

Mariusz Kraska

Uniwersytet Gdański

Zbrodnia w bibliotece albo Śledztwo w sprawie lektury: *casus* powieści detektywistycznej

Zwykle połączenie słów „lektura” czy „czytanie” i „powieść kryminalna” nasuwa automatycznie podejrzenie, że chodzi o niezwykle popularność tego gatunku. Otóż wypada od razu zaznaczyć, że w tym miejscu nie ta kwestia — przynajmniej bezpośrednio — będzie przedmiotem wyteżonej uwagi. Oznacza to, że nie będę zajmował się pytaniem, dla czego ludzie czytają (w domyśle: tak chętnie) kryminały, porzucając ten intrygujący temat na rzecz pytania innego: jak potencjalnie można je czytać? To ostatnie zastrzeżenie wymaga wszakże pewnego uściślenia. Owo „jak” nie dotyczy bowiem konkretnych socjalnych okoliczności sytuacji czytania. Nie chodzi więc o to, że natkniemy się na osoby pochłonięte lekturą jakiejś powieści na przykład w pociągu lub w tramwaju. Choć te przykładowe zdarzenia pozostają w jakimś odległym związku z tym, czym zajmuję się w tym tekście, to jednak powinny być przede wszystkim domeną specjalistów od socjologii literatury¹. W moich rozważaniach temat „lektury” czy „czytania” należy zaś rozpatrywać w granicach tego, co niegdyś Edward Balcerzan nazwał poetyką odbioru², który to projekt chciałbym poddać pewnej korekcie.

Rozumiem przez to, że oba stosowane od tej pory pojęcia czytania i lektury (traktowane tu synonimicznie) należy wstępnie zdefiniować jako figurę identyfikującą pewien wirtualny, jeden z możliwych, sposób odbioru, jakiemu poddaje się gatunkowa forma powieści detektywistycznej. Zatem ilekroć w tym tekście

¹ Warto jednak przypomnieć, że np. Walter Benjamin punktem wyjścia swoich krótkich rozważań nad kryminałem uczynił spostrzeżenie, że to literatura najchętniej czytana podczas kolejowych podróży (zob. W. Benjamin, *Kriminalromane, auf Reisen*, [w:] *Der Kriminalroman: Poetik — Theorie — Geschichte*, red. J. Vogt, München 1998, s. 23–24).

² E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. i oprac. H. Markiewicz, seria 2, Wrocław 1976.

padnie słowo „czytelnik”, nie należy utożsamiać go z realną postacią i rzeczywistym przebiegiem konkretnego aktu lektury. Zarazem chciałbym podkreślić, że nie należy też mylić tej figury na przykład z „wirtualnym odbiorcą” Michała Głowińskiego lub też „czytelnikiem modelowym” Umberta Eco³, by ograniczyć się tylko do najbardziej popularnych u nas etykiet, opisujących odbiorcę jako wewnętrzny, strukturalny komponent utworu literackiego.

Powód jest dość zasadniczy. Nie mogąc oczywiście zignorować formalno-strukturalnego aspektu powieści detektywistycznej jako jednej z odmian kryminału, proponuję jednak dokonać istotnego przemieszczenia akcentów. Mówiąc ściślej: oznacza to, że w mniejszym stopniu skupię się na wewnętrznej konfiguracji czy strukturalnych właściwościach powieści detektywistycznej, skoro były one już przedmiotem szczegółowych analiz i na tym polu są dobrze rozpoznane. Poświęcę za to więcej miejsca potencjalnym konsekwencjom, jakie mogą być skutkiem wpływu pewnego sposobu lektury powieści detektywistycznej.

Za przeniesieniem akcentu ze struktury tekstu na uwikłany w retoryczno-pragmatyczny kontekst proces jego odbioru przemawia mocne przeświadczenie, że kulturę popularną utożsamiać należy ze sferą, w której przenikają się różnorodne, niekiedy niełatwe do jednoznacznego zaklasyfikowania praktyki interpretacyjne. Ich wzajemne przenikanie się powoduje, że tak rozumiana kultura kształtuje się jako pole ścierania się wielu sił i kodów: od medialnych począwszy, poprzez ideologiczne, socjalne i estetyczne, aż po całkowicie idiosynkratyczne sposoby reagowania na kulturowy przekaz.

