolami społecznymi. Chłód Sama Spade'a, celibat Philipa Marlowa i pogmatwane relacje seksualne bohaterów Caina zastępują więc drastyczne sceny mordowania kobiet, wstrząsające zarówno w swojej cielesnej brutalności, jak i odrażające pod względem moralnym. Małżeństwa, nawet jeżeli zostaną przez bohaterów Thompsona zawarte, kończą się morderstwami żon (wymagowanymi bądź realnymi), często do nich jednak nie dochodzi, gdyż potencjalna partnerka życiowa zostaje wcześniej wyeliminowana. Ten szokujący aspekt twórczości amerykańskiego pisarza pozostaje indywidualną cechą jego pisarstwa i w skrajny sposób odróżnia go od traumatycznej bądź idealizującej perspektywy przyjmowanej przez innych klasyków powieści *noir*.

Ostatnim aspektem twórczości Jima Thompsona, o którym należy wspomnieć, jest jego miejsce w historii powieści dwudziestowiecznej. Mamy tu bowiem do czynienia z kolejnym paradoksem. Szereg cech jego pisarstwa ma w oczywisty sposób związek z cechami literatury postmodernistycznej – wymienić tu należy przede wszystkim: niejasny status ontologiczny jego utworów (wątpliwości w kwestii prawdziwości świata przedstawionego, na przykład w *Savage Night*); „pęknięcia” rzeczywistości i „zderzanie światów”, z których jeden może nie być światem realistycznym (*Ucieczka gangstera*); destrukcja fabuły rozumianej jako uporządkowany zbiór wydarzeń; skłonność do strategii parodystycznej wobec literatury kryminalnej w ogóle, a powieści *noir* w szczególności; wyeksponowanie faktu prowadzenia narracji; kompromitacje niewiarygodnych narratorów, konkurujące ze sobą wersje wydarzeń, które wzajemnie się wykluczają i uniemożliwiają czytelnikowi jednoznaczne ustalenie przebiegu fabularnego; delikatna, ale na różne sposoby mani-

festowana metaliterackość (komentarze narratorów na temat standardowego sposobu opowiadania historii w innych tekstach); dyskretne związki między poszczególnymi powieściami zauważalne tylko dla ekstremalnie uważnego czytelnika.

Wszystkie te cechy staną się znakiem rozpoznawczym „klasycznej” literatury postmodernistycznej, która w okresie największego rozkwitu twórczości Thompsona, w latach pięćdziesiątych, jeszcze nie istniała. Wspomniany powyżej paradoks ma więc wymiar podwójny: czasowy i gatunkowy. Autor *Mordercy we mnie* tworzy swoje powieści z wykorzystaniem poetyki, która stanie się prekursorska, a potem modna dopiero w następnej dekadzie i czyni to ramach gatunku uważanego tradycyjnie za niski, przynależny literaturze popularnej, jeśli nie masowej. Postmodernizm postrzegany często jako elitarystyczna literatura gra konwencjami klasyfikowany jest jako „wysoka” odmiana literatury, mimo że w XX wieku takie rozróżnienia formalnie już nie istniały. Niezwykłość pisarstwa Jima Thompsona musi się w tym kontekście wydawać jeszcze większa, gdyż udało mu się w ramach popularnej odmiany literatury i masowego komercyjnego rynku wydawniczego uprawiać literaturę szokującą zarówno w treści, jak i pod względem formalnym ocierającą się o prozę eksperymentalną. Tym samym pozostaje on jednym z najoryginalniejszych zjawisk w historii literatury dwudziestowiecznej, nie mających sobie równych, ani podobnych zarówno wśród swoich współczesnych, jak i późniejszych twórców *crime fiction*.

## SZÓSTY I PÓŁ: ROSS MACDONALD – ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Anna Martuszevska w cytowanej we wstępie definicji „czarnego kryminału amerykańskiego” jako jednego z jego głównych przedstawicieli wymienia Rossa Macdonalda. Czy słusznie? Pomijając kwestię rozróżnienia literatury *hardboiled*, będącej zasadniczo odmianą prozy kryminalnej i *noir*, która jest swojego rodzaju powieścią psychologiczną, taka klasyfikacja twórczości autora *Sprawy Galtona* wydaje się problematyczna z kilku innych powodów. Z jednej bowiem strony Ross Macdonald jest tym z pisarzy łączonych dziś powszechnie z nurtem *noir*, którego powieści ukazywały się w Polsce dość wcześnie, bo już w latach siedemdziesiątych XX wieku, a więc jeszcze za życia pisarza, z drugiej strony polski czytelnik poznawał jego twórczość mimo wszystko ze sporym, dwudziesto-, trzydziestoletnim opóźnieniem i jednocześnie – podobnie jak to było w kwestii powieści Woolricha – niemal całkowicie poza kontekstem kulturowym, w jakim oryginalnie się jego powieści ukazywały.

Pierwszą przetłumaczoną na polski powieścią Macdonalda był *Pasiasty karawan* wydany przez Iskry w 1974 roku (jego czternasta powieść i dziesiąta z kolei z cyklu o Lew Archerze) i na jego okładce czytamy:

Ross Macdonald, urodzony w 1915 roku pisarz amerykański, którego prawdziwe nazwisko brzmi Kenneth Millar, to od wielu lat jeden z najpopularniejszych autorów powieści detektywistycznych, ceniony przez znawców tego gatunku zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie [*Pasiasty karawan*: okładka].

Na okładkach kolejnych powieści Macdonalda, *Ruchomego celu* w 1979 roku i *Sprawy Galtona* w 1980, przedstawiono go jako autora „powieści sensacyjnych”. Jak widać, nie ma żadnych wzmianek o „czarnym kryminale”, ani tym bardziej powieści *noir*, i – co dziwniejsze – o związkach amerykańskiego autora z Raymondem Chandlerem. Dziś z perspektywy 2020 roku (i w 1997 roku dla Martuszewskiej) związek Macdonalda z *noir*, nawet jeżeli nazywamy to zjawisko „czarnym kryminałem”, wydaje się oczywisty. Jednak charakter tej relacji jest szczególnie i łączy się z pewnym paradoksem.

Jednym z motywów przewodnich niniejszych rozważań było twierdzenie, że powieść *noir* w swojej istocie *nie jest powieścią kryminalną*, w tradycyjnym tego rozumieniu, wedle którego zarówno fabuła, jak i narracja „kryminału” mają organiczny związek z procesem demaskowania zbrodni, której ostateczne wyjaśnienie zbiegać się powinno z punktem narracyjnej kulminacji. Odstępstwa od tej zasady w powieści *noir* są rozmaite, co szczegółowo omówiono w niniejszej książce. „Problem” z Rossem Macdonaldem polega więc przede wszystkim na tym, że będąc pisarzem dość powszechnie kojarzonym z nurtem *noir*, jest też bez wątpienia jednym z największych mistrzów powieści kryminalnej, a ściślej, detektywistycznej. Paradoks ten pogłębiony zostaje przez inny paradoks – cykl powieści i opowiadań o Lew Archerze nie tylko jest inspirowany twórczością Raymonda Chandlera i *Sokołem maltańskim*, ale pod pewnymi względami stanowi do tych tekstów świadome i czytelne nawiązanie. Ostatecznie jednak Macdonaldowi przyświecały inne cele artystyczne i choć inspirował się swoimi poprzednikami, których kluczowe teksty były w dużej mierze destrukcyjne dla modelu tradycyjnej powieści detektywistycznej, sam podążył zupełnie inną drogą.

