



Mariusz Czubaj

Etnolog w Mieście Grzechu

Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne

Oficyna

Mariusz Czubałaj

Etnolog w Mieście Grzechu

Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne



Oficyna

— Kolejna typowa islandzka zbrodnia? —
zapytał Sigurdur Oli. Wszedł do sutereny
niezauważony przez Erlendura i pochylił się
nad zwłokami.

— Co? — zapytał Erlendur z
roztargnieniem.

— Niechlujna, bezcelowa i popełniona bez
próby ukrycia, zmylenia śladów czy zatarcia
dowodów.

— Tak — powiedział Erlendur. —
Prymitywna islandzka zbrodnia.

A. Indriðason, *W bagnie*, przeł. J. Godek,
Warszawa 2009, s. 13.

WSTĘP

Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne

Zacznijmy od Królowej.

W powieści Agathy Christie *Morderstwo odbędzie się...* na początku rozdziału trzeciego, gdy goście zwabieni dziwnym anonsem gazetowym zapowiadającym zbrodnię zaczynają się schodzić do domu panny Blacklock, czytamy:

Były tam dwa kominki, a chociaż w żadnym z nich nie płonął ogień, w salonie panowało przyjemne ciepło.

— O! Centralne ogrzewanie działa — powiedział Patryk.

Pani domu przytaknęła skinieniem głowy.

— Ostatnio było tak mgliście i deszczowo. W całym domu czuć wilgoć. Kazałam Evansowi napalić, zanim poszedł do domu.

— A co z bezcennym koksem? — zapytał drwiąco młody człowiek¹.

Kiedyś podczas przyjęcia buchałby ogień w kominku, nadając angielskiemu wnętrzu ten szczególny rodzaj ciepła, który w przestrzeń publiczną (przeznaczoną dla tak ważnej i sformalizowanej praktyki kulturowej, jaką jest składanie wizyty) wprowadza element domowości. Jednak akcja powieści Królowej kryminału rozgrywa się tuż po II wojnie światowej, gdy w Anglii wciąż obowiązuje reglamentacja koksu oraz węgla.

Krótką wymianę zdań między gospodynią a Patrykiem pełni potrójną funkcję. Po pierwsze, sytuuje tę opowieść w określonym czasie i miejscu,

niejako wbrew klasycznej powieści detektywistycznej, której Agatha Christie była ucieleśnieniem. Po wtóre — tu nie zdradzamy szczegółów, przynajmniej nie teraz — okaże się istotna ze względu na intrygę. Wreszcie po trzecie, kreśli obraz społeczeństwa wciąż niepewnego swojego bytu po wojennej katastrofie; społeczności, która dźwiga się z trudem i dla której wszystko może być zagrożeniem, na przykład drobny szantaż rujnujący życie.

Ta niepewność sytuacji materialnej podkreślana jest w powieści po wielokroć, po raz pierwszy w rozdziale drugim, gdy pani Swettenham, przeglądając ogłoszenia w prasie lokalnej, już to natrafia na anonse dotyczące wyprzedaży psów („Szczenięta rasowe dogi [...]. Nie wiem, jakim cudem udaje się ludziom wyżywić takie ogromne psiska”), już to czyta o skupowaniu sztucznych szczek (handel takowymi był wówczas powszechnym procederem nie tylko w Anglii, popyt na nie związany był z powszechnym ubytkiem uzębienia podczas wojny wskutek złego odżywiania, awitaminozy itd.). Nad fabułą roztacza się aura powojennej niepewności oraz zagrożenia, która determinuje poczynania bohaterów. Z pewnego punktu widzenia właśnie ta atmosfera jest motywem przewodnim tej niesłusznie niedocenianej powieści Agathy Christie. Na marginesie dodajmy jeszcze, że wspomniana lektura ogłoszeń jest znakomitą ilustracją tezy Benedicta Andersona dotyczącej roli prasy (w tym lokalnej) w kreowaniu tego, co brytyjski badacz określił mianem „wspólnot wyobrażonych”.

Od mitologii po upadek w czas

Jakkolwiek powieść kryminalna — a *Morderstwo odbędzie się...* dostarcza w tym względzie jeszcze jednego spośród niezliczonych dowodów — jest królestwem detali, drobiazgów i szczegółów, zwykło się ją osadzać w ramach bardziej ogólnych, na przykład w kontekście mitologicznym. Pośród

wielu innych mitów współczesnego świata, opowieści mieszczących się w planie zarówno wielkiej historii (przykładami są tu rozmaite historiozofie, od marksizmu po narodowosocjalistyczny mesjanizm), jak i historii codziennej, małej i potocznej (związanej na przykład z *incipit vita nova* — potrzebą nowego początku, ujawniającą się podczas sylwestrowej zabawy albo parapetówki), Mircea Eliade opisuje także te, które mieszczą się w polu kultury popularnej, ściślej — literatury:

Mitologiczna struktura literatury popularnej wydaje się oczywista. Każda popularna powieść przedstawia walkę między Dobrem i Złem, bohaterem i przestępcą (nowożytnie ucieleśnienie Demona), odnajdujemy w niej wielkie motywy folklorystyczne, na przykład prześladowanej dziewczyny, zbawczej miłości, nieznannej opiekunki itp. Roger Caillois znakomicie pokazał, że **nawet** [podkr. — M. Cz.] w powieściach kryminalnych roi się od tematów mitologicznych. [...] Skoro czytając powieść kryminalną, „zabija się” czas czy też — czego dowodem każda powieść — dociera się do nieznanego uniwersum czasu, przeto lektura przenosi współczesnego człowieka poza jego trwanie, włącza go w inne rytmy, powoduje przeżywanie innych historii².

Powieść kryminalna bez wątpienia należy do sfery mitologii popularnych (aż dziw, że stosowny rozdział na ten temat nie znalazł się w *Mitologiach* Rolanda Barthesa). I dziś jednak daje się odczuć pewną ambiwalencję w akademickim dyskursie na temat tego gatunku literackiego, wciąż często traktowanego jak literatura pochodząca z nieprawego łoża, a więc tym samym niegodna (lub godna umiarkowanie) namysłu i pióra badaczy. Z drugiej strony literatura kryminalna mieści się w sferze praktyk kulturowych wyróżniających się szczególną intensywnością: jest pisana, czytana i komentowana, a komentarze te wykraczają często poza umowny świat fabuły.

Parafrazując Ciorana, często przytaczanego przez Eliadego, można by powiedzieć, że kryminał, zwłaszcza współczesny, jest formą bolesnego „upadku w czas”. Bowiem z jednej strony, respektując wymogi gatunkowe,

rzeczywiście przenosi czytelnika „poza jego trwanie”, z drugiej — osadza go w trwaniu historycznym oraz świecie aktualnie dyskutowanych problemów. Wystarczy tylko przypomnieć *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna, protesty Watykanu i hierarchów lokalnych (w Polsce także), niekończące się dyskusje o prawdzie historycznej, relatywizmie i apokryfach (które na poziomie publicystycznym stanowiły odpowiednik tego, co o obiektywizmie historycznym pisał na przykład Hayden White)³. A równocześnie przywołajmy *Mordercę bez twarzy* Henninga Mankella lub też, w tym samym kontekście, *Szybki cash* Jensa Lapidusa — powieści, które wywołały w Szwecji dyskusję zarówno na temat statusu i praw emigrantów, jak i ksenofobii jako cechy charakteru narodowego Szwedów. Dodajmy, że owe polemiki i dyskusje sprzęgnięte są z prawami ekonomii dotyczącymi rynku wydawniczego: niezbyt w Polsce znana powieść Lapidusa rozeszła się w samej Szwecji w nakładzie przekraczającym pół miliona egzemplarzy, co — wzięwszy pod uwagę liczbę mieszkańców — jest wynikiem tyleż imponującym, co kulturowo znaczącym.

Ten „upadek w czas” — upadek w historię oraz konkret, codzienność i kulturowe realia, sprawiający, że kryminał jest łakomym kąskiem (lub jak kto woli: materiałem badawczym) dla antropologa — przejawia się rozmaicie.

Ujawnia się zatem dosłownie tam, gdzie ważne znaczenie — ze względu na intrygę lub wiarygodność świata przedstawionego — ma detal historyczny, jak dzieje się na przykład w powieści Petera Robinsona *W czas posuchy*. W opowieści tej, rozgrywającej się na dwóch planach, podczas II wojny światowej i współcześnie, ważną rolę odgrywa nakaz (a właściwie: zniesienie nakazu) zaciemniania okien podczas nalotów na Anglię. Okazuje się bowiem, że ów moment wyznacza nieprzekraczalną granicę, za którą nie jest już możliwe popełnienie zbrodni odkrytej po dziesięcioleciach.

„Upadek w czas”, w realia opisywanej epoki, to temat przewodni

powieści Marka Krajewskiego. Zilustrujmy to przykładem z *Festung Breslau*, czwartej z serii książek o Eberhardzie Mocku. Akcja rozgrywa się w 1945 roku podczas oblężenia twierdzy Breslau przez wojska radzieckie. Mimo zaciskających się wokół miasta kleszczy bohaterowie zasiadają przy suto zastawionych stołach, delektując się wyrafinowanymi potrawami i winem. Taki opis nie ma jednak nic wspólnego z porywem autorskiej fantazji, jest natomiast sposobem uwiarygodnienia opisywanego świata. Istotnie, po decyzji o ewakuacji ludności cywilnej z miasta w twierdzy pozostały nadwyżki żywności. Do tego epizodu odwołuje się więc Krajewski. Gatunki wina, którymi się wówczas raczono, autor przywołuje, posiłkując się informacjami z ówczesnych gazet. Natomiast w celu uwiarygodnienia postaci pisarz wertuje księgi adresowe, by wyłuskać imiona i nazwiska typowe dla tamtych czasów⁴.

„Upadek w czas” jest powiązany z zanurzeniem się w określonej przestrzeni zdarzeń. W *Jedynej szansie* Harlana Cobena główny bohater, chirurg Marc Seidman, popada w nie lada tarapaty. Policja podejrzewa go o zabójstwo żony. Marc na własną rękę szuka sprawców, którzy z kolei chcą dopaść jego. Sytuacja ta zmusza bohatera do ukrywania się. Gdzie? Tam gdzie najtrudniej kogoś odnaleźć, czyli w wielkim mieście (kwestia wielkomięskości kryminału to temat na osobną opowieść, którą tu jedynie zasygnalizujemy). Seidman parkuje samochód na jednej z ulic niezgodnie z przepisami. Narrator zaś informuje nas, że w tym miejscu żaden mieszkaniec Nowego Jorku nie zaparkuje auta tak, jak nakazują przepisy. Innymi słowy: samochód zaparkowany zgodnie z przepisami jest w tym określonym miejscu z gruntu podejrzany. Natomiast ten, który jest postawiony wbrew przepisom, nie budzi niczyich podejrzeń.