W tej perspektywie gatunkowa formuła kryminału jest naturalnie jednym z takich lokalnych pól, na których dochodzi do wspomnianych napięć. Rozumiem przez to, że jej wyjątkowy charakter ujawnia się nade wszystko na płaszczyźnie pragmatycznej, to znaczy, że ten szczególny typ prozy powinniśmy rozpatrywać nie tylko przy użyciu ustabilizowanego zespołu norm i konwencji, a więc czegoś na kształt abstrakcyjnego modelu, lecz raczej jako pewien projekt czytania, którego specyfikę można lepiej zrozumieć, koncentrując się na możliwych operacjach dokonywanych przez czytelników w imię rozpoznania znaczenia przypisywanego tekstowi⁴. Tak więc w tym kontekście wszystkie formalne wyznaczniki powieści detektywistycznej, przede wszystkim odnoszące się do płaszczyzny fabuły i kompozycji, takie jak: zagadka, prowadzone przez detektywa śledztwo, rozproszone w tekście fałszywe tropy mające utrudnić odkrycie prawdziwego sprawcy i wreszcie finalna niespodzianka wieńcząca intrygę, mogą być opisane „w ruchu”, wtedy gdy w działaniu objawia się ich rola w procesie kształtowania kryminalnej lektury

³ Por. M. Głowiński, *Odbiorca wirtualny w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *idem, Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

⁴ Zob. więcej na ten temat P. Rabinowitz, *The Turn of the Glass Key: Popular Fiction as Reading Strategy*, „Critical Inquiry” 11, nr 3 (marzec 1985).

cechującej się — jak ujął to Frank Kermode — „specjalizacją hermeneutyczną”⁵. W tym znaczeniu więc zwrócenie się w stronę doświadczenia czytania, które za Stanleyem Fishem identyfikuję jako formę zdarzenia, a więc czegoś, „co się przydarza czytelnikowi i w czym bierze on udział”⁶, wydaje się przedsięwzięciem atrakcyjnym i obiecującym zarazem. Zmuszony jednak jestem od razu zaznaczyć, że w niniejszym tekście właściwie jedynie szkicuję czy sygnalizuję ten problem, dzieląc się relacją z pewnej „literaturoznawczej” lektury i zastanawiając się nad jej skutkami dla rozumienia powieści detektywistycznej.

W tym celu podzieliłem swoje rozważania na trzy części: w pierwszej — ilustracyjnej — zajmuję się pewną rozmową w sypialni państwa Bantry, drugoplanowych bohaterów jednej z powieści Agathy Christie, po to, by połączyć tę scenę z *Zabójstwem przy Rue Morgue* Edgara Allana Poe; w drugiej — teoretycznej — omawiam kilka koncepcji badawczych, w których podkreśla się związek czytania i interpretacji z klasyczną powieścią detektywistyczną; i wreszcie w ostatniej, w formie puenty — przedstawię własne, po części polemiczne, stanowisko nawiązujące do tych propozycji.

Przenieśmy się zatem do Gossington Hall, angielskiej posiadłości, gdzie zaczyna się akcja *Nocy w bibliotece*, jednej z bardziej znanych powieści, w której śledztwo prowadzi panna Jane Marple. Ze względu na temat artykułu tym razem jednak to nie ona i jej dochodzenie znajdują się na pierwszym planie. Proponowałbym raczej skupić uwagę na marginalnym z punktu widzenia fabuły epizodzie otwierającym całą historię. Chodzi o scenę, w której poinformowana przez służbę żona próbuje bezskutecznie przekonać męża, pułkownika Bantry, że w ich bibliotece leżą zwłoki młodej dziewczyny. Jak zaznaczyłem, ten rodzajowy, świadomie przerysowany i rozbudowany obrazek sam w sobie pozbawiony jest większego znaczenia, w odniesieniu do kryminalnej intrygi stanowi zaledwie wartość dodaną, będąc czymś w rodzaju satyrycznej miniatury ilustrującej małżeńskie stosunki panujące na postwiktoriańskiej prowincji. Mimo to jednak wydaje się on dobrym wprowadzeniem do zagadnienia „czytania” detektywistycznych narracji. Zamierzając wszakże wyjaśnić ten nieoczywisty związek problematyki lektury i rozmowy toczącej się w sypialni państwa Bantry, należy baczniej przyjrzeć się reakcji obojga małżonków na dramatyczne odkrycie dokonane w ich domu.

Zacznijmy od postawy emerytowanego oficera i to nie tylko dlatego, że to na niej wpięrow koncentruje się narrator. Zachowanie gospodarza Gossington Hall wydaje się na tyle znamienne, że warto przytoczyć jego reakcję w pełnym wymiarze: „— Śniło ci się, Dolly. To z tego romansu kryminalnego, który czytałaś: *Tajemnica złamanej zapalki*. Pamiętasz? Lord Edgbaston znajduje trupa, śliczną blondynkę, na dywanie przed kominkiem w bibliotece. W powieściach trupy

⁵ F. Kermode, *Novel and Narrative*, [w:] *Poetics of the Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, red. G.W. Most, W.W. Stowe, New York 1983.

⁶ S. Fish, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 265.

zawsze leżą w bibliotece. W rzeczywistości jeszcze nie spotkałem się z czymś podobnym”⁷.