Trzeci paradoks polega na tym, że pierwsze cztery powieści pisarza wydane w latach 1944–1948 jeszcze pod prawdziwym

nazwiskiem Kenneth Millar, stanowią pod wieloma względami klasyczne przykłady powieści *noir*, w których proces proceduralnego wyjaśniania szczegółów zbrodni (obojętnie, czy procedurę tę przeprowadza policja, czy prywatny detektyw) zepchnięto na dalszy plan na rzecz protagonisty, którego przeżycia i osobiste zaangażowanie w powieściowe wydarzenia stają się *de facto* głównym tematem utworu. Te nieco niesłusznie dziś zapomniane teksty, z których tylko dwa, *Mroczny tunel* (*The Dark Tunnel*, 1944) i *Troista droga* (*The Three Roads*, 1948), ukazały się w języku polskim, napisane w dekadzie będącej apogeum popularności stylu *noir* w amerykańskiej prozie, stanowią znakomite preludium do późniejszej twórczości pisarza, którego dojrzały styl będzie jednak stanowił, w dość nieoczekiwany sposób, efektowny powrót do najlepszych tradycji powieści detektywistycznej.

Powtórne „narodziny” pisarza miały związek z dwiema zmianami: zmianą tematyki jego prozy na detektywistyczną i jednocześnie zmianą *pen name* po to, by uniknąć mylenia go z jego żoną, Margaret Millar, również cenioną autorką psychologicznych thrillerów, która swoje powieści publikowała pod nazwiskiem męża od początku lat czterdziestych. W 1949 roku ukazała się pierwsza powieść, której bohaterem był Lew Archer, *Ruchomy cel* (*The Moving Target*) – sygnowana pseudonimem John Macdonald. Szybko okazało się, że ten pseudonim jest równie niefortunny jak prawdziwe nazwisko autora, gdyż od początku lat pięćdziesiątych swoje thrillery i teksty *science fiction* zaczął wydawać pod własnym nazwiskiem John D. MacDonald. Millar zmienił więc pseudonim (od drugiej powieści o Archerze) na John Ross Macdonald, by w połowie lat pięćdziesiątych ostatecznie ustalić go na Ross Macdonald. Początkowe zamieszanie z autorskim pseudonimem nie miało natomiast wpływu na zawartość regularnie wydawanych przez pisarza książek. Cykl osiemnastu powieści o Lew Archerze, wraz z towarzyszącymi im opowiadaniem, to jeden z najbardziej cenionych i budzących uznanie krytyki rozdziałów w historii dwudziestowiecznej prozy kryminalnej – stanowiący zdaniem niektórych, wraz z tekstami Raymonda Chandlera, jeden z przykładów na swoisty awans kulturowy prozy kryminalnej z nizin literatury *pulpowej* do lite-

ratury wysokiej. Jaki jest jednak związek powieści Macdonalda z nurtem *noir* i dlaczego, mimo oczywistego dziś dla wszystkich mistrzostwa jego prozy, zasłużył on sobie tylko na połowę szki-cu, który zamyka nasze rozważania o literaturze *noir*?

Pozornie powieści Rossa Macdonalda wydawane od 1949 roku są aż do granic przyzwoitości podobne do utworów Raymonda Chandlera o Philipie Marlowe. Ich protagonistą i pierwszoosobowym narratorem jest prywatny detektyw z Los Angeles, były policjant, który w osadzonych w realiach Kalifornii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych opowiadaniach i powieściach rozwiązuje skomplikowane zagadki kryminalne zleczone mu przez prywatnych klientów. Inne szczegóły są także bardzo chandlerowskie. Bohater Macdonalda jest wkraczającym we wczesny wiek średni samotnikiem po rozwodzie. Zawód prywatnego detektywa wykonuje motywowany głębokim rozczarowaniem korupcją policji i rządzących nią polityków. Lew Archer niemal obsesyjnie unika angażowania się w bliższe kontakty z kobietami i jest bardzo wyczulony na etyczny i moralny aspekt prowadzonych przez siebie spraw. Takiej strategii portretowania protagonisty towarzyszy powściągliwa i miejscami ironiczna pierwszoosobowa narracja, dzięki której czytelnik ogląda świat przedstawiony z subiektywnej perspektywy bohatera o silnej osobowości i bardzo indywidualnym oglądzie świata. Dlaczego więc powieści Chandlera są bez wątplenia *noir*, a pozornie bliźniaczo skonstruowane teksty Macdonalda mają z *noir* tylko pewien związek, będąc raczej klasycznie rozumianymi powieściami detektywistycznymi?

Pierwszą, najbardziej elementarną różnicą między Chandlerem i Macdonaldem jest ich podejście do kwestii zagadki kryminalnej i procesu jej rozwikływania ukazanego w narracji. Chandler, jak widzieliśmy, ma do swoich „zagadek” albo stosunek nonszalancki, albo skrajnie niekonwencjonalny. Każde Marlowe’owi-narratorowi ukrywać przed czytelnikiem większość procesu dedukcyjnego, a ujawnienie tożsamości przestępcy w zasadzie nigdy nie wiąże się z doprowadzeniem tegoż przed oblicze sprawiedliwości. Śledztwo Marlowe’a może zresztą mieć w ogóle czysto „prywatny” charakter w żaden sposób niezwiązany z kwestią sprawiedliwości i przestrzeganiem prawa, jak to

się dzieje w *Żegnaj, laleczko*, lub ustępować miejsca osobistym rozterkom detektywa i refleksjom na temat jego drogi życiowej, jak ma to miejsce w *Długim pożegnaniu*. Wszystkie te zabiegi są w praktyce destrukcyjne dla tradycyjnie rozumianej konwencji prozy kryminalnej i tym samym decydują o faktycznej przynależności – pozornie detektywistycznych – powieści autora *Wielkiego snu* do nurtu *noir*. Macdonald tymczasem, biorąc za punkt wyjścia niemal identyczną strategię, rozwija ją w zupełnie inny sposób.