Omawiany fragment, obejmujący zaledwie dwa akapity, jest przejawem tego, co za Cliffordem Geertzem można nazwać wiedzą lokalną lub —

ujmując to inaczej — kompetencją kulturową obecną w powieści kryminalnej. Dodajmy, że kwestia lokalnego zakotwiczenia pojawia się nie tylko na poziomie fabularnym, lecz także wtedy, gdy przychodzi do dyskursu o utworach kryminalnych. We wrześniu 2009 roku miałem przyjemność brać udział w projekcie Murder Night realizowanym w Budapeszcie. Było to spotkanie sześciu pisarzy z krajów bałtyckich. Co znamienne, kwestie „techniczne”, a więc takie, które uważa się za uniwersalne (związane z przestrzeganiem reguł gatunkowych, konstrukcją postaci i tak dalej), okazały się w tym projekcie drugorzędne wobec pytań o lokalną otoczkę kryminału (a zatem kwestii dotyczących tego, czy istnieje jakiś rys charakterystyczny dla kryminałów pisanych w tej części Europy, czy doświadczenia historyczne wpłynęły na typ tworzonej tu literatury kryminalnej). Jedynie Hakan Nesser, twórca cyklu o komisarzu Van Veeterenie, rozgrywającego się w nieistniejącej miejscowości Maardam, odcinał się od związku jego kryminałów z lokalnym, szwedzkim otoczeniem.

Wraz z powyższymi pytaniami pojawia się podstawowy dylemat antropologii związany z wiedzą „źródłową”. Potraktujmy przeto kryminał jako wielką narrację o społeczeństwie. Jako opowieść o wiedzy lokalnej, o tym, co „tu” i „teraz”, nieustającą relację dawnych informatorów, którzy przybywali do rozpostartego w wygodnym fotelu badacza. W przeciwieństwie do owych informatorów sprzed stu lat współcześni pisarze kryminalni najczęściej mają świadomość „metakulturową”: sami często doskonale wiedzą, że opowiadana przez nich historia nie niknie w chaosie zdarzeń, lecz jest zogniskowana wokół pojęcia „kultury” — tak bądź inaczej wyobrażonego ładu z mnogością praktyk.

Takie spojrzenie na powieść kryminalną wiąże się z założeniem, że składnikiem niezbywalnym dla tej literatury jest konwencja realistyczna, gdzie realizm związany jest z przedstawianiem świata prawdopodobnego.

Parafrazując Stendhalowską myśl, można powiedzieć, że kryminał jest zwierciadłem przechadzającym się nie tyle po gościńcu, ile po ulicach metropolii, ścieżkach na angielskiej prowincji albo afrykańskich bezdrożach (jak dzieje się w cyklu powieściowym Alexandra McCall Smitha o Precious Ramotswe, zwyczajowo zwanej *mma* i rozwiązującej zagadki kryminalne w Botswanie). Jest to literatura, w której przegląda się społeczeństwo, uprawomocniając diagnostyczną funkcję współczesnego kryminału jako narracji o mechanizmach życia społecznego.

Tym samym też z pola naszych zainteresowań zostają wyrugowani twórcy kryminałów eksperymentalnych. Wśród analizowanych w tej książce utworów nie znajdziemy więc ani *Trylogii nowojorskiej* Paula Austera (gdzie jedną z kwestii podstawowych jest sposób doświadczania tekstu powieściowego, swoista fenomenologia „upadku w fikcję”), ani znakomitej *Jaskini filozofów* José Carlosa Somozy (poruszającej temat ontologicznego statusu tekstu oraz naszych dyspozycji poznawczych), ani postmodernistycznych zabaw ze strukturą kryminalną, jak w przypadku *49 idzie pod młotek* Thomasa Pynchona⁵.

Etnolog w Mieście Grzechu podąża zatem tym tropem, który w tradycji badań socjologiczno-literackich wyznaczył Erich Auerbach w *Mimesis*, w innym kręgu badawczym zaś Raymond Williams w *The Long Revolution* oraz Richard Hoggart w *Spojrzeniu na kulturę robotniczą w Anglii*. W takim też podwójnym refleksie należy widzieć sformułowanie zawarte w podtytule tej książki, przedstawiające powieść kryminalną jako świadectwo antropologiczne. Utwór kryminalny jest więc takim świadectwem w dwojakim znaczeniu: raz — wyrasta w otoczeniu określonych praktyk kulturowych lub z praktyk tych się wywodzi (to tradycja Auerbacha, do teź odwołuję się na początku, przywołując powieść Agathy Christie), dwa — interpretuje kulturowo wytwarzane znaczenia (tradycja Williama i

brytyjskich studiów kulturowych), jak coraz częściej dzieje się we współczesnym kryminale, którego jedną z odmian nazwać można bez przesady kryminałem antropologicznym. W tym wzajemnym odbiciu można dostrzec refleks podobnych poszukiwań dokonywanych na gruncie rozwijającej się intensywnie antropologii literatury (w Polsce jej wybitnym reprezentantem jest Ryszard Nycz), którą odróżnia się od antropologii literackiej — opowieści o praktykach kulturowych ukazywanych na literackich kartach. Z drugiej zaś strony warto pamiętać o antropologach coraz częściej badających „ojczyzny słowa” i narracyjne wymiary kultury⁶.

Antropologia przemocy

Retoryka współczesnej powieści kryminalnej zakłada tak intrygujący dla antropologa „upadek w czas” — zanurzenie fabuły w konkretnie kulturowym i społecznym, stanowiące formę uwiarygodniania świata przedstawionego. Prace antropologów z kolei chętnie odwołują się do metafory „śledztwa”. Najbardziej spektakularnym przykładem poszukiwań detektywistycznych w obrębie antropologii stał się spór pomiędzy Marshalllem Sahlinsem a Gananthem Obeyesekere dotyczący tego, co „tak naprawdę” przydarzyło się kapitanowi Cookowi na Wyspach Sandwich.

Fakty są znane: feralnego dnia 1779 roku Kolumb Pacyfiku, James Cook, zginął zasztyletowany i załuczony przez rozwścieczony tłum Hawajczyków, gdy próbował powrócić na brzeg, by naprawić uszkodzony statek. Niejasny pozostaje natomiast motyw zbrodni i wokół tej kwestii rozgorzała polemika między tuzami amerykańskiej antropologii. Śledztwo prowadzone przez Sahlinsa zmierzało w stronę uzasadnień mitograficznych. Mówiąc w dużym skrócie: w myśl tej interpretacji Cook wkroczył w świat Hawajczyków

podczas wielkiego, wielomiesięcznego święta Makahiki. Kulminacyjnym punktem ceremonii było przybycie boga płodności Lono. I kapitan Cook przybył jak Lono — pojawił się w określonym miejscu (przybył od strony horyzontu, a bóg, wedle opowieści, zamieszkuje wybrzeże i też z tej strony przychodzi do Hawajczyków) oraz określonym czasie. Nic zatem dziwnego, że kapitan został uznany za personifikację Lono i ugoszczony tak, jak tylko Hawajczycy (i Hawajki) gościć potrafią. Następnie, znów w przypadkowej zgodzie z kalendarzem ceremonii, kapitan się oddalił.

Wszystko, powiada Sahlins, byłoby dobrze, gdyby nie fatalny zbieg okoliczności. Cook (w wyniku złamania masztu) powraca całkowicie nieświadomy, że jego powrót dekomponuje całą ceremonię. Skutki takiej dekompozycji mogą okazać się dalekosiężne — mogą doprowadzić do rozchwiania ładu kosmogonicznego i struktury społecznej. Aby zaradzić kryzysowi, mieszkańcy wysp rozprawiają się z „fałszywym bogiem”.

W tym miejscu wkracza drugi z antropologicznych detektywów, przy czym celem jego ataku staje się kolega po fachu. Sahlins, powiada Obeyesekere, interpretując śmierć Cooka w określony sposób, daje wyraz postkolonialnej mentalności, przejawiającej się w stereotypie białego zdobywcy. W zgodzie z tym toposem biały wkraczający w świat tubylców jest a priori kimś lepszym, jest kolonizatorem, apostołem cywilizacji, traktowany jest zatem jak bóg. Tymczasem motywacje Hawajczyków nie były związane z mitotwórstwem, miały natomiast wymiar czysto pragmatyczny. Kapitan nie był więc żadnym domniemanym Lono, tylko „obcym”, przybyszem z innego świata, został zatem potraktowany jak intruz.

Pomińmy pozostałe wątki pojawiające się w tej zażartej polemice oraz kolejną książkę Sahlinsa, która była odpowiedzią na stawiane mu zarzuty⁷. Pozostańmy natomiast przy motywie antropologicznego śledztwa. Niczym innym, jak dochodzeniem zakrojonym na szeroką skalę, są prace René

Girarda, który swój projekt badawczy opisuje następująco:

Z badaniami nad rytuałem jest poniekąd tak, jak ze sprawami kryminalnymi — często opisywanymi przez beletrystykę, przez co wcale nie muszą być fikcyjne — które można wyjaśnić pod warunkiem całościowego powtórzenia. Zbrodniarz stara się nie zostawić żadnych śladów. I choć był bardzo zręczny, to jeśli swą zbrodnię powtórzy, dostarczy tym samym ścigającym go dodatkowych atutów. Najbliższa poszlaka, szczególnie, na który za pierwszym razem nie zwróciliśmy uwagi, ujawniają swoją doniosłość, gdy pojawią się znów w nieznacznie zmienionej formie. Kolejne kopie tego samego oryginału pozwolą na odkrycie tego, czego odkryć niepodobna, gdy dysponujemy jedynym tylko egzemplarzem⁸.

Na twórczość Girarda można popatrzeć jak na nieustanne poszukiwanie dowodów wskazujących na mroczne początki kultury ufundowanej na przemoc, a konkretnie: na mordzie założycielskim. Aby tego dowieść, francuski antropolog opisuje instytucję kozła ofiarnego, substytucji ofiarniczej i innych rytuałów, oraz czyta Szekspira, pisarza, który najpełniej wyraził ideę pożądania mimetycznego.

W gruncie rzeczy, gdyby do analizy powieści kryminalnej jako gatunku posłużyć się Girardowską terminologią, można by powiedzieć, że literatura ta jest jeszcze jedną formą substytucji ofiarniczej dokonującą się w planie kultury symbolicznej — jest opowieścią o mechanizmach pożądania mimetycznego (jego wyrazem jest relacja między zbrodniarzem i zamordowanym) oraz ofierze (składa ją zbiorowość, karząc mordercę). Ponieważ powieść kryminalna jako gatunek jest skonwencjonalizowana, w ten sposób realizuje postulat powtórzenia przedstawiony przez Girarda. Repetycji, która wykracza poza fikcję i umowny świat powieściowy.