Jest sprawą dyskusyjną, czy „zdroworozsądkowa” niewiara, a właściwie związany z nią upór pułkownika jest rzeczywiście empirycznie czy psychologicznie uzasadniony. Niewykluczone jednak, że próba takiej analizy pozbawiona jest większego sensu, ponieważ reakcja pułkownika wynika raczej z logiki tekstu. Logika ta zakłada, że sir Bantry nie może zaakceptować materialnej obecności trupa, bo tego wymaga od niego zdeterminowana przez konwencję wiara w to, że zasada prawdopodobieństwa jest najskuteczniejszym kryterium definiowania rzeczywistości. Spostrzeżenie to samo w sobie nie jest z pewnością odkrywcze i nie byłoby sensu przy nim się zatrzymywać, gdyby nie to, że występując w obrobie statusu realności opowiadanej historii, angielski oficer podważa mimetyczność powieści detektywistycznej. Wydaje się to sprawą o tyle interesującą, że ten autotematyczny ślad odnaleziony w wypowiedzi gospodarza Gossington Hall uznać można za topiczny element detektywistycznej formuły gatunkowej. Nawet średnio zaznajomiony z literaturą kryminalną czytelnik ma — w przeciwieństwie do Bantry’ego — pełne prawo stwierdzić, że w kryminałach ciągle spotyka się z tego typu metatekstowymi komentarzami. Za ilustrację posłużyć mogą tu inne wybrane pozycje Agathy Christie. Na przykład w *Morderstwie w trzech aktach* troje bohaterów prowadzi śledztwo w sprawie rzeczywistej zbrodni, które Egg, jedna z bohaterek, nazywa „Śmiercią pastora”, powieścią kryminalną. W *Zagadce Błękitnego Ekspresu* Hercules Poirot obiecuje z kolei Katarzynie Grey wspólne rozwiązanie zbrodniczej zagadki po tym, jak wcześniej spotkał ją pochyloną nad lekturą powieści kryminalnej. Podobne metatekstowe i intertekstualne (rzeczywiste i fingowane) odniesienia naturalnie napotkamy również u autorów bardziej współczesnych. W sposób wręcz modelowy stosuje ten chwyt w swoich utworach chociażby Joe Alex. Autorefleksyjność jest stałą i charakterystyczną cechą wielu powieści Marthy Grimes i P.D. James. W *Grzechu pierworodnym*, powieści ostatniej z wymienionych pisarek, jedna ze scen rozgrywa się w londyńskim Klubie Nieboszczyka, skupiającym członków profesjonalnie zajmujących się prawem i kryminalistyką. Jego częścią i zarazem scenerią ważnej dla powieściowej intrygi rozmowy jest opis biblioteki, w której znajdowały się pierwsze wydania Edgara Allana Poe, Wilkie Collinsa i Arthura Conan Doyle’a, umieszczone jednakże na najniższej półce, „jakby chciano — co zauważa narrator powieści — w ten sposób ukazać wszystkim wyższość rzeczywistości nad fikcją”⁸. Można powątpiewać, czy tego rodzaju literackie zabiegi są fundamentalną i nieodzowną konwencją dla detektywistycznej czy kryminalnej w ogóle odmiany prozy. Niemniej jednak częstotliwość ich występowania jest na tyle duża, że prowokuje do głębszego namysłu nad ich funkcją.

⁷ A. Christie, *Noc w bibliotece*, przeł. E. Sicińska-Gałuszkowa, Wrocław 2009, s. 7.

⁸ P.D. James, *Grzech pierworodny*, przeł. J. Makojnik, Katowice 1997, s. 29.

Zwraca uwagę na ten autotematyczny trop Jonathan Culler, przywołując zresztą w celu jego zilustrowania tę samą scenę sypialnianej rozmowy, pochodzącą z *Nocy w bibliotece*, która stała się przedmiotem mojej analizy. Jej sens amerykański teoretyk tłumaczy zastosowaniem przez Christie strategii określanej przez niego konwencją „naturalności”, za którym to terminem kryje się narracyjny manewr zmierzający do tego, by skłonić czytelnika do przekonania, że czytana przez niego historia wolna jest od jakichkolwiek ograniczeń narzucanych przez literackie uwarunkowania i gatunkowe reguły⁹. W interpretacji Cullera w skrajnych przypadkach konwencja ta może być nawet użytecznym sposobem przeprowadzenia krytyki powieści realistycznej i wówczas staje się podstawą do odczytywania wypowiedzi literackiej jako komentarza na temat tworzenia literatury. Amerykański teoretyk odrzuca jednak tę ewentualność w odniesieniu do *Nocy w bibliotece* i powieści detektywistycznej w ogóle. Zakłada raczej, że w kryminale te autotematyczne sygnały są jedynie formą „ironii dramatycznej” i „nie prowadzą czytelnika do przekonania, że oto przekracza się konwencję gatunku”¹⁰. Według niego jako forma gatunkowej zabawy konwencja ta przewrotnie więc działa niejako wbrew sobie; zamiast podważać status powieściowej fikcji, uprawomacnia reguły kryminalnej gry. Culler zdaje się nie mieć w tej materii żadnych wątpliwości, skoro dowodzi, że w takich sytuacjach, jak w *Nocy w bibliotece*, „tekst ujawnia świadomość swojej własnej sztuczności i konwencjonalności nie po to, aby przenieść się w domenę pozbawioną sztuczności, ale by przekonać czytelnika, że świadomy jest innych sposobów patrzenia na sprawę, a więc można mu zawierzyć, że pozostając przy swoim trybie, nie zniekształca rzeczywistości”¹¹.