Macdonald konsekwentnie przestrzega reguł powieści detektywistycznej. Jego bohater skonfrontowany z kryminalną zagadką poświęca całą swoją energię na jej wyjaśnienie i finalną demaskację przestępcy. Powieści Macdonalda słyną z bardzo precyzyjnie skonstruowanej intrygi kryminalnej i ich podstawowym celem jest bez wątpienia takie ułożenie narracji, by czytelnik wraz z pełniącym rolę narratora detektywem powoli odkrywał wszystkie meandry fabuły aż do finalnej rewelacji. Tak skonstruowana jest pierwsza z powieści o Archerze, *Ruchomy cel*, w której w zaskakującym zakończeniu – zarówno dla czytelnika, jak i dla detektywa – powieściowym mordercą okazuje się wieloletni przyjaciel Archera. Tak skonstruowanej powieści nie mógłby napisać Chandler. Mimo istotnych podobieństw między *Głębokim snem* a *Ruchomym celem*, przede wszystkim w kwestii motywów fabularnych, ich oddziaływanie jest zupełnie inne: *Głęboki sen* sytuje kryminalną historię w planie etyczno-moralnym, *Ruchomy cel* jest natomiast powieścią, której głównym punktem zainteresowania jest zaskakujący rozwój sensacyjnej intrygi, w którą na dodatek główny bohater jest o wiele bardziej zaangażowany pod względem emocjonalnym niż Marlowe.

Co ciekawe, zaraz po ukazaniu się tej powieści Macdonald przeczytał ją Chandler i jego odbiór był skrajnie negatywny. Po pierwsze, autor *Playbacku* z niesmakiem zauważył, że *Ruchomy cel* został poskładany z elementów fabularnych powieści jego i Hammetta, który to fragment polski tłumacz *Mówi Chandler* bez podania o tym żadnej informacji z niewiadomych przyczyn pominął:

To, co piszesz na temat pastiszu, jest oczywiście prawdą i elementy powieściowej intrygi są pożyczone stąd i zowąd. Na przykład zawiązanie akcji jest wzięte w mniejszym lub większym stopniu z *Głębokiego snu*, sparaliżowana matka zamiast ojca, majątek zrobiony na ropie naftowej, atmosfera przeżartego zniszczeniem bogactwa i przyjaciel prawnik, który okazuje się złoczyńcą prosto z *Papierowego człowieka*; osobiście mam to takich rzeczy stosunek „elżbietański”, nie sądzę, żeby miały wielkie znaczenie, ponieważ po pierwsze wszyscy pisarze muszą kogoś naśladować, a jeśli zaczniesz tworzyć coś w uznanym gatunku, jest rzeczą naturalną skłaniać się ku przykładom, które zostały zauważone i odniosły sukces [Hiney, MacShane 2000: 234.6/538].

Skonstatowawszy fakt niegroźnego i traktowanego jak widać z pogardliwą pobłażliwością plagiatowania tytanów gatunku, takich jak on czy Hammett, Chandler w dalszym ciągu koncentruje się już tylko na pretensjonalnym, jego zdaniem, stylu Macdonalda i kwituje to w następujący sposób:

Niektóre sceny są dobrze napisane, znać tu spore doświadczenie i nie zdziwiłbym się, gdyby się okazało, że to nazwisko jest pseudonimem powieściopisarza mającego pewne osiągnięcia na tym polu. Ale interesuje mnie przede wszystkim sprawa, czy ta pretensjonalność w doborze zwrotów i słów podnosi książkę na wyższy poziom literacki. Otóż nie [*Mówi Chandler*: 67].

I to tyle – więcej o twórczości Rossa Macdonalda w korespondencji Chandlera nie będzie już wzmianki, co wydaje się osobliwe wobec faktu stale rosnącej popularności autora *Ruchomego celu*.

Trudno też orzec, w jaki sposób scharakteryzowałby autor *Żegnaj, laleczko* ewolucję pisarstwa Macdonalda, która jest zauważalna już od drugiej powieści o Lew Archerze. Jej podstawowym wyznacznikiem są dwa elementy – niemal całkowite wyeliminowanie perspektywy i komentarza społecznego jako czynnika, na którym fundowana jest akcja powieści, na rzecz zgłębiania przesyconych tragizmem historii rodzinnych oraz bardzo wyraźne, przynajmniej w powieściach z pierwszej poł-



wy lat 50., wpisywanie w fabułę i konstrukcję postaci aluzji mitologicznych, które dodatkowo pogłębiają atmosferę tragizmu.

Druga z tych strategii widoczna jest przede wszystkim w powieściach *Zdradliwa toń* (*The Drowning Pool*, 1950) i niezna-nej w Polsce *The Way Some People Die* (1951), w której powieściowa morderczyni ma zarówno antyczne imię (Galatea), jak i nazwisko – Lawrence (laur, wawrzyn). Sytuacja fabularna *Zdradliwej toni* z kolei ewokuje bardzo silne skojarzenia zarówno z kompleksem Edypa, jak i kompleksem Elektry.

Pierwsza z tych powieści wprowadza jeden z charakterystycznych dla Macdonalda motywów fabularnych – zbrodnię zrodzoną ze skrajnej dysfunkcjonalności rodziny. Powieściową morderczynią w *Zdradliwej toni* jest wchodząca w dorosłe życie nastolatka wychowywana przez uzależnionego emocjonalnie od matki ojca-homoseksualistę i w ten sposób, mimo kolejnych powierzchownych podobieństw do chandlerowskich tematów, fakt ten w zasadzie kieruje kryminalną prozą Macdonalda w całkowicie przeciwnym kierunku. Kobiety-morderczynie były w powieściach o Philipie Marlowe’ie jedynie symbolem, pozbawionym jednak, jak zwraca na to uwagę Žižek, etycznej motywacji swoich zbrodniczych czynów. Motywacja przestępców w powieściach autora *Pasiastego karawanu* też nigdy nie jest etyczna, ale niemal zawsze za to emocjonalna i głęboko zakorzeniona w psychologicznych uwarunkowaniach związków rodzinnych, w jakich dorastali.

Kolejne powieści Macdonalda będą stopniowym pogłębianiem tej tendencji, owocującym coraz większym komplikowaniem fabuł, w których zadanie detektywa nie będzie polegało na intelektualnym pojedynku z błyskotliwym zbrodniarzem, ale z bardzo subtelnym rozpoznaniem psychologicznej motywacji bohaterów i demaskowaniem rodzinnych tragedii sięgających przeważnie przynajmniej o jedno pokolenie wstecz. W tym okresie zdarzają się pisarzowi utwory, w których ewidentnie szukał wciąż własnego głosu i stylu. Stąd dość zaskakujący kształt tekstów takich jak *Odszukać ofiarę* (1954), będącego na dobrą sprawę powieścią *hardboiled*, w której detektyw trafia przypadkiem do prowincjonalnego miasteczka, gdzie nieoczekiwanie angażuje się w intrygę, częściej wymagającą od niego siły pięści niż

intelektu. Inny przykład to *Potępieni* (*The Doomsters*, 1958), także w charakterystyczny dla pisarza stylu oparta na tragedii rodzinnej, ale tu powieściowa intryga ma jednocześnie bezpośredni związek z wcześniejszym życiem detektywa-bohatera: Lew Archer zaskakująco emocjonalnie angażuje się w fabularny konflikt, niemal zakochując się w powieściowej morderczyni.