Wszelako myliłby się ten, kto, sugerując się przypadkiem kapitana Cooka lub mordu założycielskiego, widziałby w antropologicznych śledztwach jedynie zwrot w stronę historii i zamierzchłej przeszłości. Obserwujemy więc rozwój dyscypliny, którą można nazwać antropologią przemocy. Sferą jej

wpływów są nie tylko analizy instytucji represyjnych usankcjonowanych przez kulturę (jakkolwiek refleksja taka, będąca spuścizną Michela Foucaulta, wciąż jest inspirująca), ale też sposoby przejawiania się bólu i fizycznego cierpienia, traktowanego już nie w kategoriach egzystencjalnych przyczynków, ale — jak dowodzi Veena Das — w ramach kulturowych regulacji⁹.

Antropologia przemocy zajmuje się również kwestiami, które pojawiają się na styku codziennej ekspresji oraz kultury symbolicznej. W tej perspektywie należałoby umieścić na przykład analizy fenomenu seryjnych morderców w kulturze amerykańskiej. Udzielane w tej sprawie przez antropologów odpowiedzi są, rzecz jasna, zróżnicowane. I tak Dennis Duclos poszukuje pierwowzorów dla rzeczywiście działających seryjnych morderców w archetypicznej postaci „złego wojownika”, znanej ze średniowiecznych eposów, powieści J. R. R. Tolkiena, a także komiksów wydawanych przez Marvel Comics lub DC Comics. Zarazem, powiada Duclos, *modus operandi* zbrodniarzy wykazuje oczywiste zbieżności z lokalnym, amerykańskim kolorytem kulturowym:

Toole i Lukas [amerykańscy seryjni mordercy — przyp. M. Cz.] różnią się całkowicie od klasycznego amerykańskiego trampa utrwalonego w powieściach Jacka Londona albo Kerouaca, ale mimo to obaj kochali życie w drodze i rozległe, otwarte przestrzenie¹⁰.

Zdaniem francuskiego badacza jest czymś oczywistym, że zarówno Toole, jak i Lukas wpisują się we wzorzec „samotnego myśliwego”, trapera ucieleśniającego — by wspomnieć Davida Riesmana i jego klasyczny *Samotny tłum* — ideały indywidualizmu oraz wewnątrzsterowności zagubionej w kulturze współczesnej. Inaczej na fascynację seryjnymi mordercami patrzy Philip Jenkins, umieszczający ich w galerii wrogów publicznych:

Na początku lat osiemdziesiątych ci outsiderzy byli opisywani jako produkt rozpadu tradycyjnej rodziny oraz efekt seksualnego hedonizmu poprzedniego piętnastolecia. Wrogowie ci przybierali oblicza „obcych”: Muammara Kadhafiego lub Daniela Ortegi, ale także „swoich”: Gacy’ego i Bundy’ego. [...] Walka z seryjnymi mordercami stała się częścią generalnej moralnej rekonstrukcji społeczeństwa następującej po „demonicznych” latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych¹¹.

Wedle Jenkinsa seryjni mordercy, podobnie jak dilerzy narkotyków, wpisują się w krajobraz paniki moralnej na początku prezydentury Ronalda Reagana. Dziś ten sam mechanizm poszukiwania dewiantów, winnych i tych, którzy niosą zagrożenie, zwrócił się w stronę pedofilów oraz „potworów” w rodzaju Josepha Fietzla i jego lokalnych odpowiedników (w tym na przykład osądzonego jakiś czas temu „polskiego Fietzla”). Równocześnie jednak Jenkins zwraca uwagę, że seryjność morderczych praktyk to efekt nie tylko dewiacji i szaleństwa, ale też kultury opartej na seryjności właśnie — na charakterystycznym dla *homo economicus* zmyśle planowania, kalkulacji, zrutyinizowanych działań, repetycji.

Pisarskie śledztwa: na tropie Kuby Rozpruwacza

Ta garść przykładów z obszaru, który nazywamy tu antropologią przemocy, ma znamienny rewers w postaci śledztw prowadzonych przez pisarzy. Autorzy kryminałów często bowiem ulegali pokusie, by detektywistyczne zdolności ukształtowane w konwencji fabularnej konfrontować z rzeczywistymi zbrodniami. Przytoczmy dwa skrajne, jak się zdaje, przypadki pisarskiego śledztwa.

Pierwszy dotyczy Raymonda Chandlera, uważnego czytelnika serii *Słynne procesy londyńskie*, który sam, najczęściej w listach do Jamesa Sandoe pisanych u schyłku lat czterdziestych XX wieku, komentował głośne

sprawy kryminalne i zapadające w nich wyroki. W jednym z listów Chandler zajął się sprawą Crippena, lekarza oskarżonego o zamordowanie żony. Ciało Cory Crippen odnaleziono w lipcu 1910 roku w domu doktora, który w tym czasie wraz z kochanką płynął do Kanady. Przypadek Crippena trafił do annałów kryminalistyki między innymi dlatego, że w schwytaniu przestępcy po raz pierwszy pomógł telegraf — ten środek komunikowania, który oddzielając treść informacji od lokalnego kontekstu, zapoczątkował, zdaniem Neila Postmana, erę technopolu.

Chandlera jednak casus londyńskiego lekarza zainteresował z zupełnie innych pobudek:

Oto człowiek, który miał chyba środki, sposobność, a nawet predyspozycje [uważa się, że Crippen otruł żonę skopolaminą, niezbyt wówczas znaną i rzadko stosowaną — przyp. M. Cz.] do popełnienia zbrodni doskonałej, a przecież narobił moc wszelkiego rodzaju błędów, jakie zwykle nie są wynikiem głupoty, lecz strachu. Ale po Crippenie wcale nie było znać przerażenia. Zrobił szereg rzeczy, które wymagają bardzo precyzyjnego namysłu. Jak na człowieka zachowującego całkowity spokój i zdolność logicznego myślenia, zrobił też dużo rzeczy, które po prostu nie mają sensu¹².

Oto czasy, gdy uwagę przykuwają nie seryjni mordercy, lecz wyrafinowani zbrodniarze („trudno się oprzeć uczuciu sympatii do tego faceta, w każdym razie był to zabójca, który poszedł na śmierć jak dżentelmen” — pisze Chandler w innym z listów), zwłaszcza zaś splot cech, psychologicznych powikłań i sprzeczności przekraczających zwykle pisarską wyobraźnię. Lektury dotyczące dawnych procesów były dla Chandlera z pewnością po trosze zabawą, po trosze literaturą uwrażliwiającą w poszukiwaniu inspiracji.

Chandlerowskie opisy mają w pewnym stopniu charakter romantyczny — zbrodnia wpisana jest w kontekst przygody (namiętny romans, ucieczka na pokładzie SS Montrose), popełnia ją zaś ktoś obdarzony wyrazistą

osobowością. Pół wieku później, gdy amerykańska pisarka Patricia Cornwell zaczęła tropić Kubę Rozpruwacza, wszelkie poszlaki zaś prowadziły ją w stronę malarza Waltera Sickerta, z aury tej nic już nie zostało. Przygoda (w przypadku opowieści o Londynie z roku 1888 o takową by się prosiło) ustępuje badaniu i ścisłym procedurom:

Przez cały czas miałam nadzieję, że naukowcom uda się odkryć DNA zabójcy. Trzeba było jednak ponad roku i ponad stu testów, byśmy ujrzeli pierwsze rezultaty — w większości niewiele warte — badań genetycznych śladów, jakie Walter Sickert i Kuba Rozpruwacz mogli zostawić po sobie, kiedy dotykali znaczków i brzegów kopert (ślady te miały od siedemdziesięciu pięciu do stu czternastu lat!). Jeśli prawdą jest (a nie ma takiej pewności), że to Sickert i Rozpruwacz zostawili odnalezione przez nas sekwencje DNA, to właśnie komórki z ich ust znalazły się w ślinie i połączyły z klejem, gdzie pozostawały do czasu, aż naukowcy wydobyli je za pomocą szczypców, wody destylowanej i bawełnianych wacików¹³.

Autorka znakomicie obeznana z medycyną sądową i kryminalistyką (przez sześć lat pracowała w Biurze Głównego Lekarza Sądowego w Richmond, w stanie Wirginia) uzupełniła swoje dochodzenie aneksem zawierającym wyniki badań DNA mitochondrialnego oraz obszerną bibliografią na temat nieuchwytnego (czyżby?) legendarnego zabójcy. Tym zaś, którzy wierzyliby, że poszlaki prowadzące w stronę Sickerta są zbiegiem rozmaitych okoliczności, pisarka odpowiada:

Jak mawia Ed Sulzbach, specjalista z FBI zajmujący się określaniem profili psychologicznych przestępców: „Tak naprawdę w życiu rzadko zdarzają się dziwne zbiegi okoliczności. A nazwać zbieg okoliczności, który powtarza się po raz drugi, trzeci czy czwarty, niezwykłym zbiegiem zbiegów okoliczności to czysta głupota”¹⁴.

Słowa Sulzbacha potraktować można jako komentarz do rozważań Jenkinsa o seryjnych mordercach uzależnionych od kulturowych repetycji, ale także jako opowiedzenie się po stronie zwolenników rozwiązań scjentyistycznych, a przeciw tym, którzy zbrodnię umieszczają w

romantycznej scenerii wypełnionej niezwykle, niepowtarzalnymi zdarzeniami. Zauważmy przy tym, że Patricia Cornwell jest po tej samej stronie, po której — niezależnie od różnicy wynikającej z przedmiotu badań oraz przyjętej metody — znajdują się dwaj polemiści dyskutujący o kapitanie Cooku. W tych zdarzeniach chodzi o to, by z przypadku zdjąć odium wyjątkowości, by przypadek wprząc w „strukturę splotu okoliczności”¹⁵.

Bez większej przesady można też powiedzieć, że odczuwana niegdyś wyraźnie różnica między literaturą antropologiczną, zajmującą się „strukturami” (bardziej lub mniej scalonymi układami nazywanymi zwykle kulturą), a powieścią kryminalną, opanowaną przez żywioł „zdarzeń” (każda zagadka to osobne studium przypadku, przynajmniej w autorskim zamierzeniu), rozmazała się i straciła dawną ostrość. Dzieje się tak między innymi dlatego, że kryminał coraz częściej odwołuje się do takiego sposobu eksplikacji, który zakłada wiedzę o pozapowieściowym świecie, i że jednocześnie rośnie świadomość uwikłania tekstu antropologicznego w literackie reguły retoryczne.

Zdarzenie i struktura: dwie linie powieści kryminalnej

Kwestia „struktury” oraz „zdarzeniowości” dotyczy także pisarskich śledztw prowadzonych przez Raymonda Chandlera oraz Patricję Cornwell. Dochodzenia te są bowiem modelowymi przykładami dwóch zasadniczych linii, którymi podąża powieść kryminalna. O obu będzie mowa w dalszych partiach książki. Pierwsza z nich koncentruje się wokół pojęcia przygodności, ekspresji, a także improwizacji. Dobrze ją obrazuje, *nomen omen*, początkowy fragment opowiadania *Improwizacja* Eda McBaina:

— Może byśmy kogoś zabili? — zaproponowała. [...]