Na taki sąd pozwala autorowi *Structuralist Poetics* przekonanie, iż w czasie lektury jakiegokolwiek tekstu fikcyjnego w pierwszej kolejności porównujemy prezentowane w nim wydarzenia z własnym wyobrażeniem o rzeczywistości zarówno w jej empirycznym, jak i kulturowym aspekcie, czyli, mówiąc wprost, dokonujemy wstępnej ich interpretacji, szukając przede wszystkim podobieństw. Jeśli więc na przykład obraz fikcyjnego świata ma być zidentyfikowany jako realistyczny, to zawsze konieczna okazuje się eliminacja bądź usprawiedliwienie wszelkich potencjalnych czynników zakłócających mimetyczny sposób odbioru, takich choćby jak ciało nieznaney dziewczyny, które służba zastaje rano w bibliotece.

Można zatem podejrzewać, że według Cullera w powieści detektywistycznej konwencja naturalności służy właśnie temu, by w umowny sposób uporać się z tego rodzaju zakłóceniami. Istotą tej operacji jest wyeksponowanie w planie fabularnym „normalnej” reakcji czytelnika, której można by oczekiwać w chwili skonfrontowania go z jakimś wykraczającym poza ramy prawdopodobieństwa

⁹ Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak — styl — konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 173–176.

¹⁰ *Ibidem*, s. 176.

¹¹ *Ibidem*.

incydentem. Tak więc kiedy pułkownik Bantry twierdzi, że „w powieściach trupy leżą zawsze w bibliotece”, w istocie zaznacza, iż jego świat rządzi się innymi niż powieściowe regułami, a dla nas jako potencjalnych odbiorców deklaracja ta jest wystarczającym alibi, formą usprawiedliwienia, dlaczego tak łatwo godzimy się z tą powieściową mistyfikacją, mimo że przecież nie jesteśmy w stanie w nią uwierzyć.

W zgodzie z tym tokiem myślenia wyjaśnienie polegałoby na konieczności rozpoznania ironiczności całej sytuacji i wiązałoby się z rozrywkowym przeznaczeniem powieści detektywistycznej. Ironia wynika tu z obecności trzech poziomów odniesienia: płaszczyzny powieści kryminalnej, którą czytali państwo Bantry, płaszczyzny ich rzekomo realnego świata oraz płaszczyzny rzeczywistości, w której znajduje się czytelnik *Nocy w bibliotece*. Ofiarą tak zarysowanej sytuacji, obok rzeczonoego trupa blondynki (takiego jak z powieści, co nie bez satysfakcji zauważy później pani Bantry), jest oczywiście jej mąż. Bantry bowiem naturalnie ma rację, twierdząc z sarkazmem, że „w powieściach trupy zawsze leżą w bibliotece”. Ale wypowiadając ten komentarz, wpada mimowolnie w pułapkę, ponieważ jest w błędzie, przypuszczając, że w jego bibliotece trup nie może się pojawić, skoro takie rzeczy zdarzają się tylko w powieściach, nigdy — w rzeczywistości. Jeśli poprawnie odczytuję intencje Cullera, właśnie ten brak świadomości pułkownika, że jest postacią fikcyjną, stanowi o źródle komizmu wynikającego z dobrodusznego poczucia wyższości, jakie w tym momencie odczuwa realny odbiorca. Poczucia ufundowanego na ironicznym dystansie, który uprawomocnia w ten sposób ludyczny mimetyzm powieści detektywistycznej.

Trudno odmówić tej argumentacji konsekwencji i spójności, a budujące ten wywód przesłanki wydadzą się jeszcze bardziej przekonujące, jeśli przypomniemy, że powieść detektywistyczna od początku sytuowana była w granicach fikcji mimetycznej czy realistycznej, co znajduje nawet pośrednio odbicie w jej gatunkowych regułach formułowanych z większym lub mniejszym dystansem (*vide* S.S. Van Dine, ks. Ronald Knox), choćby takich, w których surowo zakazane jest posługiwanie się postaciami tajemniczych Chińczyków.