Szczyt twórczości Rossa Macdonalda przypada na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy publikuje swoje najbardziej znane i najlepiej napisane powieści: *Sprawę Galtona* (1959), *Kobiety Wycherły'ego* (1961), *Pasiasty karawan* (1962) i *Chłód* (1964). Wydaje się niemal symboliczne, że apogeum artystycznej kreatywności Macdonalda przypada na moment, który uważa się dość powszechnie za faktyczny koniec *noir* w literaturze i filmie. Tym samym Macdonald staje się ogniwem łączącym styl i strategię *noir*, z której *de facto* się wywodzi, ze współczesną powieścią kryminalną. Co jest symptomem tego przejścia od „starodawnego” *noir* do nowoczesnej prozy kryminalnej w powieściach autora *Śpiącej królowny*?

Kilka elementów wydaje się tu kluczowych. Pierwszym jest z pewnością psychologizacja intrygi kryminalnej, a więc z jednej strony całkowicie zignorowanie tradycji „zagadek zamkniętego pokoju”, pojedynków z „geniuszami zbrodni” charakteryzujących literaturę kryminalną przełomu XIX i XX wieku, z drugiej strony wyeliminowanie pesymistycznego komentarza społecznego charakterystycznego dla stylu *hardboiled*, z trzeciej wreszcie oderwanie się od freudowsko-seksualnego czarnego świata męskich frustracji i paranoi. Gdy Macdonald ostatecznie pozbywa się chandlerowskiego bagażu i eliminuje jakiegokolwiek ślady komentarza społecznego (zauważalnie obecnego jeszcze w powieści *Okrutne wybrzeże* z 1956 roku), skoncentruje się całkowicie na budowaniu skomplikowanych intryg będących *de facto* rodzinnymi tragediami wynikającym tylko i wyłącznie z mechanizmów, jakie rządzą ludzką psychiką. Uderzający talent pisarza w tym względzie pozwoli mu na konstruowanie fabuł opartych choćby na tradycyjnym dla *noir* motywie zmiany tożsamości, który pozbawiony zostaje typowego dla tego stylu podświadomego lub społecznego symbolizmu, jest natomiast zaskakująco wiarygodny na poziomie psychologicznym. W ten sposób, na co

zwraca uwagę autor *Hardboiled America* [O'Brien 1997: 157], jakimś cudem udaje się Macdonaldowi stworzyć powieści, w których córka może udawać publicznie własną matkę (*Kobiety Wycherly'ego*), bądź też żona może podawać się za matkę bohatera (*Chłód*) i sytuacje te są nie tylko akceptowalne pod względem prawdopodobieństwa życiowego, ale są też poruszającymi odbiorcę wiarygodnymi dramataми psychologicznymi.

Skoro mowa o O'Brienie, warto wspomnieć, że wskazuje on także na drugi aspekt twórczości Macdonalda, który wyróżnia go na tle poprzedników i – rozpatrywany w perspektywie procesu historycznoliterackiego – jest dowodem na artystyczną ewolucję powieści kryminalnej jako gatunku.

Jest w tym pewien rodzaj prestidigitatorstwa [*sleight of hand*], zręczność właściwa pisarzowi, którego fabuły odznaczają się barokowym splendorem niespotykanym wcześniej w ramach gatunku. Dla porównania, historie Hammetta były banalne [*casual*], spełniające swoją rolę, lecz same w sobie niezbyt wyjątkowe, Chandler z kolei zręcznie posługiwał się swoimi przejściami [*transitions*] nie potrafiąc jednak całkowicie zamaskować swoich struktur narracyjnych. Żaden z nich nigdy nie prześcignął w złożoności lub wdzięku wielopokoleniowych tajemnic *Chłodu* czy *Z tamtej strony dolara*, książek, które zbliżają się do formalnej doskonałości.

Narracje Macdonalda to pięknie zbudowane maszyny, w których konstrukcyjny geniusz Agathy Christie połączony zostaje z darem pisania o ludziach z krwi i kości w prawdziwych i współczesnych miejscach. To szczególne połączenie talentów nie zdarzało się wcześniej – jeśli w ogóle się zdarzało – w przypadku pisarzy powieści sensacyjnych [*mystery field*] [...]. Wiele fabuł Macdonalda, gdyby nieudolnie ułożyć je w porządku chronologicznym wyjawiając na początku wszystkie pomyłki dotyczące tożsamości, sprawiałyby równie groteskowe wrażenie jak *East Lynne* czy *The Two Orphans*. W praktyce jednak są one nie tylko wiarygodne, ale także poruszające. Jest to, w najlepszym tego słowa rozumieniu, tryumf stylu [O'Brien 1997: 156].

O'Brien zajmuje zupełnie przeciwne stanowisko niż cytowany powyżej Chandler, który styl Macdonalda uważał za niezdolnie pretensjonalny, a samego autora zdyskwalifikował jako

potencjalnie niegroźnego i nieistotnego niemal plagiatora. Tymczasem autor *Uśmiechu śmierci* odegrał, jak się wydaje, kluczową rolę w procesie awansu prozy kryminalnej do – jak to się najczęściej dziś widzi – miana współczesnej prozy realistycznej i psychologicznej. Opierając swoją wczesną twórczość na typowych motywach i tropach prozy *noir* i obierając za punkt wyjścia miejsce, w którym zatrzymał się Chandler, Macdonald podążył drogą, która wyznaczy szlak dla niemal wszystkich współczesnych pisarzy powieści kryminalnych. Chandler wychodząc od wypracowanych przez Hammetta w *Sokole maltańskim* wzorców, skierował swoją prozę w stronę autoanalizy i opisywania fikcyjnej osoby stworzonej na potrzeby swoich powieści, która była dla niego dogodnym narzędziem do autorefleksji, którą pisarz wykorzystywał prawdopodobnie na własne potrzeby. Macdonald tworząc pozornie podobnego detektywa, idzie w dokładnie przeciwnym kierunku – Lew Archer (będąc podobnie jak Marlowe człowiekiem-aluzją, w tym wypadku do autora *Ben-Hura* i współnika Sama Spade'a) stopniowo „znika” z powieści autora sprawy *Galtona*, stając się tylko i wyłącznie narzędziem narracyjnej obserwacji, bezstronnego przekazywania i opisywania ludzkich dramatów. Nie jest oczywiście tak, że Archer pozbawiony jest całkowicie osobowości i emocji. Nawet w tak późnej powieści jak *Chłód* błąd popełniony na początku powieści, który skutkuje śmiercią przypadkowo poznanej kobiety, jest dla niego źródłem głębokiej frustracji. Punkt ciężkości zostaje tu jednak wyraźnie i świadomie przesunięty na opis ludzkich tragedii i analizowanie psychologicznych przyczyn tychże, a powieść nominalnie tylko „kryminalna” staje się w praktyce powieścią psychologiczną.