- Morderstwo. A kogo masz na myśli?
- Co byś powiedział na tę dziewczynę przy barze?
- Aha, przypadkowa ofiara. Ale czym to się różni od wojny?
- Konkretna przypadkowa ofiara. No to jak, zabijemy ją czy nie?
- Dlaczego?
- A dlaczego nie?¹⁶

Drugą linię powieści kryminalnej określić można mianem proceduralnej. Zarówno sama zbrodnia, jak i reguły wykrywania sprawcy podlegają w tym wariacie standaryzacji. Raz jeszcze przytoczmy Patricię Cornwell i *passus*, który można potraktować nie tylko jako jej pisarskie credo, lecz także jako opowiedzenie się po stronie pewnego modelu literatury:

Dziwna ciekawość, z jaką odnoszę się do przemocy i śmierci, dawno już zmieniła się w kliniczną zbroję, która chroni mnie przed szaleństwem, lecz czasami staje się tak ciężka, że trudno mi ją unieść. Wydaje się, że zmarli chcą mojej energii, że próbują ją ze mnie wyssać, kiedy leżą we krwi na ulicy czy na stole ze stali nierdzewnej. Martwi nie wracają do życia, a ja nie mogę wrócić do sił. Morderstwo nie jest tajemnicą, a ja walczę z nim piórem — to jest właśnie moja misja¹⁷.

Nawet jeśli przyznamy pisarce rację i przyjmiemy, że śmierć w odczarowanym świecie analiz laboratoryjnych nie jest tajemnicą (lub jest nią coraz rzadziej), wciąż pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia tyleż zagadkowa, ileż fundamentalna, dotycząca istoty powieści kryminalnej. Czym zatem jest powieść kryminalna lub — jeśli kto woli — czym ona nie jest?

Gatunek zmącony

Nie ma nic bardziej złudnego od oczywistego faktu. Otto Penzler przywołuje to znane powiedzenie Arthura Conan Doyle'a w kontekście

rozważań o cechach powieści kryminalnej oraz jej podgatunkowych różnicowaniach. Tenże Penzler pisze bowiem, że motywy kryminalne (przypomnijmy Kaina i Abla) należą do niezbywalnych toposów kulturowych, a ich powszechność nie ułatwia zadania tym, którzy próbują uchwycić genologiczną ostrość kryminału.

Te próby okazują się jeszcze trudniejsze, jeśli wziąć pod uwagę głosy badaczy tej literatury oraz jej twórców wymieniających najważniejsze, zdaniem zainteresowanych, utwory kryminalne. I tak na przykład Julian Symons wśród ulubionych kryminałów wymieniał *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego, z kolei Henning Mankell pytany o swoje ulubione krwawe utwory bez wahania wskazuje na Szekspirowskiego *Makbeta* oraz *Jądro ciemności* Josepha Conrada. Natomiast Stephen Knight we wstępie do znakomitej książki *Crime Fiction 1800–2000* (dzieje kryminału obejmują tu więc dwieście lat i zasadniczo sięgają narodzin nowożytnej powieści) stwierdza, że kwestie gatunku literackiego dodatkowo komplikują się ze względu na oddziaływanie innych mediów (telewizji oraz licznych odmian serialu kryminalnego lub gier komputerowych). Zresztą, powiada Knight, w przypadku „czystej” powieści skazani jesteśmy na definicyjną arbitralność:

Jedni [szukając różnicowań] mogą wskazywać na odmienność postaci detektywa-amatora i detektywa policyjnego w powieściach z pierwszej połowy XIX wieku lub też widzieć w thrillerze psychologicznym literaturę całkowicie inną w swej istocie od formuły opowieści gangsterskiej; wreszcie ostatni przykład dotyczyć może kryminału postmodernistycznego, wykazującego coraz silniejsze różnicowania, którego wytworem jest nowy podgatunek — thriller przemocy [w nurcie tym Knight umieszcza m. in. *American Psycho* Breta Eastona Ellisa oraz powieści Val McDermid — przyp. M. Cz.]¹⁸.

Wychodząc poza świat literatury, można powiedzieć, że powieść kryminalna jest jeszcze jednym świadectwem zasadniczej zmiany w kulturze współczesnej, której efektem jest wymieszanie się form dyskursu:

Zatarcie granic między gatunkami to coś więcej niż przeobrażenie Harry'ego Houdiniego czy Richarda Nixona w postaci powieściowe. To coś więcej także niż opisywanie bandyckich hulank na Środkowym Zachodzie na wzór romansu gotyckiego. To — rozważania filozoficzne przybierające formę krytyki literackiej (por. Stanley Cavell o Beckettie lub o Thoreau, Sartre o Flaubercie), dywagacje naukowe prezentowane pod płaszczkiem beletrystycznych *morceaux* (Lewis Thomas, Loren Eiseley), barokowe fantazje przedstawiane ze śmiertelną powagą jako obserwacje empiryczne (Borges, Barthelme), prace historyczne złożone z równań i tablic lub z zeznań sądowych (Fogel i Engerman, *Le Roi Ladurie*), reportaże, co brzmią jak zwierzenia poufne (Mailer), przypowieści udające opis etnograficzny (Castenada), traktaty teoretyczne pomyślane jako pamiętnik podróży (Lévi-Strauss), spór ideologiczny ujęty w formę dociekań z zakresu historiografii (Edward Said), badania epistemologiczne skonstruowane jak traktat polityczny (Paul Feyerabend), polemika metodologiczna ukształtowana na wzór wspomnień osobistych (James Watson)¹⁹.

W istocie, powieść kryminalna należy do gatunków zmaconych — *Kuba Rozpruwacz* Patricii Cornwell to zarazem esej historyczny o wiktoriańskiej Anglii, studium z zakresu *gender studies*, a także rozprawa medyczna. Przywoływana *Jaskinia filozofów* Somozy to przypowieść filozoficzna i utwór dotyczący metodologii translatorskiej. *Bangkok 8* Johna Burdetta to studium antropologiczne na temat tajskiej mentalności, ale także intertekstualna gra z tradycją kryminału (*Parkiem Gorkiego* Martina Cruza Smitha). I tak dalej.

Do powieści kryminalnej stosuje się ta sama reguła obrazowania, którą Geertz wychwytuje w przypadku rozpraw analitycznych — oba typy dyskursu korzystają z metody analogii, „widzenia „tak – jak”²⁰. Interpretację tej reguły można jednak rozszerzyć — antropologia korzysta więc z analogii literackiej wywiedzionej z tradycji kryminału, z kolei retoryka powieści kryminalnej korzysta z antropologicznego stylu i obrazowania. Obie formy wypowiedzi — formy wypowiedzi o świecie — są więc poniekąd lustrami ustawionymi naprzeciw siebie albo wzajemnie oświetlającymi się

reflektorami. Kryminał jest praktyką kulturową opisującą wprost (lub ujmującą *implicite*) inne praktyki kulturowe stanowiące godny obiekt obserwacji antropologicznych, która także jest niczym innym — nie zapominajmy o tym — jak praktyką kulturową.

Ujmując to jeszcze inaczej: powieść kryminalna to opowieść o praktykach (uwiarygodniających świat przedstawiony) zanurzonych w żywiole literatury — w pisaniu i czytaniu. W wielu przypadkach do kryminału stosuje się formułę Josepha Natolego dotyczącą teorii literatury: mówimy o dyskursach, które stają się krytyką kulturową, bowiem interpretują inne dyskursy. Podobnie też antropologia korzysta z metafory — owego „tak – jak” — śledztwa kulturowego bądź społecznego. To sprzężenie zwrotne dwóch dyskursów niechaj będzie jeszcze jednym uzasadnieniem, dlaczego powieść kryminalna może być świadectwem antropologicznym, zwłaszcza gdy:

W naukach społecznych, przynajmniej w tych, które rozstały się z redukcjonistyczną koncepcją swego przedmiotu, analogie w coraz mniejszym stopniu pochodzą z działań fizycznych, w coraz większym natomiast z twórczości kulturalnej — z teatru, malarstwa, gramatyki, literatury, prawa, zabawy²¹.

Świadomość gatunkowego zamętu lub zmaczenia sprawia, że wielu badaczy literatury kryminalnej rezygnuje — znów kłaniają się analogie z antropologią oraz kłopotami z określeniem, czym jest kultura — z definiowania przedmiotu swoich zainteresowań, poprzestając na intuicyjnym uchwyceniu oczywistości kryminału. Wszelako, mimo tych problemów, warto wskazać na kilka propozycji genologicznego uporządkowania literatury kryminalnej.

Autorem pierwszej jest Carl D. Malmgren, który przyjmując dwa zasadnicze kryteria wyróżniające gatunki epickie — usytuowanie narratora oraz konstrukcję świata przedstawionego — wskazuje trzy zasadnicze

modele literatury kryminalnej²². Pierwszy, nazywany *mystery*, odpowiada tej formie, której najpełniejszym wyrazem jest klasyczna powieść detektywistyczna²³. Odmiana ta (nie tłumaczymy tu tego terminu jako „powieści tajemnic” ze względu na przypisanie go do tej tradycji powieściowej, którą uosabia Sue z *Tajemnicami Paryża*) cechuje się statyczną wizją świata — zarówno jeśli mowa o porządku społecznym, jaki i sposobach jego oglądu: racjonalnych, logicznych, zdroworozsądkowych. Ta przewidywalność, stanowiąca na przykład istotę opowieści Agathy Christie, wytwarza poczucie zbieżności doświadczeń autorskich i czytelnicznych, tym samym gwarantując czytelnikowi lekturowe bezpieczeństwo.

Model drugi, >*detective*, obejmuje te utwory, w których ukazany jest zasadniczy antagonizm między bohaterem a światem. Detektyw jest tu kimś w rodzaju moralisty z dystansu przypatrującego się rozpadowi społeczeństwa. Bohater ten może nazywać się Marlowe albo Archer lub nawet Eberhard Mock, wszelako pozostaje busołą aksjologiczną i literackim *axis mundi*, do których stosuje się opis Raymonda Chandlera:

Taki właśnie musi być detektyw w powieści kryminalnej. To on jest bohaterem, on jest **wszystkim** [podkr. — M. Cz.]. [...] Musi być — jeśli użyć wyświechtanego wyrażenia — człowiekiem honoru, z instynktu, nieuchronnie, wcale o tym nie myśląc, a już z pewnością nie mówiąc²⁴.

W przeciwieństwie do bohatera reszta świata, z którą toczy pojedynek, pogrążona jest w anomii. Gdziekolwiek trafiają się jeszcze jednostki szlachetne (przykładem może być przykuty do inwalidzkiego wózka, a potem łoża śmierci generał Sternwood w *Głębokim śnie* — u Chandlera są to na ogół postacie należące do odchodzącej epoki), ale też nie jest ich zbyt dużo. Pozostali balansują na granicy prawa, naginając je do własnych potrzeb, lub przekraczają cienką czerwoną linię oddzielającą wykwinny świat od przestępstwa. „Czuję od pana zapach brudu, brudnych ludzkich tajemnic” —

te słowa skierowane do Lew Archera w *Błękitnym młoteczku* Rossa Macdonalda można uznać za motyw przewodni czarnego kryminału.