Niemniej jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że konstatacja o ludycznym mimetyzmie opowieści detektywistycznych może być mimo wszystko źródłem poważnych kontrowersji. Jedne z tych kłopotów pojawiają się zawsze, gdy ktoś z pełną powagą — jak Bantry — potraktuje kryminalną zagadkę. Myślę, że jest to np. *casus* Edmunda Wilsona zarzucającego już w 1944 roku kryminałom autorki *ABC* „brak samodzielnego istnienia postaci” i przekonującego, iż pisarka „dąży do całkowitej eliminacji pierwiastka ludzkiego, wprowadzając coś, co [...] wygląda na niesmaczną parodię postaci ludzkich”¹². Opinię Wilsona można by

¹² E. Wilson, *Dlaczego kryminały są poczytne?*, [w:] *idem, Szkice*, przeł. J. Hummel, wybór i posłowie M. Sprusiński, Warszawa 1973, s. 180. Por. też w tym samym zbiorze słynny esej Wilsona *Kogo obchodzi, kto zamordował Rogera Ackroyda?*, w którym autor podtrzymuje swoją miażdżącą ocenę powieści kryminalnej.

zlekceważyć, gdyby nie to, że ze znikomej mimetycznej mocy kryminału, przynajmniej w jego wersji detektywistycznej, dominującej w okresie *Golden Age*, zdawali sobie sprawę nie tylko zagorzali krytycy tej formy literackiej rozrywki, lecz także jej zwolennicy, a nawet sami pisarze uprawiający tę odmianę literatury.

Nie wchodząc w szczegóły, wszystkie te krytyczne argumenty, komentarze i oceny można sprowadzić do jednego wspólnego mianownika — przekonania, że powieść detektywistyczna, jeśli jest powieścią realistyczną, to tylko na specjalnych warunkach. W umowie zawieranej między pisarzem a czytelnikiem, o której pisał przed laty Michał Głowiński, wskazując konstytutywne cechy fikcji mimetycznej¹³, kryminał mieścić się więc będzie tylko wtedy, gdy obie strony zaakceptują stosowny aneks, zezwalający np. na tego typu zdarzenia, jak niewiarygodna zbrodnia w Gossington Hall.

Nie ukrywam jednak, że takie kompromisowe rozwiązanie zamiast wyjaśniać stan rzeczy, raczej zamazuje obraz całości. Bynajmniej nie chodzi wyłącznie o to, że jego efektem jest pewne uproszczenie problemu. Ważniejsze wydają się w tym wypadku względy inne. Mówiąc wprost, identyfikowanie powieści detektywistycznej jako jednej z postaci fikcji realistycznej rozumianej w tradycyjny sposób, to znaczy przez pryzmat kategorii mimesis utożsamianej z mechanizmem naśladowczego przedstawiania rzeczywistości, wydaje się dostarczać za mało korzyści tam, gdzie pojawiają się pytania o cechy szczególne tego subgatunku, o specyficzne operacje wywierania wpływu, którym potencjalny czytelnik poddawany jest w procesie lektury. A dzieje się tak dlatego, że interesujemy się wówczas kryminałem przede wszystkim jako częścią większej całości, w kontekście tej całości go analizujemy, tym samym mniej uwagi poświęcając jego cechom dystynktywnym.

Co ciekawe, ten ogólny komentarz pozostaje aktualny nawet w wypadku niektórych badaczy, zauważających fundamentalne różnice między powieścią detektywistyczną a dyskursem realistycznym i mocno podkreślających osobny charakter gatunkowych reguł kryminału. Za wzorcowy przykład może tu służyć praca Rogera Caillois, w której przekonuje on, że ten rodzaj opowieści wybiera jako swój właściwy temat „wyjaśnienie niemożliwego”. Francuski krytyk i socjolog rozumie przez to, że czytelnik na poziomie fabuły spotyka się z formą wyzwania rzuconego „prawom przyrody, prawdopodobieństwu i zdrowemu rozsądkowi”. Według autora *Gier i ludzi* właśnie stąd bierze się wartość tej odmiany powieści, „zależy [ona] naprzód od punktu wyjścia, który winien być obelgą dla rozumu i doświadczenia, dalej zaś od mniej lub więcej zupełnego i prawdopodobnego sposobu, w jaki [...] intelekt i doświadczenie zostaną jednak zadowolone i uszanowane”¹⁴.

¹³ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986, s. 25–34.

¹⁴ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, przeł. J. Błoński, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 181.

Bezspornie w wypowiedzi tej zdecydowanie na plan pierwszy wysuwają się kategorie zwykle łączone z dyskursem realistycznym (prawa przyrody, prawdopodobieństwo, zdrowy rozsądek, intelekt, doświadczenie), lecz skupiając się tylko na nich, łatwo przeoczyć, że w wywodzie Caillois zupełnie zmarginalizowana zostaje, nie mniej istotna na polu literatury i fikcji mimetycznej w szczególności, jeszcze jedna kategoria — iluzji, której władzy poddaje się czytelnik przekonany co do „prawdziwości” na przykład Paryża lub Warszawy z powieści Balzaka albo Prusa; kategoria iluzyjności związanej z perlokucyjną mocą literatury, jej władzą przedstawiania światów, w których istnienie jesteśmy chociaż na moment zdolni uwierzyć albo przynajmniej udawać, że wierzymy. Oczywiście nie jest to żadne przeoczenie, ponieważ Caillois zdaje sobie sprawę z ograniczonej władzy powieści detektywistycznej akurat na tym polu, mimo że przecież trzeba również pamiętać na przykład o korespondencji kierowanej przez proszących o pomoc czytelników, która napływała na londyński adres Sherlocka Holmesa przy Baker Street¹⁵.