\*

*Noir* jest zamkniętym rozdziałem powieści i filmu, który jednak, będąc swoistą konwencją opowiadania historii i portretowania bohaterów trwa do dziś w postaci *neo-noir*. Stanowi nie tyle charakterystyczny dla pewnego okresu w historii kultury nurt czy styl, ale raczej czytelny – dla obeznanego z tradycją odbior-

cy – zestaw konwencji, motywów i stylu, które powoływane są do życia obecnie raczej jako wyraz indywidualnej decyzji artystycznej, a nie jako przejaw mody czy trendu będącego wyrazem epoki. Elementy *noir* mogą być na różne sposoby realizowane w wielu formach wypowiedzi artystycznej, w filmie (od *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta, przez *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) i *Fargo* (1996) braci Cohen, po *Drive* (2011) Refna, *Chłód w lipcu* (*Cold in July*, 2014) Jima Micle'a i *Labirynt* (*Prisoners*, 2013) Villeneuve'a, w serialu telewizyjnym (*Twin Peaks*), w prozie Jamesa Ellroya, Scotta Smitha (*The Simple Plan*), Scotta Phillipsa (*Ice Harvest*), w literaturze *science fiction* (*Altered Carbon* Richarda Morgana), wreszcie w grach video (*Grim Fandango*, *Max Payne*, *L.A. Noire*), komiksach i powieściach graficznych (*Sin City*, *Batman: Year One* Franka Millera).

Rewolucja, o której była mowa w przypadku Rossa Macdonalda, ma niewątpliwy związek z dostrzegalnym w ostatnich trzydziestu latach gwałtownym rozwojem i światową popularnością skandynawskiej prozy kryminalnej określanej niekiedy mianem *scandinavian noir*. Powieści Henninga Mankella, Stiega Larssona, czy Camilli Lackberg to jednocześnie „kryminały” czy też po prostu powieści detektywistyczne, ale też dramaty psychologiczne i – co dla Skandynawów charakterystyczne – powieści przesyczone bardzo wyraźnym komentarzem społecznym.

Czasem te dwie drogi się spotykają. Uważany współcześnie za jednego z najgłośniejszych twórców skandynawskiej prozy kryminalnej, Jo Nesbø, który w swoich licznych wypowiedziach demonstracyjnie odcina się od tradycji powieści kryminalnej, wskazując jako swoje literackie inspiracje raczej Władimira Nabokowa, Karla Ove Knausgård'a czy Knuta Hamsuna, przyznaje jednocześnie, że jedynym autorem klasycznie rozumianej *crime fiction*, którego czytał i ceni, jest Jim Thompson, nazywając go „the greatest crime writer” [Nesbø, br].

*Noir* jest więc niewątpliwie kluczem do zrozumienia nie tylko tradycji literatury kryminalnej, która dalece wykracza poza obiegowe konotacje związane z funkcjonującym w Polsce rozumieniem „czarnego kryminału”, ale także wielu aspektów współczesnej kultury, w której idiom *noir* funkcjo-

nuje albo jako zestaw motywów, albo jako wyrazista strategia opowiadania historii. Jako całość literatura *noir* jawi się dziś z perspektywy sześćdziesięciu lat przede wszystkim jako środek do refleksji nad funkcją, rolą i statusem pojęcia męskości we współczesnym świecie – motyw ten, w tej czy innej formie, wydaje się być jedynym, co łączy tak różnych pisarzy jak Chandler, Goodis, Woolrich czy Thompson.

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

W bibliografii zamieszczono wszystkie wspomniane w niniejszej książce dzieła literackie, które cytowano, jeśli dana pozycja ma polskie tłumaczenie, z polskich wydań. Dla wygody Czytelnika, wobec częstokroć kontrowersyjnych tłumaczeń niektórych tytułów, w nawiasach zamieszczono tytuły oryginałów lub tytuły pierwotne oraz rok pierwszego wydania powieści w USA; w przypadku niektórych utworów Cornella Woolricha podano też pod jakim pseudonimem autor opublikował powieść po raz pierwszy.

Cain, James Mallahan [1995], *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy, Podwójne odszkodowanie*, przeł. Jan Stanisław Zaus, Irena Ciechanowska-Sudymont, Poznań: Rebis (*The Postman Always Rings Twice*, 1934; *Double Indemnity*, 1936).

Chandler, Raymond [1974], *Wysokie okno*, przeł. Wacław Niepokólczycki, Warszawa: Czytelnik (*The High Window*, 1942).

Chandler, Raymond [1983], *Mówi Chandler*, przeł. Ewa Budrewicz, Warszawa: Czytelnik (*Raymond Chandler Speaking*, 1962).

Chandler, Raymond [1985], *Żegnaj laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa: Czytelnik (*Farewell, my Lovely*, 1940).

Chandler, Raymond [1988], *Czysta robota: opowiadania*, przeł. Robert Ginalski, Warszawa: Czytelnik.

- Chandler, Raymond [1990], *Kłopoty to moja specjalność*, przeł. Michał Roniker, Gdańsk: Oficyna Wydawnicza Graf.
- Chandler, Raymond [1993], *Człowiek, który lubił psy*, przeł. Michał Roniker, Warszawa: Da Capo.
- Chandler, Raymond [2006], *Playback*, przeł. Leszek Stafiej, Toruń: C&T (*Playback*, 1958).
- Chandler, Raymond [2007], *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, Toruń: C&T (*The Lady in the Lake*, 1943).
- Chandler, Raymond [2009], *Głęboki sen*, przeł. Beata Długajczyk, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie (*The Big Sleep*, 1939).
- Chandler, Raymond [2009], *Szantażyści nie strzelają*, przeł. Agnieszka Klonowska, Robert Ginalski, Toruń: C&T.
- Chandler, Raymond [2010], *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie (*The Little Sister*, 1949).
- Chandler, Raymond [2017], *Długie pożegnanie*, przeł. Krzysztof Klinger, Toruń: C&T (*The Long Good-Bye*, 1953).
- Fitzgerald, Francis Scott [1967], *Czula jest noc*, przeł. Maria Skroczyńska, Zofia Zinserling, Warszawa: Czytelnik (*Tender Is the Night*, 1934).
- Fitzgerald, Francis Scott [1973], *Wielki Gatsby*, przeł. Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa: Czytelnik (*The Great Gatsby*, 1925).
- Fitzgerald, Francis Scott [1975], *Ostatni z wielkich*, przeł. Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa: Czytelnik (*The Last Tycoon*, 1941).
- Fitzgerald, Francis Scott [1992], *Po tej stronie raju*, przeł. Małgorzata Golewska-Stafiej i Leszek Stafiej, Warszawa: Alfa (*This Side of Paradise*, 1920).
- Fitzgerald, Francis Scott [1996], *Piękni i przeklęci*, przeł. Jan Rybicki, Kraków: Wydawnictwo Literackie (*The Beautiful and the Damned*, 1922).
- Goodis, David [1967], *Cassidy's Girl*, New York: Dell (1951).
- Goodis, David [1988], *The Burglar*, New York: Simon & Schuster Ltd. (1953).
- Goodis, David [1992], *Shoot The Piano Player*, New York: Vintage Books (*Down There*, 1956).
- Goodis, David [2011], *Księżyc w rynsztoku*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*The Moon in The Gutter*, 1953).
- Goodis, David [2011], *Miły grzech*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*Of Tender Sin*, 1952).
- Goodis, David [2011], *Mroczne przejście*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*Dark Passage*, 1946).
- Goodis, David [2012], *Five Noir Novels of the 1940s & 50s. Dark Passage, Nightfall, The Burglar, The Moon in the Gutter, Street of No Return*, ed. by Robert Polito, New York: Library of America.