Trzecią odmianę literatury kryminalnej stanowią *crime* — propozycja, w której światu w fazie chaosu i rozprężenia odpowiada dyspersja głównej postaci. Charakterystyczną cechą tego modelu jest przeniesienie fabularnego środka ciężkości z pozytywnego bohatera na antagonistę. Zasadniczo ów czarny charakter pojawia się w dwóch wariantach.

Pierwszą stworzyła Patricia Highsmith, powołując do życia postać utalentowanego Toma Ripleya podszywającego się pod kolejne postacie, kradnącego życiorysy, kroczącego po drodze występku z nieubłaganą logiką. To nie przypadek, że Ripley znakomicie wpisywał się w czas triumfu egzystencjalizmu, podobnie jak nie powinna dziwić atencja, z jaką czytelnicy Sartre'a lub Camusa traktowali amerykańskie kino *noir*²⁵. Powieściowy cykl Highsmith koncentruje się bowiem na jednej z kluczowych kategorii filozofii egzystencjalistycznej, jaką jest pojęcie autentyczności. Kimże — w takim ujęciu — „naprawdę” jest Ripley, gubiący się pośród przywłaszczonych biografii?

Wariant drugi zawdzięczamy Jimowi Thompsonowi, pisarzowi, który w swym czasie (zmarł w 1977 roku) żył na granicy ubóstwa, dziś zaś jest uznawany za jednego z najważniejszych pisarzy kryminalnych XX wieku. Bohaterami jego powieści są psychopaci, jak Lou Ford w *Killer Inside Me* (z 1952 roku), który w jednej z pierwszych scen oświadcza: „Udawałem tak długo, że nie mogę już dłużej”; po czym — po przełomie — zaczyna mordować i widzieć w sobie zbawiciela ludzkości. Podobny motyw krucjaty znajdziemy w *Pop. 1280* (z 1964 roku), gdzie szeryf Nick Corey uważa się za reinkarnację Syna Bożego: „Jestem zbawcą samego siebie, Chrystusem, który wstąpił w ciało Nicka Coreya, ponieważ Bóg wie, czego mi potrzeba” (s. 35). Thompson w oczywisty sposób uderza w mit patriarchalnej i

religijnej Ameryki, zapowiadając czasy kontrkulturowego „zielenienia się”. Jego powieści co rusz łamią reguły gatunkowe (w myśl których dobro ostatecznie zwycięża — otóż, u Thompsona, nic z tego), naruszają dobry smak (o skatologii w *Pop. 1280* będzie jeszcze mowa), przepełnione są scenami przemocy niespotykanymi w takim natężeniu w literaturze lat pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych XX wieku, zapowiadającymi odmianę, którą Knight nazywa „thrillerem przemocy”. W istocie prosta droga prowadzi od powieści Thompsona do serii komiksowej *Kaznodzieja* Gartha Ennisa oraz *American Psycho* Ellisa — wspólnym mianownikiem jest już nie tylko rozpad świata (lub też jego spójna konstrukcja dokonująca się w chorym umyśle), ale przede wszystkim dezintegracja osobowości:

W biurze. Bez przerwy brzmią mi pod czaszką, wybuchając prawdziwymi kaskadami, słowa piosenek Madonny. Powtarzają się uporczywie na tysiące znanych sposobów, patrzę w przestrzeń leniwie rozognionym wzrokiem, próbując zapomnieć o wyłaniającym się z pustki dniu, gdy nagle na tekst Madonny nakłada się jakaś fraza, która napełnia mnie niemą zgrozą — samotny domek na wsi, dudni w mojej głowie i powraca setkami powtórzeń. [...] W mieście grasuje jakiś maniak, który zatruwa wodę Evian w litrowych butelkach, zmarło już siedemnaście osób. Piszę się także o żywych trupach, powszechnym nastroju przypadkowości, niedopasowania i niezrozumienia²⁶.

Punktem granicznym tej wersji kryminału jest więc szaleństwo, poza które nie można wykroczyć²⁷. Typologia Malmgrena ma oczywiście słabe punkty (przykładowo: w nurcie czarnego kryminału nie zmieści się *Sokół maltański* Hammetta, skoro detektyw Sam Spade jest równie rozchwiany jak świat, w którym przyszło mu działać, jednocześnie ten klasyczny kryminał trudno pomieścić w którejś z dwóch pozostałych odmian). Propozycja ta ma jednak oczywistą zaletę, porządkuje bowiem obszerne rewiry literatury kryminalnej. Ujęta w postaci najprostszego schematu, Malmgrenowska triada zawiera odpowiednio waloryzowane oba kryteria charakterystyczne dla epiki

i przedstawia się następująco:

	Narrator	Świat przedstawiony
Mystery (klasyczna powieść detektywistyczna)	+	+
Detective (czarny kryminał)	+	—
Crime (powieść kryminalna)	—	—/+

Przedstawiona typologia ukazuje jednocześnie historyczne przemiany literatury kryminalnej od klasycznej powieści detektywistycznej po nurt crime. Diachroniczną perspektywę opisu subgatunków proponuje także Otto Penzler²⁸, zastrzegając, że o wiele łatwiej wychwycić cechy rozlicznych odmian kryminału niż jego gatunkową istotę.

Penzler, przyjmując za kryterium różnicujące typy postaci pojawiających się na kryminalnej scenie, wyróżnia na wstępie klasyczną powieść detektywistyczną (*detective story* z detektywem-amatorem w roli głównej) oraz powieść detektywistyczną (*private eye story* — tu amatorzy przekształcają się w zawodowców, bycie detektywem przestaje być hobby, a staje się pracą). Szczególną odmianą opowieści o detektywach jest czarny kryminał (*hard-boiled story*), specjalność amerykańska od Hammetta, Chandlera, Macdonalda, Spillane'a po autorów współczesnych — Sarę Paretsky czy Dennisa Lehane'a. Oprócz detektywów równoprawnym bohaterem mieszczących się w tej odmianie utworów jest tło społeczne, w którym rozgrywają się sensacyjne zdarzenia.

Kolejna faza rozwoju kryminału związana jest z wprowadzeniem do

niego bohatera zbiorowego — powieść policyjnych procedur (*police procedural*) jest więc zawsze historią o instytucji, nawet jeśli z drużyny stróżów prawa, a tak najczęściej się dzieje, wyodrębniona jest postać dominująca, na której skupia się uwaga autora i czytelników. Bywa jednak i tak, że twórcy kryminałów ostentacyjnie rezygnują z wyróżniania jednej z postaci. Takie rozwiązanie proponuje na przykład Hakan Nesser. Wprawdzie jego cykl kryminałów koncentruje się wokół komisarza Van Veeterena (jest on kimś w rodzaju mentora dla pozostałych bohaterów), to jednak w poszczególnych powieściach dochodzenie prowadzone jest przez kolejne postacie z ekipy śledczej miasta Maardam.

„Kiedy powieść kryminalna przestaje być zagadką? Wtedy, gdy zbrodniarz opowiada historię”²⁹. Utwory pisane z tego punktu widzenia Penzler nazywa powieściami kryminalnymi (*crime story*). Odmianą tego podgatunku jest z kolei powieść o seryjnych mordercach (*serial murder*). Nawet jeśli seryjny morderca nie jest tu głównym bohaterem (w *Czerwonym smoku* Thomasa Harrisa, utworze uważanym za pionierski dla tego nurtu, główną postacią jest agent FBI Will Graham, a nie Hannibal Lecter lub morderca nazywany przez media „Pięknym Zębkiem”), to mechanizmem napędzającym fabułę jest właśnie seryjność zbrodni.

Wśród podgatunków wyróżnianych przez Penzlera wskażmy jeszcze na thriller. W tradycji brytyjskiej, powiada autor artykułu, mianem thrillera zwykło się określać utwory, które charakteryzują się wartkim strumieniem zdarzeń. Osobną kwestią pozostaje, czym mierzyć owo tempo wydarzeń. Punktem odniesienia jest tu najczęściej odmiana kryminału brytyjskiego nazywanego *cozzy* — dziejącego się na prowincji, gdzie na pozór wszyscy znają wszystkich oraz wiedzą wszystko o sąsiedzkich tajemnicach, aż do krytycznej chwili, gdy zostaje popełniona zbrodnia. *Cozzy* (być może kryminał prowincjonalny będzie dobrym polskim odpowiednikiem

terminologicznym) określa taką formułę literatury, w której — by trzymać się klasycznej typologii Georga Simmla — obrazy *Gemeinschaft* (wspólnoty) dominują nad *Gesellschaft* (społeczeństwem). Jak w powieści Caroline Graham, gdy w pierwszej scenie spotykają się dwie kobiety:

Ruszyły wzdłuż ulicy, przy czym Sara uprzejmie posuwała się w tempie czterokrotnie wolniejszym niż zwykle, ponieważ pani Molfrey była osobą w podeszłym wieku. Zegar na wieży kamiennego kościoła wybił godzinę trzecią. — Simone zaprosiła mnie na herbatę, ale chyba nie ma jej w domu³⁰.

Oto formuła powieściowa — niespieszność podkreślana jest na każdym kroku: w sposobie zachowywania się postaci, wzmianek o herbacianym rytuale, wreszcie, jak by powiedział Jacques Le Goff, poprzez wyeksponowanie „czasu Kościoła” — audytywnej percepcji czasu, która do wychwycenia jest tam, gdzie nie zapanowały jeszcze zgiełk i wielkomięski hałas.

Na drugim biegunie takiej odmiany literatury kryminalnej Brytyjczycy sytuowaliby thriller, w którym zdarzenie pogania zdarzenie. Ilustrację tej natychmiastowości niechaj stanowi urywek z powieści Harlana Cobena:

Natychmiast zaczął działać. Niezliczoną ilość razy słyszał o tym, że w takich sytuacjach czas wydaje się zwalniać i sekundy zmieniają się w minuty, tak że wszystko widzisz z krystaliczną jasnością. W rzeczywistości jest zupełnie inaczej. Kiedy potem przypominasz sobie wszystko, kiedy bezpieczny i spokojny odtwarzasz sytuację, wtedy masz wrażenie, że działo się to powoli. Lecz na polu walki, gdy razem z trzema kolegami prowadził wymianę ognia z żołnierzami „elitarnych” oddziałów Saddama, czas wręcz przyspieszał. Tak też stało się tutaj.

Verne wyskoczył zza rogu.

— Rzuć broń! Wielkolud skierował broń w okno, przez które wyskoczyła Rachel. Nie było czasu na następne ostrzeżenie³¹.

I właśnie ta fraza — „nie było czasu” — jest może kwintesencją tak rozumianego thrillera. Do kwestii tej oraz kryminału w wersji fast i wariacie

słow powrócimy w rozdziale traktującym o ciele i doświadczaniu fizyczności w powieści kryminalnej.