W swoich rozważaniach chciałbym się skupić właśnie na tym punkcie, który został zignorowany w eseju Caillois. Zakładam bowiem, że ów brak czy mniejsze znaczenie czynnika iluzyjności stanowi przesłankę ku temu, by problem realistyczności kryminału rozpatrywać na innej płaszczyźnie.

Wypada zacząć od tego, że kiedy autor *Żywiołu i ład*u nadrzędny cel powieści detektywistycznej łączy z pragnieniem „wyjaśnienia niemożliwego”, to w praktyce realizacja tego postulatu przybiera formę destrukcji „niemożliwości”. Konsekwencją tego jest — jak u Cullera — że „realności” świata powieści detektywistycznej dowodzi się wówczas na drodze negacji tego, co wydaje się niemożliwe w świecie czytelnika, dokładnie w taki sposób, jak czyni to sir Bantry. Tylko że wówczas z punktu widzenia czytelnika wyjściowa sytuacja przedstawia się zgoła inaczej niż w „normalnej” narracji realistycznej, w której podobieństwo między światem fikcji a wyobrażeniami odbiorcy o rzeczywistości w ogóle nie jest przedmiotem żadnego komentarza, ponieważ jakkolwiek próba kontestacji prawomocności jej ustanowienia byłaby odstępstwem od aksjomatycznej zasady, na jakiej opiera się dyskurs realistyczny. Tymczasem w powieści detektywistycznej — przeciwnie: akcent padający na niezwykle okoliczności, w jakich zostaje popełniona zbrodnia, pośrednio niejako problematyzuje status realistyczności opowiadanej historii, skutkiem czego podobieństwo jako fundament mimetycznego stylu odbioru okazuje się tylko postulatem; nie jednym z aksjomatów, ale formą wyzwania, zadaniem do udowodnienia.

Jeśli więc znów wrócimy do postaci pułkownika Bantry’ego, protestującego przeciwko faktycznej obecności trupa w jego sypialni, to okaże się, że postawa pułkownika potencjalnie wskazuje, że przedmiotem śledztwa w *Nocy w bibliotece*

¹⁵ Osobną kwestią pozostaje też inne spostrzeżenie: mianowicie, dlaczego Holmes, a właściwie jego przechadzki po Londynie, stały się ulubionym przykładem, wielokrotnie podnoszonym w pracach poświęconych zagadnieniu fikcji.

(ale tak naprawdę w powieści detektywistycznej w ogóle) jest w istocie rzeczy nie tylko pytanie o tożsamość sprawcy, ale również charakter powieściowej rzeczywistości. Wygląda więc to trochę tak, jakby kryminalna zagadka i związane z nią ekscentryczne fabularne pomysły były formą testowania granic dyskursu realistycznego.

Kryminalny topos zamkniętego pokoju wydaje się idealnym symbolem, który to dążenie materializuje w stopniu ekstremalnym. Zamknięte od wewnątrz drzwi prowadzące do miejsca, w którym popełniono zbrodnię, są zamknięte nie tylko dla powieściowych bohaterów, ale również dla czytelnika. Bezdarność policji i świadków wobec uobecnionej niemożliwości tego zdarzenia jest jednocześnie bezdarnością realnego czytelnika wobec tego, z czym się spotyka w akcie lektury. Ten stan początkowej inercji dobrze ilustruje zabieg zastosowany w *Zabójstwie przy Rue Morgue*, gdzie — jak wiadomo — figura zamkniętego pokoju pojawia się po raz pierwszy. Interesujące w tym opowiadaniu jest to, że makabryczne okoliczności śmierci dwóch kobiet znalezionych w mieszkaniu w jednej z paryskich kamienic poznajemy dzięki relacji prasowej. Można przypuszczać, że sięgnięcie po ten rzekomy „cytat z rzeczywistości”, nieco podobnie jak postawa emerytowanego pułkownika u Christie, spełnia funkcję — jak pisze Ryszard Nycz — „ewokacji realności, wyzyskującej — mającą w sobie coś z magii — iluzję »czystej referencjalności« wiadomości prasowej, która zdaje się jedynie oddawać głos »nagim faktom« rzeczywistości»¹⁶.

Dość jednak należy, że nie jest to jedyna funkcja. Użycie kodu prasowego przez przytoczenie przez narratora treści artykułów donoszących o tajemniczym podwójnym morderstwie wytwarza w opowiadaniu szczególną sytuację odbioru, wymuszając przecież na czytelniku powtórzenie działań narratora i jego przyjaciela detektywa Auguste’a C. Dupina. Cytowana obszernie relacja z miejsca zbrodni niejako prowokuje odbiorcę do interpretacji przytaczanych zdarzeń i odczucia stanu informacyjnej pustki, wrażenia „niedocieczonej tajemnicy”, by ująć to doświadczenie słowami narratora. Jest to doświadczenie o tyle charakterystyczne, że w jego trakcie następuje konfrontacja sprzecznych sił — „czystej referencjalności” w postaci dyskursu prasowego i niesamowitości zbrodni, w obliczu której „policja straciła głowę”, jak informuje ostatnie zdanie cytowanego artykułu.