- Goodis, David [2012], *O zmierzchu*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*Nightfall*, 1947).
- Goodis, David [2013], *Night Squad*, Black Curtain Press (1961).
- Hammett, Dashiell [1975], *The Continental Op*, ed. and with introd. by Steven Marcus, New York: Vintage Books.
- Hammett, Dashiell [1987], *Dwaj detektywi*, przeł. Krzysztof Zarzecki, Warszawa: Iskry.
- Hammett, Dashiell [1987], *Dwie martwe Chinki*, przeł. Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa: Iskry.
- Hammett, Dashiell [1987], *Lep na muchy*, przeł. Maja Gottesman, Warszawa: Iskry.
- Hammett, Dashiell [1988], *Dziewczyna o srebrnych oczach*, przeł. Maja Gottesman, Warszawa: Iskry.
- Hammett, Dashiell [1988], *Papierowy człowiek*, przeł. Krzysztof Zarzecki, Warszawa: Iskry (*The Thin Man*, 1934).
- Hammett, Dashiell [1988], *Sokół maltański*, przeł. Waclaw Niepokólczycki, Warszawa: Iskry (*The Maltese Falcon*, 1930).
- Hammett, Dashiell [1993], *Kłątwa Dainów*, przeł. Ewa Kulik-Bielińska, Warszawa: Da Capo (*The Dain Curse*, 1929).
- Hammett, Dashiell [1993], *Krwawe żniwo*, przeł. Paweł Lipszyc, Warszawa: Da Capo (*Red Harvest*, 1929).
- Hammett, Dashiell [1993], *Szklany klucz*, przeł. Julita Wroniak-Mirkowicz, Warszawa: Da Capo (*The Glass Key*, 1931).
- Hemingway, Ernest [1960], *Komu bije dzwon*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa: Czytelnik (*For Whom The Bell Tolls*, 1940).
- Hemingway, Ernest [1966], *Pożegnanie z bronią*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa: PIW (*A Farewell To Arms*, 1929).
- Hemingway, Ernest [1966], *Słońce też wschodzi*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa: PIW (*The Sun Also Rises*, 1926).
- Hemingway, Ernest [1968], *Mieć i nie mieć*, przeł. Krystyna Tarnowska, Warszawa: Czytelnik (*To Have And Have Not*, 1937).
- Hiney Tom, MacShane Frank [2000], *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Nonfiction, 1909–1959*, New York: Grove Press, Kindle Edition.
- Macdonald, Ross [1974], *Pasiasty karawan*, przeł. Jadwiga Olędzka, Warszawa: Iskry (*The Zebra-Striped Hearse*, 1962).
- Macdonald, Ross [1979], *Ruchomy cel*, przeł. Zofia Zinserling, Warszawa: Iskry (*The Moving Target*, 1949).
- Macdonald, Ross [1980], *Sprawa Galtona*, przeł. Waclaw Niepokólczycki, Warszawa: Iskry (*The Galton Case*, 1959).
- Macdonald, Ross [1993], *Odszukać ofiarę*, przeł. Piotr Cieplak, Warszawa: Wydawnictwo PRIMA (*Find a Victim*, 1954).

- Macdonald, Ross [1995], *Potępieni*, przeł. Włodzimierz Grabowski, Toruń: C&T (*The Doomsters*, 1958).
- Macdonald, Ross [1996], *Kobiety Wycherly'ego*, przeł. Michał Roniker, Warszawa: Prószyński i S-ka (*The Wycherly Woman*, 1961).
- Macdonald, Ross [1997], *Zdradliwa toń*, przeł. Marek Fedyszak, Warszawa: Prószyński i S-ka (*The Drowning Pool*, 1950).
- Macdonald, Ross [1998], *Uśmiech śmierci*, przeł. Wiesław Horabik, Warszawa: Prószyński i S-ka (*The Ivory Grin*, 1952).
- Macdonald, Ross [2004], *Chłód*, przeł. Paweł Korombel, Warszawa: Wydawnictwo Albatros (*The Chill*, 1963).
- Macdonald, Ross [2004], *Mroczny tunel*, przeł. Zygmunt Halka, Warszawa: Wydawnictwo Słówko (Kenneth Millar, *The Dark Tunnel*, 1944).
- Macdonald, Ross [2007], *Okrutne wybrzeże*, przeł. Grzegorz Kołodziejczyk, Warszawa: Wydawnictwo Albatros (*The Barbarous Coast*, 1956).
- Macdonald, Ross [2007], *The Way Some People Die*, New York: Random House (1951).
- Macdonald, Ross [2007], *Troista droga*, przeł. Jerzy Malinowski, Warszawa: Wydawnictwo Albatros (Kenneth Millar, *The Three Roads*, 1948).
- Thompson, Jim [1998], *Ucieczka gangstera*, przeł. Dorota Rybicka, Toruń: C&T (*The Getaway*, 1958).
- Thompson, Jim [2010], *Z piekła rodem*, przeł. Marta Kisiel-Małecka, Toruń: C&T (*A Hell of a Woman*, 1954).
- Thompson, Jim [2011], *Naciągacze*, przeł. Marta Kisiel-Małecka, Toruń: C&T (*The Grifters*, 1963).
- Thompson, Jim [2011], *Ślicznotka*, przeł. Marta Kisiel-Małecka, Toruń: C&T (*A Swell-Looking Babe*, 1954).
- Thompson, Jim [2012], *Morderca we mnie*, przeł. Robert Ziębiński, Podkowa Leśna: Wydawnictwo MiND (*The Killer Inside Me*, 1952).
- Thompson, Jim [2014], *After Dark, My Sweet*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1955).
- Thompson, Jim [2014], *Nothing More Than Murder*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1949).
- Thompson, Jim [2014], *Pop. 1280*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1964).
- Thompson, Jim [2014], *Savage Night*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1953).
- Thompson, Jim [2014], *The Criminal*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1953).