Jednak, jak pisze Penzler, w tradycji literatury amerykańskiej thriller rozumiany jest inaczej. Określa się w ten sposób te utwory, w których istotną rolę odgrywa intryga polityczna, gdzie zdarzenia rozgrywają się w planie „makro” — w świecie instytucji publicznych, służb specjalnych, korporacji, nie zaś w wymiarze „mikro”, w którym narracyjny reflektor skierowany jest na jednostkę. Thrillerami, w tym ujęciu, będą książki Scotta Turowa, choćby powieść *Prawa naszych ojców*, gdzie rygoryzm etyki musi zmierzyć się z politycznym cynizmem i fanatyzmem:

Ludobójstwa Pol Pot. Idi Amina. Mordy przeprowadzane przez Chińczyków w Tybecie. Czystki Bahajów przez ajatollaha. Walki plemienne między Hutu i Tutsi. Ofiary polityczne w Argentynie. Rzeź w Bangladeszu. W Biafrze. W Bośni. Możemy mieć tylko nadzieję, że to wszystko nie powtórzy się w naszym kraju³².

W tym samym nurcie mieścić się będzie thriller szpiegowski Johna le Carré, thriller spiskowy (*global conspiracy thriller*) Roberta Ludluma, powieści o niecznych knowaniach koncernów farmaceutycznych (raz jeszcze le Carré i jego *Wierny ogrodnik*) oraz nielegalnych eksperymentach medycznych (tradycja thrillera medycznego Robina Cooka i wielu innych), wreszcie utwory dotyczące kultury wielkich firm tworzących odrębny mikrokosmos, jak w *Paranoi* Josepha Findera:

Jeden z pracowników kadr zabrał mnie na krótką wycieczkę po Trionie. Imponujące miejsce. Świetny klub fitnessowy, bankomaty, miejsce, w którym można zostawić pranie, sale rekreacyjne, a w nich darmowe napoje, butelki wody, popcorn, ekspresy do cappuccino. [...] W firmie można było umyć samochód i dokonać przeglądu technicznego, dostać ulgowe bilety na filmy, koncerty i mecze baseballu. Trion miał też program prezentów dla noworodków [...]³³.

Przy okazji dodajmy, że *Paranoja* jest nie tylko opowieścią o uniwersum korporacji, ale także o wirtualnym kosmosie, w którym specjalizuje się

bohater powieści Findera, informatyk Adam Cassidy.

Rzecz jasna ani propozycja typologii kryminału poczyniona przez Malmgrena i odwołująca się do tradycyjnych kryteriów teoretycznoliterackich, ani subgatunkowe dystynkcje czynione przez Penzlera w duchu pragmatyki lekturowej nie wyczerpują sposobów opisywania gatunkowej istoty powieści kryminalnej.

Gdyby jednak na własną rękę, a każdy teoretyk kryminału odczuwa taką pokusę, szukać cech gatunku, można by powiedzieć, że w obręb rzeczony literatury wkraczają te utwory, w których zbrodnia, sposób jej popełnienia i śledztwo, relacje między detektywem, zbrodniarzem i ofiarą nie tylko są istotne z fabularnego punktu widzenia, ale są wręcz nieodzowne dla interpretacji utworu³⁴.

Przybliżenie takie (trudno tu bowiem o precyzję typową dla definicji, ba, owo definicyjne ostrze przeczyłoby istocie tej literatury) należy wzmocnić co najmniej jednym stwierdzeniem. Otóż kryminał mieści się po stronie utworów, w które wpisane jest homofoniczne widzenie świata. Kryminał (pomijamy tu rozmaite eksperymenty i gry z konwencją literacką) jest dziełem skończonym nie tylko dlatego, że nie znosi fabuł niedopowiedzianych (to niedookreślenie może przejawiać się w rozmaity sposób, na przykład wówczas, gdy zagadka nie jest rozwiązana, ale także wtedy, gdy zabójcy sprawiedliwość wymierza los lub gdy schwytanie mordercy jest dziełem przypadku, nie zaś procedur detektywistycznych albo policyjnych). Odwołując się do klasycznej kategorii Michaiła Bachtina, należy powiedzieć, że powieść kryminalna znajduje się w opozycji do modelu powieści polifonicznej, prezentującej wielość równorzędnych (przynajmniej względnie) głosów, idei, punktów widzenia, sposobów patrzenia na świat. W kryminale, ze względu na jego strukturalną domkniętość, dominuje ostatecznie jeden głos. W kryminale współczesnym

ta homofoniczność jest równoważona przez wspomniane znaczenie dyskursów, sprawiające, że powieść jawi się nie tylko jako mniej lub bardziej udana zagadka literacka, lecz na przykład jako opowieść o tożsamości i ponowoczesnych z nią kłopotach, jako historia o zderzeniu kultur i tak dalej.

Chociaż przybliżenie takie, związane z odpowiedzią na pytanie, czym jest kryminał, dalekie jest od doskonałości, niechaj na potrzeby tej książki wystarczy. Tym samym określenia takie, jak „powieść kryminalna” lub mało eleganckie — „kryminał”, nie odsyłają do konkretnego podgatunku, mają natomiast charakter techniczny, ich wymiennosc wynika zaś najczęściej z potrzeb stylistycznych tekstu.

Detektyw w Mieście Grzechu

W książce tej proponujemy etnologiczną podróż po różnorodnych rewirach kryminału, głównie jednak poruszamy się po śladach detektywów, którzy wędrują najczęściej (wyjąwszy przede wszystkim subgatunek *cozzy*) po ulicach miast. Za Tzvetanem Todorovem można powiedzieć, że kryminał jest taką literaturą, która zogniskowana jest na fabule oraz czynniku psychologicznym związanym z postacią głównego bohatera³⁵.

Bohaterowie kryminału stają się rozpoznawalnymi markami (proces ten ma długą tradycję i rozpoczyna się wraz z wykreowaniem postaci Sherlocka Holmesa). Ma to nie tylko wymiar symboliczny, lecz także ekonomiczny, jeśli popatrzeć na turystykę śladami Roberta Langdona z *Kodu Leonarda da Vinci* czy, by przywołać świeższy przykład, Mikaela Blomkvista — bohatera trylogii Stiega Larssona. W tym ostatnim przypadku publicyści szwedzcy mówią wręcz o „efekcie Millennium” (*Millennium* to tytuł trylogii, jest to zarazem nazwa pisma, w którym pracuje główny bohater). Jego wymiernym wskaźnikiem jest gwałtowny, dwudziestoprocentowy wzrost liczby turystów,

którzy odwiedzili Sztokholm w 2008 roku, związany, jak wszystko na to wskazuje, ze światowym sukcesem opowieści Larssona. Oto więc jeszcze jeden przykład pokazujący związki literatury kryminalnej z praktykami codzienności, tym razem — praktykami ponowoczesnej turystyki.

Jednakowoż postać postaci nierówna, ba, autorzy czynią wszystko, by nadać swoim bohaterom rys niepowtarzalny, ową *differentia specifica*. I tak hiszpański klasyk kryminału, Manuel Vázquez Montalbán, stworzył postać detektywa Pepe Carvalho, który sam siebie określa „marksistą z frakcji gastronomicznej”. Carvalho rozwiązuje, rzecz jasna, sprawy kryminalne, ale chętniej oddaje się gargantuicznym uciechom. Na drugim biegunie znajduje się zaś postać sparaliżowanego eksperta z dziedziny kryminalistyki, Lincolna Rhyme’a, bohatera powieści Jeffery’ego Deavera. Jak pisze Tod Chambers, „Deaver wyeliminował »ciało«, w zamian kreując »Everymana« niezależnego od fizycznej sprawności, wieku, koloru skóry i płci”³⁶.

Tego rodzaju zestawienia można by mnożyć, biorąc pod uwagę charakter bohaterów, ich sposób działania, pogląd na świat oraz wiele innych kryteriów, włącznie z osadzeniem w tradycji literackiej (tu najbardziej klasyczne przeciwstawienie polega na skonfrontowaniu ze sobą wzorca holmesowskiego oraz tego, który uosabia Philip Marlowe). Wciąż jednak dalecy pozostajemy od względnie przejrzystej typologii bohatera kryminału.

Można jednakowoż popatrzeć na powieść kryminalną jako historię rozgrywającą się, zasadniczo, w dwóch wymiarach: w jednym towarzyszymy detektywowi (policjantowi i innym), gdy prowadzi śledztwo, w drugim — poznajemy go prywatnie, najczęściej też, oczywiście, oba plany, zawodowy i intymny, przeplatają się ze sobą. Wydaje się więc, że na kryminał, wzięwszy pod uwagę postać bohatera, można popatrzeć jako na opowieść o formach społecznej zależności (lub też społecznego uwikłania), którą daje się przedstawić za pomocą kategorii siatki oraz grupy³⁷.

Wymiar siatki jest miarą „izolowania” lub „skrępowania” narzuconego przez izolację jednostki, a nie przez spójność grupy. Znajdować się nisko na skali siatki to mieć wolność działania albo swobodę wzajemnego oddziaływania z innymi jako równymi sobie; być wysoko to być izolowanym albo skrępowanym w podejmowaniu decyzji przez system społeczny. Wymiar grupy jest miarą jej spójności — czy ludzie w grupie robią wszystko razem (silna grupa), czy też działają indywidualnie (słaba grupa)³⁸.

Odwołajmy się jeszcze do tekstu źródłowego:

Ponad linią poziomą [linią grupy] znajduje się obszar powszechnej klasyfikacji. Ośrodek systemu społecznego znajduje się właśnie tutaj. Blisko tej linii i tuż poniżej znajdują się elementy skrajne, marginalne sektory społeczeństwa [...]; bardziej na lewo i bliżej zera znajdują się dobrowolni wygnańcy, wyrzutki, trampy, cyganie, bogaci ekscentrycy, wszyscy, którzy zachowują wolność za pewną cenę³⁹.

Jak zatem w obrębie dwóch przecinających się linii: wertykalnej (siatki) oraz horyzontalnej (grupy) umieścić taki przypadek, jakim jest powieść kryminalna? Wszystko zależy tu od usytuowania naszego bohatera. W lewym dolnym kwadracie ryciny ze strony 48 niniejszej książki znajdują się ci wszyscy, którzy przynależą do słabej siatki oraz słabej grupy. Pozycja taka wiąże się zarazem z izolacją (zdystansowaniem), ale także dużą niezależnością, której nie krępuje ani przymus życiowy, ani konformizm grupy. W polu tym mieścić się będą zatem postacie klasycznych detektywów-samotników, zarówno Sherlocka Holmesa, jak i Philipa Marlowa oraz sybaryty Pepe. Można najogólniej przyjąć też, iż (pomijając pewne wyjątki) w tej ćwiartce schematu klasyfikacyjnego znajdzie się powieść detektywistyczna.