Właśnie to nazywam testowaniem granicy dyskursu realistycznego, z jakim potencjalnie możemy się spotkać w powieści detektywistycznej. Zamknięte drzwi mieszkania paryskiej kamienicy są na polu narracji symbolem tej granicy. Co istotne jednak — to doświadczenie przybiera formę, którą można by nazwać lekturą do potęgi, skoro czytelnik opowiadania zaangażuje się emocjonalnie w prezentowaną historię tylko pod warunkiem aktywnego uczestnictwa w dwóch aktach interpretacji — przytaczanych w tekście artykułów i opowieści narratora

¹⁶ R. Nycz, „Cytaty rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 229.

Zabójstwa przy Rue Morgue. Zatem jeśli właściwym tematem utworu Poeego okazuje się sama czynność interpretacji uwikłana w proces lektury, to można równocześnie podejrzewać, że fakt ten przekłada się na charakter potencjalnej relacji, jaka powinna połączyć czytelnika i czytany przezeń tekst. Mieścić się będzie ona w ramach fikcji mimetycznej, ale przedmiotem twórczego procesu naśladowania nie będzie tu świat jako obiekt, rzecz sama w sobie, lecz sam akt lektury. W tym sensie więc przedstawiona w opowiadaniu narracyjna fikcja odsłania się jako reprezentacja doświadczenia interpretacji, forma poznawczego domysłu, którego przedmiotem jest pytanie o granice rzeczywistości.

Rzecz jednak w tym, że o ile w opowiadaniach twórcy *Skradzionego listu* ten poznawczy eksperyment traktowany jest na serio, o tyle powieść detektywistyczna w swym głównym nurcie eksponuje raczej ludyczne pokłady tego doświadczenia. Zabawowy aspekt antyiluzyjnego wymiaru „realistyczności” powieści detektywistycznej świetnie ilustruje jeszcze jedna analogia, którą w swoim studium podsuwa Caillois, tym cenniejsza, że dotyczy sytuacji czytelnika. Otóż według autora *Gier i ludzi* przyjemność wynikająca z lektury kryminału „nie jest przyjemnością, jaką daje wysłuchanie jakiejś historii. Jest raczej przyjemnością z oglądania prestidigitatora, który natychmiast odsłania sekret swoich sztuczek”¹⁷. Znaczeniowa intencja tego porównania zyskuje jeszcze na wyrazistości, gdy obraz ten skonfrontujemy z opisem wybitnie niechętnego kryminałom Edmunda Wilsona, dla którego charakterystyczna dla tego gatunku konstrukcja narracji skoncentrowanej na fabularnej zagadce przypomina „sztuczkę kuglarską, polegającą na odwróceniu uwagi gestami bezsensownymi i nieporadnymi, za którymi kryje się manipulacja karciana”¹⁸.

Jak widać, obaj autorzy, odwołując się do przykładu cyrkowej magii, a więc sztuki iluzji i manipulacji — *de facto* odmawiają kryminałowi cech realistycznego przedstawienia, które z kolei wymaga od czytelnika poddania się działaniu innego rodzaju złudzenia. Obaj przypuszczalnie odmawiają też powieści detektywistycznej prawa do reprezentowania wartości artystycznych. Obaj wreszcie deprecjonują i lekceważą jej ludyczne przeznaczenie, widząc w nim odstępstwo od zasady przedstawiania rzeczywistości. Abstrahując jednak od tych ocen, to Caillois zdaje się rozumieć lepiej niż Wilson gatunkową specyfikę powieści detektywistycznej, gdy podkreśla w swoim porównaniu gest odsłaniania „kuglarskich sztuczek”¹⁹.

Francuski krytyk, pisząc o nim, miał zapewne na myśli fakt, że od zakończenia czytanego utworu odbiorca oczekuje rozwikłania wszystkich zagadek. Tym samym oznacza to, że objaśniający komentarz detektywa w pewnym sensie tożsamy jest z odsłonięciem mechanizmu narracyjnej pułapki, w którą potencjalnie powinniśmy dać się schwytać. W rzeczywistości jednak z takimi gestami obnażającymi reguły gry spotykamy się już we wcześniejszych fazach lektury. Rolę tę

¹⁷ R. Caillois, *op. cit.*, s. 183.

¹⁸ E. Wilson, *Dlaczego kryminały są poczytne?*, s. 180.

¹⁹ Por. R. Caillois, *op. cit.*, s. 182.

spełniają tak licznie rozsiane w wielu powieściach autotematyczne komentarze, które były przedmiotem mojego zainteresowania. Podobna funkcja przypisana jest także bardzo często towarzyszącym im intertekstualnym aluzjom do innych kryminałów albo do innych powieściowych detektywów, a także różnego rodzaju paratekstualnym zabiegom, skłaniającym czytelnika do aktywnego zaangażowania się w proces deszyfracji kryminalnego kodu powieści.