- Thompson, Jim [2014], *The Kill-Off*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1957).
- Thompson, Jim [2014], *The Nothing Man*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1954).
- Thompson, Jim [2014], *Wild Town*, New York: Mulholland Books/Little, Brown and Company (1957).
- Woolrich, Cornell [1941], *Marihuana*, New York: Dell (William Irish, *Marihuana*, 1941).
- Woolrich, Cornell [1999], *Niewinna*, przeł. Małgorzata Mazik, Toruń: C&T (William Irish, *I Married a Dead Man*, 1948).
- Woolrich, Cornell [2000], *Okno na podwórze*, przeł. Tomasz Skupniewicz, Toruń: C&T (*Rear Window and Other Stories*, 1984).
- Woolrich, Cornell [2001], *Grzeszna miłość*, przeł. Konrad Krajewski, Toruń: C&T (William Irish, *Waltz Into Darkness*, 1947).
- Woolrich, Cornell [2003], *Panna młoda w żałobie*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*The Bride Wore Black*, 1940).
- Woolrich, Cornell [2004], *Pani widmo*, przeł. Urszula Łada-Zabłocka, Toruń: C&T (William Irish, *Phantom Lady*, 1942).
- Woolrich, Cornell [2006], *Przed świtem*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (William Irish, *Deadline at Dawn*, 1944).
- Woolrich, Cornell [2006], *Spotkania w mroku*, przeł. Robert Lipski, Toruń: C&T (*Rendezvous in Black*, 1948).
- Woolrich, Cornell [2007], *Anioł w czerni*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*The Black Angel*, 1943).
- Woolrich, Cornell [2008], *Czarna ścieżka strachu*, przeł. Dariusz Pniewski, Toruń: C&T (*The Black Path of Fear*, 1944).
- Woolrich, Cornell [2008], *Noc ma tysiąc oczu*, przeł. Jan S. Zaus, Irena Ciekankowska-Sudymont, Toruń: C&T (George Hopley, *Night Has a Thousand Eyes*, 1945).
- Woolrich, Cornell [2010], *Czarne alibi*, przeł. Katarzyna Bogiel, Toruń: C&T (*The Black Alibi*, 1942).
- Woolrich, Cornell [2010], *Kurtyna z czerni*, przeł. Katarzyna Bogiel, Toruń: C&T (*The Black Curtain*, 1941).
- Woolrich, Cornell [2011], *Winny miłości*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*Manhattan Love Song*, 1932).
- Woolrich, Cornell [2012], *Ze strachu*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (George Hopley, *Fright*, 1950).
- Woolrich, Cornell, Block Lawrence [2009], *Ślepa noc*, przeł. Violetta Dobosz, Toruń: C&T (*Into The Night*, 1987).

## Bibliografia przedmiotowa

- Block, Lawrence [1990], *CRIME/MYSTERY; A Tale of Pulp and Passion: The Jim Thompson Revival*, „New York Times”, 14.10.1990, online: <https://www.nytimes.com/1990/10/14/books/crime-mystery-a-tale-of-pulp-and-passion-the-jim-thompson-revival.html> [dost. 02.02.2020].
- Booth, Wayne C. [1971], *Rodzaje narracji*, „Pamiętnik Literacki”, 62/1, 1971, s. 229–244.
- Duggan, Eddie [1998], *Life's a Bitch: Paranoia and Sexuality in the Novels of David Goodis*, „Crime Time”, 2.1, s. 14–20.
- Duggan, Eddie [1999], *Writing in the Darkness: the World of Cornell Woolrich*, „Crime Time” 2.6, s. 113–126.
- Frohock, W.M. [1949], *The Tabloid Tragedy of James M. Cain*, „Southwest Review”, Vol. 34, No. 4 (Autumn 1949), s. 380–386.
- Geffner, David [1996], *Jim Thompson's Lost Hollywood Years*, „MovieMaker”, December 2, 1996, online: <https://www.movie-maker.com/jim-thompsons-lost-hollywood-years-3165/> [dost. 02.02.2020].
- Gertzman, Jay A. [2018], *Pulp According to David Goodis*, Lutz: Down & Out Books.
- Grimal, Pierre [1990], *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. Maria Bronarska et al., Wrocław: Ossolineum.
- Gross, Miriam (red.) [1977], *The World of Raymond Chandler*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Irwin, John T. [2006], *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard--Boiled Fiction and Film Noir*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Jaemmrich, Armin [2016], *The American Noir. A Rehabilitation. Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain, W.R. Burnett, Cornell Woolrich, and Others as well as Classic Films Noirs Revisited*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Jamson, Fredric [2016], *Raymond Chandler: the Detections of Totality*, London, New York: Verso.
- Kopaliński, Władysław [1990], *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Madden, David, James M. Cain's [Fall 1970], *The Postman Always Rings Twice and Camus' L'Étranger*, „Papers on Language and Literature”, VI.

- Marling, William [1995], *The American Roman Noir. Hammett, Cain and Chandler*, Athens: University of Georgia Press.
- Martuszevska, Anna [1997], *Powieść kryminalna*, w: *Słownik literatury popularnej* [1997], pod red. Tadeusza Żabskiego, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, s. 319–324.
- Nesbø, Jo [br], *The Greatest Crime Writer* [<https://www.mulhollandbooks.com/guest-posts/the-greatest-crime-writer/>] [dost. 02.02.2020].
- Nevins, Francis M. [1988], *Cornell Woolrich – First You Dream, Then You Die*, New York: Mysterious Press.
- O'Brien, Geoffrey [1997], *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, New York: Da Capo Press.
- Pinborough, Sarah [2017], *Top 10 unreliable narrators*, „The Guardian”, 04.01.2017, online: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/04/top-10-unreliable-narrators-edgar-allan-poe-gillian-flynn> [dost. 02.02.2020].
- Phillips, Gene D. [2000], *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction and Film Noir*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Stański, Jan [1968], *Wielki słownik angielsko-polski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Sutton, Henry [2010], *Henry Sutton's top 10 unreliable narrators*, „The Guardian”, 17.02.2010, online: <https://www.theguardian.com/books/2010/feb/17/henry-sutton-top-10-unreliable-narrators> [dost. 02.02.2020].
- Wagner, Richard [2000], *Wagner's Parsifal. The Journey of a Soul. Complete Text with Original Stage Directions*, english translation and commentary by Peter Basset, Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press.
- Webster's New Dictionary and Thesaurus* [1990], Consise Edition, New Lanark: Geddes & Grosset Ltd.
- Włodek, Patrycja [2015], „Świat był przemoczoną pustką”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Wolfe, Peter [1985], *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Zarzecki, Krzysztof [1988], *Posłowie*, w: Hammett, Dashiell [1988], *Sokół maltański*, Warszawa: Iskry, s. 280–288.
- Žižek, Slavoj [1992], *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York and London: Routledge.

## Filmy dokumentalne

*Film Noir: Bringing Darkness to Light* [2006], rež. Gary Leva, Leva FilmWorks, Warner Home Video.

*Los Angeles: Cité du Film Noir* [2015], rež.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg, Wichita Films, Orange Cinéma Séries.