Po przeciwległej stronie usytuowani będą ci bohaterowie, którzy wciąż, w duchu tradycji detektywistycznej, wyróżniają się niskim poziomem skrępowania wymiarem siatki, ale są podporządkowani hierarchicznym i

biurokratycznym zasadom panującym w instytucji, dla której pracują. Prawa dolna ćwiartka — ze słabą siatką i silną grupą — wypełniana jest zasadniczo przez bohaterów powieści policyjnej, od Kurta Wallandera po Johna Rebusa. Ten model jest zatem typowy dla powieści policyjnych procedur.

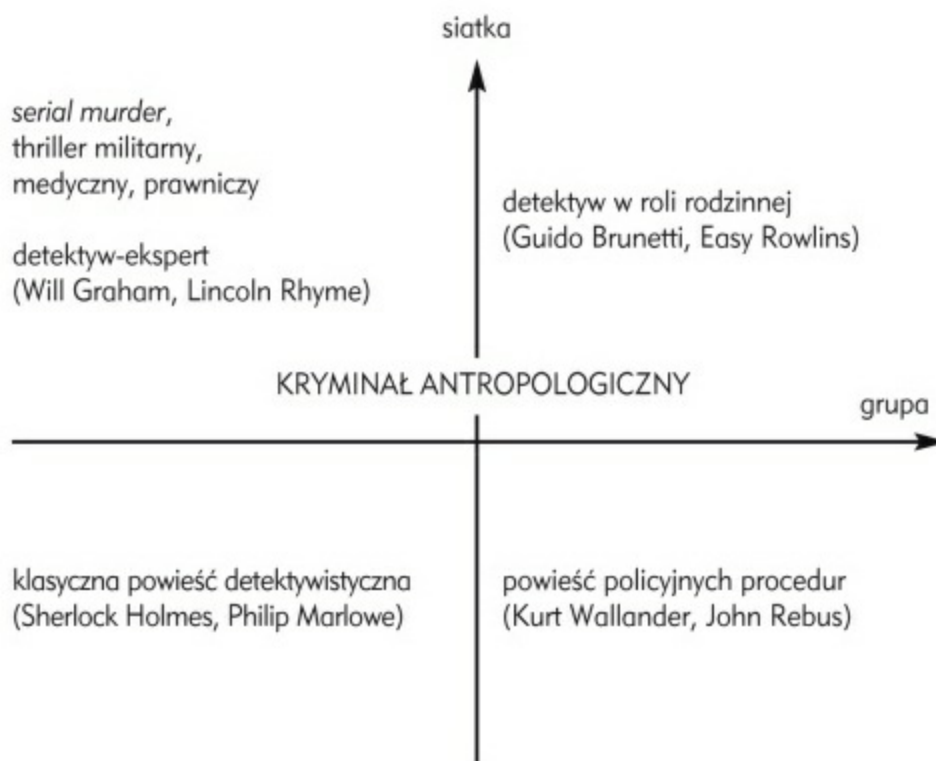
Górny kwadrat po lewej stronie (silna siatka, słaba grupa) zarezerwowany jest głównie dla tak zwanych ekspertów. Mieszczą się tu ci, którzy pracując w ramach instytucji, mają przywilej samodzielnego działania, precyzyjnie jednak ocenianego przez zwierzchników. W tej ćwiartce znajdzie się więc profiler Will Graham oraz Lincoln Rhyme (przy okazji warto zadać sobie pytanie, co by się stało z Rhyme'em, gdyby nagle przestał być skutecznym śledczym). W tym wariacie bardzo częstym motywem jest konflikt „eksperta” z „instytucją”, która nie chce przyjąć do wiadomości przedstawianej diagnozy. W tym polu klasyfikacyjnym mieścić się będą takie podgatunki kryminału, jak serial murder, thriller militarny, medyczny oraz prawniczy. W tej samej grupie znajdują się także zaskakujące przypadki, takie jak powieści Rossa Macdonalda. Wydawałoby się, że klasyk czarnego kryminału niemal automatycznie powinien zostać umieszczony tam, gdzie Raymond Chandler, a więc w kwadracie przeznaczonym dla powieści detektywistycznej. A jednak przypadek Lew Archera jest całkiem odmienny od opowieści z Marlowe'em. Bohater Macdonalda nieustannie czuje presję oczekiwań ze strony pracodawców, boi się straty pracy i honorarium, daleko mu też do wyniosłości Chandlerowskiego protagonisty. Nad Archerem wisi miecz przyziemnej ekonomii, który skutecznie ogranicza swobodę działań.

Pozostaje czwarte okienko, na górze po prawej stronie, przeznaczone dla relacji w silnej siatce oraz silnej grupie. Charakterystycznym rozwiązaniem fabularnym dla tego modelu jest portretowanie głównej postaci na tle życia rodzinnego, wywierającego wpływ na poczynania zawodowe bohatera. Wariant taki znajdziemy zarówno w literaturze, która jest kontynuacją

tradycyjnego czarnego kryminału, czyli w cyklu powieściowym Waltera Mosleya z Easy Rowlinsem w roli głównej⁴⁰, jak również w powieściach Donny Leon z komisarzem Guido Brunettim. W obu przypadkach umiejscowienie w silnej grupie związane jest z umiejętnością odczytywania określonych kulturowych kodów: w przypadku Rowlinsa — kodu rasowego (dla porządku: w 1948 roku, a więc, gdy toczy się akcja *Śmierci w błękitnej sukience*, pierwszej powieści Mosleya, żaden czarny mieszkaniec Ameryki nie miał szans na licencję detektywistyczną), z kolei w przypadku Brunettiego — znajomością kodu historycznego, orientacji, kto jest kim w Wenecji zasiedlonej przez odwieczne rody powiązane sieciami zależności.

Rzecz jasna istnieje także grupa kryminałów, które wymykają się tak pojętej kategoryzacji. Wzorcowym przykładem są tu powieści Tony'ego Hillermana o funkcjonariuszach Policji Plemiennej Nawaho, poruczniku Joe Leaphornie oraz Jimie Chee, którzy nieustannie przemierzają się po osi horyzontalnej. Dla obu bowiem wymiar siatki tworzony jest przez dwa punkty odniesienia: przynależność do instytucji „białych” oraz zakorzenienie w kulturze „swoich” współplemieńców. Hillerman będzie bohaterem jednego z kolejnych rozdziałów, podobnie jak pisarze tworzący kryminał antropologiczny: Jo Nesbo oraz John Burdett.

Gdyby więc na Douglasowski diagram siatki i grupy nanieść modele literatury kryminalnej wyznaczone przez postacie bohaterów, schemat ów można by przedstawić następująco:



O ile na poziomie uogólnienia typologicznego detektyw porusza się w wymiarze określanym przez kryterium siatki oraz grupy, o tyle na poziomie fabularnym — przemieszcza się w przestrzeni wielkiego miasta. Stąd też w tytule książki odwołanie do sławnej serii komiksowej Franka Millera, w której związki pomiędzy tradycją czarnego kryminału a metropolitarną areną zbrodni ukazane są z laboratoryjną, jak na wielkiego mistrza przystało, precyzją. Ponieważ jednak kwestia miejska nie będzie przedmiotem osobnych rozważań w tej książce (jakkolwiek po wielokroć będzie przywoływana), warto poświęcić jej tu chwilę uwagi.

Wychodzimy z założenia, że kryminał jest w istocie gatunkiem wielkomiejskim. Nie chodzi tu jedynie o to, że — ze względu na prawdopodobieństwo opowiadanych historii — określone miasta stały się, podobnie jak powieściowi bohaterowie, wizytówką autorskich serii (dowodów, że tak się stało, mamy bez liku; wymienimy tylko Ystad u

Mankella, Edynburg u Rankina, Moskwę u Marininy, Breslau u Krajewskiego, Los Angeles u Ellroya i tak dalej). Sprawą o wiele istotniejszą jest to, że kryminał opisuje przemiany wielkomiejskości, w procesach tych widząc zarzewie przemocy. Metropolia jest więc dla pisarzy swoistym preparatem — obiektem godnym analizy, gdyż konflikt, agresja, zbrodnia są substancjalnie wręcz wprzęgnięte w ideę wielkomiejskości.

Odkrycie tej mrocznej strony miasta zwykło przypisywać się amerykańskim twórcom czarnego kryminału. Pomijany jest przy tym kontekst tego odkrycia, które zbiega się w czasie z badaniami podejmowanymi przez przedstawicieli szkoły chicagowskiej. Przywołajmy tu *The Hobo* Neila Andersona — opowieść o robotnikach sezonowych w Chicago, o włączęństwie, migracjach, ale przede wszystkim o dynamice życia miejskiego, oraz *The Gang* Fredericka M. Trasherera — studium z zakresu mikrosocjologii opatrzone znamiennym podtytułem: *Badania nad 1313 gangami w Chicago*.

Gdy czyta się główne tezy Trasherera, widzącego w strukturze gangu substytut społeczeństwa, które pogrąża się „w ogólnej dezorganizacji i upadku”, „korupcji i obojętności lokalnych polityków”, i gdy badacz nadmienia, że gangi są głęboko osadzone w strukturach życia politycznego, przed oczami stają literackie ilustracje z twórczości Hammetta oraz Chandlera. Takie same obrazy towarzyszą lekturze *The Taxi-Dance Hall*

Paula G. Cresseya, opisującego dancinowy biznes i świat młodzieżowych fordanserek marzących o lepszym życiu, sławie i pieniądzu, uzależnionych od dreszczyku emocji i niepewności związanej z tym, co przynieść może kolejny wieczór. Czarny kryminał wypełniony jest postaciami podobnych dziewczyn, od Velmy w Żegnaj, laleczko Chandlera po Corę, miss licealistek w stanie Iowa, która zapragnęła być gwiazdą filmową, a skończyła w przydrożnej tawernie (Listonosz dzwoni zawsze dwa razy Jamesa Caina).

Podobne korelacje między kryminałem a miastem jako przedmiotem badań występują współcześnie. Przywołajmy choćby wpływową w socjologii miasta szkołę Los Angeles i ideę kenokapitalizmu Deara i Flusty'ego⁴¹, którzy widzą w przestrzeni Miasta Aniołów (pojętego jako miasto paradygmatyczne) obszar zdecentralizowany, rozproszony, gdzie zamknięte osiedla sąsiadują z centralami firm, a getta etniczne — z obiektami policyjnymi i przestrzeniami konsumpcji i gdzie wybuchają (by za chwilę przenieść się na inny teren) wojny gangów.