Cechą wspólną wszystkich tych zabiegów jest oczywiście ich tekstowy wymiar. To zaś pozwala na zaproponowanie pewnej generalnej konkluzji, w myśl której każde toczące się w powieści detektywistycznej śledztwo czyni przedmiotem swego zainteresowania doświadczenie czytania. Peter Hühn ujmuje tę myśl, dowodząc fortunności analogii między ukrytą historią fikcyjnego morderstwa jako historią pisania i historią śledztwa²⁰ jako zapisem interpretacji dokonanej przez detektywa (zauważmy, że pierwsi śledczy — Dupin i Holmes — nie mogli obejść się bez swoich kronikarzy). Podobnie inny badacz kryminału Carl Malmgren łączy analogię między działaniami detektywa i zadaniami czytelnika z konstytuowaniem się specyficznej dla powieści detektywistycznej przyjemności, której podstawą jest czynienie go na powrót czytelnym²¹.

Oba te głosy z pewnością dobrze korespondują z hermeneutyczną naturą powieści detektywistycznej. Lecz choć na pierwszy rzut oka zdają się odchodzić od naiwnego definiowania tego gatunku w kategoriach mimesis przedstawienia, to jednak w pośredni sposób z powrotem do tej definicji nawiązują. Jeśli bowiem założymy, że istnieje jakaś forma podobieństwa między działaniami i postawą detektywa a sytuacją czytelnika, to ta metaforyczna figura okazuje się tylko maską iluzyjnego mechanizmu identyfikacji z fikcyjnym bohaterem.

Skłonny jednak jestem przypuszczać, że ta forma przyjemności płynącej z lektury powieści detektywistycznej — chociaż możliwa — nie musi być wszakże jedyną — dlatego że nie jest wcale przesądzone, iż nasza pozycja i cele towarzyszące lekturze rzeczywiście pokrywają się z pozycją i celem powieściowych detektywów.

Na koniec postawić ten problem można nawet mocniej. Niewykluczone, że cele te są wzajemnie sprzeczne. Roland Barthes w *S/Z* przekonywał, że domknięta, kompletna w imię swej czytelności historia jest „zapełniona niczym kuchenny kredens, na którego półkach sensy spoczywają w należyтым porządku, starannie zabezpieczone przed rozbiciem”²². Na pozór powieść detektywistyczna wraz z zakodowanym w niej trybem lektury jako interpretacji zdają się idealnym wcieleniem tego narracyjnego ładu, przeciwko któremu buntuje się w swojej książ-

²⁰ Zob. P. Hühn, *Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur*, [w:] *Der Kriminalroman...*, s. 239 i n.

²¹ Zob. C. Malmgren, *Anatomy of Murder. Mystery, Detective and Crime Fiction*, Bowling Green 2001, s. 27–28.

²² R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 243.

ce znany badacz, widzący w zakończeniu opowieści znak kryzysu czy wręcz jej śmierci.

Zastanówmy się jednak, czy paradoksalnie detektywistyczna formuła oparta na konsekwentnych działaniach detektywa, zmierzających do uczynienia niemożliwego możliwym, zarazem nie wytwarza w procesie lektury swego rodzaju przeciwności, które zwracają się przeciwko logice odkrycia. Czy przypadkiem przyjemność płynąca z lektury kryminału nie wiąże się bynajmniej z oczekiwaniem na nadejście rozwiązania, lecz z możliwością aktywnego konstruowania coraz to nowych, tylko potencjalnych scenariuszy dalszego ciągu fabuły, co odbywa się przecież w trakcie lektury nieustannie. Jeśli na serio weźmiemy pod uwagę to przypuszczenie, to okaże się wówczas, że — paradoksalnie — naszym, jako czytelników, największym nieprzyjacielem jest detektyw, który to doświadczenie interpretacji z sadystyczną satysfakcją systematycznie uśmierca. Aż do końca. Na szczęście — jak mówi jedna z bohaterek *Tragedii w trzech aktach*, jeszcze jednego kryminału Agaty Christie — „wyjście jest [zawsze] w bibliotece”.

The crime in the library, or how to read a detective novel

Summary

Taking *The Body in the Library* by Agatha Christie as an example for analysis, the author of this article underlines that a common motif in detective stories are the intertextual and autothematic references to genre-specific rules. Their presence lends the experience of reading detective novels its own specific character. Therefore, the author of the text claims that the criminal intrigue can be considered as a representation of the very act of reading and interpretation. This proves that the main source of pleasure derived from reading detective novels is by no means the answer to the question of “who’s done it.” The greatest satisfaction in the act of reading is enjoyed by the reader in terms of creating and selecting various alternative scenarios and solutions, which is a defining characteristic of the experience of interpretation.