## Indeks nazwisk

- Adams Cleve F. 20  
Arystoteles 46, 219
- Bacall Lauren, właśc. Betty Joan Persky 247  
Bach Jan Sebastian 10  
Belmondo Jean Paul 276  
Blackton Gloria, właśc. Violet Virginia Blackton 195, 196  
Block Laurence 324  
Bogart Humphrey 60, 78, 119, 247, 276  
Booth Wayne C. 313, 314, 322, 323  
Burnett W.R. 14, 35, 37
- Cain James M. 10, 24–26, 32, 34–39, 52, 85–90, 92–94, 96–99, 102–104, 106, 108–113, 116, 117, 134, 135, 146, 179, 180, 186, 201, 214, 226, 240, 279, 282, 328, 329  
Camus Albert 86, 87, 112  
Capra Frank 13  
Carné Marcel 13  
Carr John Dickson 239  
Chandler Cissy 173  
Chandler Raymond 10–15, 18–25, 29, 32–34, 36–41, 48, 52, 63, 74, 85, 86, 113–119, 121, 122, 124–127, 129–142, 144–149, 151–162, 164–179, 182–189, 192, 201, 216, 217, 224, 228, 240, 241, 243, 258, 260, 262, 277, 279, 282, 283, 324, 328, 332–336, 339, 340, 342
- Chartier Jean-Pierre 13  
Christie Agatha 65, 227, 239, 289, 290, 316, 339  
Coen Ethan 341  
Coen Joel 341
- Daly Carroll John 35  
Dick Philip K. 305  
Dmytryk Edward 12, 115  
Donaldson Roger 309  
Dostojewski Fiodor 327  
Doyle Arthur Conan 124, 227, 230, 239  
Dreiser Theodore 57, 194  
Duggan Eddie 24, 25, 34, 242, 246, 247, 249, 261  
Duhamel Marcel 14, 22
- Eliot Thomas Stearns 176  
Ellroy James, właśc. Lee Earle Ellroy 28, 135, 138, 341
- Faulkner William 27, 194, 278  
Fitzgerald Francis Scott 15, 27, 30, 159, 179, 181, 182, 189, 193, 195, 197, 262  
Frank Nino 13  
Freud Sigmund 243, 288  
Frohock W.M. 111
- Gardiner Dorothy 19  
Gardner Erle S. 18  
Garnier Philippe 246

- Geffner David 309  
 Gertzman Jay A. 246, 258–261, 265, 266, 270–273, 277  
 Gieniewski Zbigniew 152  
 Godard Jean-Luc 276  
 Goodis David 14, 15, 23, 24, 26, 27, 34, 35, 38, 39, 52, 186, 188, 189, 242, 245–251, 253–267, 269–279, 328, 342  
 Gray Judd 89, 90, 94, 96, 106,  
 Grimal Pierre 106, 108  
 Gross Miriam 15  
 Gunn James 247
- Hammett Dashiell 10, 11, 14–18, 20, 23, 24, 29, 31, 33, 34, 37, 41–48, 50–77, 79, 81–83, 85–87, 110, 113, 117, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 135, 149, 163–166, 179, 181, 182, 186, 201, 217, 224, 239, 240, 246, 262, 279, 282, 328, 335, 336, 339, 340  
 Hamsun Knut 341  
 Hawks Howard 116, 119  
 Hawthorne Nathaniel 58  
 Hayes John Michael 199  
 Hearst George 49  
 Hearst William Randolph 49  
 Hemingway Ernest 15, 27, 30, 31, 41, 54, 56, 59, 70, 91, 171, 179, 180, 189, 194, 262, 278  
 Highsmith Patricia 35, 116  
 Hill Walter 309  
 Himes Chester 35  
 Hiney Tom 20, 336  
 Hitchcock Alfred 13, 116, 192, 199, 234  
 Hopley George, zob. Woolrich Cornell  
 Hopley-Woolrich Genaro 193  
 Hughes Dorothy B. 35  
 Huston John 60, 78, 82, 115
- Irish William, zob. Woolrich Cornell  
 Irwin John T. 37, 38, 75, 79–83, 98, 127, 159, 160, 174–176, 243, 244
- Jaemmrich Armin 13, 14, 30, 38, 80, 86, 87, 129, 133, 187, 279  
 Jameson Fredric 117, 118, 124, 125, 131, 132, 136, 137, 144, 152
- Kafka Franz 277, 278  
 Kasdan Lawrence 108  
 Knausgård Karl Ove 341  
 Knopf Alfred A. 185  
 Kopaliński Władysław 141  
 Kubrick Stanley 309
- Lacan Jacques 162, 164  
 Läckberg Camilla 341  
 Larsson Stieg 341  
 Lloyd Harold 48  
 Lynch David 135
- MacDonald John D. 35, 333  
 MacDonald Ross, właśc. Kenneth Millar 18, 29, 35, 39, 74, 188, 331–341  
 MacLean Alistair 228  
 MacShane Frank 20, 336  
 Madden David 112  
 Malory Thomas 129  
 Mankell Henning 227, 341  
 Marling William 36–38, 43–46, 48, 51–53, 57, 69, 72, 73, 75, 80, 82, 90, 94, 106, 110, 130, 134, 135, 138  
 Martuszevska Anna 18, 19, 21, 22, 225, 227, 331, 332  
 Matheson Richard 35  
 McCoy Horace 14, 35  
 McQueen Steve, właśc. Terence Steven McQueen 309



- Mętrak Krzysztof 19  
Mickle Jim 341  
Millar Margaret 35, 333  
Miller Frank 341  
Montgomery Robert 116  
Morgan Richard 341  
Muller Eddie 28, 167
- Nabokov Vladimir 341  
Nesbø Jo 227, 341  
Nevins Francis M. 191–193, 195,  
197, 199, 216, 233, 239–244,  
Niepokólczycki Waław 16
- O'Brien Geoffrey 10, 14, 15, 36, 42,  
46, 56, 57, 86, 241, 242, 245,  
257, 260, 270, 272, 277, 278,  
324–328, 339  
Oates Joyce Carol 86
- Peckinpah Sam, właśc. David Sa-  
muel Peckinpah 309, 310  
Philips Gene D. 153  
Philips Scott 341  
Pinborough Sarah 313  
Poe Edgar Allan 58, 118, 220, 243  
Polański Roman 135, 151  
Prus Bolesław, właśc. Aleksander  
Głowacki 137
- Refn Nicolas 135, 341  
Renoir Jean 13
- Sayers Dorothy L. 239  
Scott Ridley 341  
Siodmak Robert 139  
Smith Scott 341  
Snyder Albert 89, 90  
Snyder Ruth 89, 90, 94, 96, 106  
Sofokles 104, 207
- Spillane Mickey, właśc. Frank  
Morrison Spillane 35  
Stanisławski Jan 22  
Stanwyck Barbara 99  
Sutton Henry 313  
Swanson Gloria, właśc. Gloria May  
Josephine Svensson 92
- Tarler Claire Attalie 193  
Thompson Jim, właśc. James Myers  
Thompson 14, 15, 24, 26, 27,  
29, 34, 35, 38, 39, 242, 245,  
266, 277, 279, 281, 283–292,  
294–303, 305–310, 312–314,  
316–318, 321–330, 341, 342  
Truffaut François 14, 248, 276
- Villeneuve Denis 341
- Wagner Richard 162, 163  
Walker Katherine Sorley 79  
Welles Orson 13, 49  
Wendkos Paul 248  
Wilder Billy, właśc. Samuel Wilder  
12, 86, 99, 116, 135  
Włodek Patrycja 25–29, 118, 129,  
152  
Wolfe Peter 15, 155, 156, 168, 173,  
175, 278  
Woolrich Cornell 10, 11, 14, 15, 23,  
24, 26, 27, 32, 34, 35, 37, 38,  
146, 188, 189, 191–226, 228,  
230–249, 271, 277, 279, 282,  
324, 328, 331, 342
- Zarzecki Krzysztof 17, 22, 60, 61,  
75, 79  
Žižek Slavoj 118, 161–166, 169, 337  
Zola Émile 87–89  
Żabski Tadeusz 18