O tym, że model kenokapitalizmu nie jest specjalnością Los Angeles, przekonują znów liczne świadectwa literackie, spośród których przytoczmy dwa. Pierwszy pochodzi z Zimnej stali, drugiego tomu Czarnej Trylogii Sztokholmskiej Jensa Lapidusa — Mahmud, Irakijczyk z pochodzenia, znajduje się w kłopotliwym położeniu (gdy ktoś wkłada ci lufę rewolweru do ust, jest to pewien problem, jak mawia bohater: „Prze-fucking-srane”⁴²) i wspomina swoje pieskie życie:

Obrazy z własnego życia. Wspomnienia zręczliwych bab z socjalu, niby to współczujących kuratorów i kryptorasistowskich wychowawców. Per-Olov, jego belfer z podstawówki: Tak w Szwecji nie robimy, Mahmud, czy to jasne? [...] Więcej migawek: gliny z betonowej dżungli, bez pojęcia, co to svenssońskie pojebane państwowe wychowanie robiło z chłopakami takimi jak on. Pełne łez oczy taty na pogrzebie mamy. Nawijki z kumplami na pakerni. Pierwsze bzykanie. Balony z wodą rzucane z balkonu do celu na psiarzy na dole. Wyprawy na jumę, do śródmieścia. Stołówka w kryminale. On: autentyczny „milioner”, zwykły blockers z przedmieścia, pnie się do góry w charakterze gangstera deluxe. Teraz: leci na łeb, na szyję. Szlus⁴³.

Dopowiedzmy od razu, że określenie „milioner” jest aluzją do programu „Projekt Milion” z lat 1965–1975, dotyczącego budowy miliona nowych mieszkań, następnie zaś pomyślanego jako środek przeciwdziałania rasowej

marginalizacji. Jednym z elementów projektu, który miał powstrzymać zjawisko wykluczenia, była idea rewitalizacji blokowisk.

A oto cytaty drugi, także z trylogii, tyle że osadzonej w Marsylii:

Było ich ośmiu. Szesnaście, siedemnaście lat. Wsiedli na stacji Vieux-Port. [...] Muzyka na full. Oczywiście rap. Znałem IAM, marsylski zespół na topie. Często go puszczają w Radio Grenouille, odpowiedniku paryskiej radiostacji Nova. Prezentują wszystkie zespoły rap i ragga z Marsylii i Południa. IAM, Fabulous Trobadors, Bouducon, Hypnotik, Black Lions. I Massilia Sound System, która narodziła się u ultrasów, w południowym skrzydle stadionu. Zespół zaraził gorączką ragga hip-hop kibiców OM, potem całe miasto.

Rap to nic innego jak marsylska gadka. Niczym się właściwie nie różni. Kuzyni z jamajki znaleźli tutaj braci. Nawijali jak przy barze. O Paryżu i scentralizowanym państwie, o zaplutyh przedmieściach i nocnych autobusach. O swoim życiu i problemach. Świat widziany z Marsylii. [...]

W całym wagonie huczało. Bębny z Afryki, z Bronksu, z planety Mars⁴⁴.

OM to, rzecz jasna, duma miasta — Olympique Marseille. *Trylogia marsylska* to w znacznej części opowieść o wielkomijskim języku z rytmicznymi frazami raperów, ale także o *langue a l'envers* — języku blokowisk, który wytworzył reguły mówienia na wspak. Walka o język, dodajmy, rozgrywa się także w świecie opisywanym przez Lapidusa, gdzie svenne (etniczny Szwed) styka się z *blatte* — emigrantem, który już na pierwszy rzut oka różni się kolorem skóry od etnicznego mieszkańca Skandynawii.

Przede wszystkim jednak zarówno Sztokholm Lapidusa, jak i Marsylia Izzo to przykłady metropolii kenokapitalistycznych, wyróżniających się wieloetnicznym charakterem, z obwarowanymi, zamkniętymi obszarami (chodzi tu nie tylko o dzielnice bogatych, lecz także getta imigranckie), znacznym odsetkiem bezdomnych, wreszcie — z rozprzestrzeniającą się kulturą gangów (gang culture ma tendencję do anektowania kolejnych

obszarów i wkraczania w obszar kultury dominującej). Nie powinno specjalnie dziwić, że tak pojęty kenokapitalizm — gdzie chaos i przypadek wypiera tradycyjne wspólnoty i wzory życia publicznego — jest znakomitym podglebieniem dla ponowoczesnej przemocy, dziejącej się zarazem wszędzie (w ponowoczesnej metropolii po prostu) i nigdzie (gdy tradycyjnie pojęta miejskość i lokalność ulega rozproszeniu). Oto więc prawdziwe Miasto Grzechu.

Etnolog w Mieście Grzechu nie jest monografią gatunku literackiego, jakim jest powieść kryminalna (opowieść o jego przemianach i towarzyszącej mu krytyce staram się jednak zawrzeć w następnym rozdziale). Książka ta jest natomiast opowieścią o narracyjnym wymiarze kultury i takich jej odczytaniach, które w pisaniu, czytaniu, komentowaniu kryminałów widzą ważną współczesną praktykę kulturową oraz metakulturową.

Rozdział 1 (*Świadkowie literackich zbrodni*) dotyczy recepcji literatury kryminalnej, w której wyróżnione są dwa podstawowe typy dotychczasowych analiz: inkluzywny (ograniczający się do metod, celów i narzędzi badań literackich; wywodzący się z przekonania, że kryminał jest kwestią ściśle literacką) oraz ekskluzywny (w którego ramach gatunek ten jest albo przypowieścią filozoficzną albo odzwierciedleniem osobowości, jaźni lub też konfliktów społecznych). W rozdziale tym proponowana jest zarazem, zorientowana antropologicznie, typologia kryminałów, zakładająca istnienie w nich dwóch nurtów, które nazwane są odpowiednio nurtem proceduralności oraz przygodności.

Rozdział 2 (*Alibi pisarza: gest, świadomość literatury, świadomość kultury*) poświęcony jest regułom powieściowego dyskursu oraz temu, jak w

interesującej nas literaturze świadomość zakorzenienia w wewnętrznym świecie literatury ustępuje odczuciu zanurzenia w świecie kultury. Interesuje nas przy tym paralela między retorycznymi sposobami uwiarygodniania świata powieściowego a realizmem etnograficznym. Efektem tej przyległości między kryminałem a etnologią jest zjawisko, które można nazwać antropologizacją powieści kryminalnej, w której napięcia wewnątrz- i międzykulturowe okazują się ważniejsze od klasycznej łamigłówki wyrażającej się w pytaniu: kto zabił?

W rozdziale 3 (*Trójkąt kryminalny, czyli jak myślą detektywi*) przyglądamy się badanemu gatunkowi z jeszcze innej perspektywy — jako narracjom o sposobach myślenia. Rozpoczynamy oczywiście od Doyle'owskiej dedukcji, interpretując postać Holmesa jako „człowieka pisma” i „czytelnika znaków”, by poprzez twórczość Rossa Macdonalda — skupionego na analizie związków społecznych (pojętych w kategoriach społecznej wymiany) — doprowadzić do słabo znanej w Polsce twórczości Tony'ego Hillermana, pioniera kryminału etnicznego i antropologicznego.

Rozdział 4 (*Spotkamy się w kostnicy. Ciało: przygoda i kontrola*) ogniskuje się na ciele jako podmiocie i przedmiocie doświadczanym przez mieszkańców kryminalnych narracji. Kryminał to tym samym opowieść o istotności zmysłów, zwłaszcza „męskiego” oka, estetyzacji zamordowanego ciała, wreszcie graniczności kulturowych norm, które opisywać można, przywołując pojęcie „abjectu”, wprowadzone przez Julię Kristewą.

Wreszcie ostatni, króciutki rozdział jest próbą refleksji na temat kryminału jako projektu kultury pokazanego na przykładzie twórczości Henninga Mankella (z innymi pisarzami skandynawskimi w tle) — twórcy osiadłego na dwóch kontynentach, w dwóch państwach — Szwecji i Mozambiku. Ta dwoistość doświadczenia nadaje powieściom Mankella kulturową głębię. Szwedzki autor był jednym z tych, od których zaczęła się

moja przygoda z kryminałem w wymiarze (mam nadzieję) refleksyjnym, stąd szczególne miejsce tego pisarza w mojej książce.

Z drobnymi wyjątkami piszę o autorach, których książki dostępne są po polsku (wyjątek czynię głównie dla Tony'ego Hillermana), przy pełnej świadomości, że akt translatorski jest także aktem „przekładu kulturowego” (ta aluzja do Evansa-Pritcharda wydaje się jak najbardziej na miejscu), przekład taki niesie ze sobą niebezpieczeństwo zniekształceń oryginału. Ale czyż jakakolwiek działalność antropologa jest w gruncie rzeczy wolna od takiego ryzyka? W analogiczny sposób czynią badacze kryminału w innych krajach, postępują więc tu utartymi szlakami.

¹ A. Christie, *Morderstwo odbędzie się...*, przeł. T. J. Dehnel, Warszawa: Prószyński i S-ka 2005, s. 20.

² M. Eliade, *Mity współczesnego świata*, w: *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa: Wydawnictwo KR 1994, s. 26–27.

³ Szerzej zob. W. J. Burszta, M. Czubaj, *Przewrót brownowski*, „Przegląd Polityczny” 2006, nr 77.

⁴ Podstawowym źródłem w przypadku Festung Breslau jest dla Krajewskiego monumentalne, dziesięciotomowe dzieło H. W. Gleissa, *Breslauer Apokalypse 1945. Dokumentarchronik vom Totenkampf und Untergang einer deutschen Stadt und Festung am Ende des 2. Weltkrieges; unter besonderer Berücksichtigung der internationalen Presseforschung, persönlicher Erlebnisberichte von Augenzeugen und eigenen Tagebuchaufzeichnungen*, Wedel Holstein: Natura-et-Patria Verlag 1986–1997, t. 1–10. Gleiss ukazuje oblężenie Festung Breslau dzień po dniu poprzez przeróżne dokumenty: rozkazy wojskowe, rachunki, pamiętniki, doniesienia prasowe itp. Prawie wszystkie fragmenty tych dokumentów, z wyjątkiem przywoływanych pamiętników, występują w tym dziele jako fototypiczne odbitki.

⁵ O kryminałach-niekryminałach zob. W. J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka: 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa: WWL Muza 2007.

⁶ Odwołuję się tu do książki *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury* pod red. Wojciecha J. Burszty oraz Waldemara Kuligowskiego, Poznań: Biblioteka Telgte 2002.

⁷ Mowa o książkach: G. Obeyesekere, *The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking*, Princeton: Princeton University Press 1992; M. Sahlins, *Jak myślał „tubylcy”. O kapitanie Cooku na przykład*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo UJ 2007 (wydanie amerykańskie ukazało się w 1995 roku).

⁸ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, cz. II, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań: „Brama” 1994, s. 46.

⁹ Por. V. Das, *Language and body. Transactions in the construction of pain*, „Daedalus” 1996, 125 (1).

¹⁰ D. Duclos, *Werewolves Complex*, New York: Oxford International Publishers (Berg) 1998, s. 26.

¹¹ P. Jenkins, *Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity*, „Cultural Analysis” 2002, t. 3.

¹² List do Jamesa Sandoe z 15 grudnia 1948 roku, w: R. Chandler, *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 241.

¹³ P. Cornwell, *Kuba Rozpruwacz. Portret zabójcy*, przeł. J. Ochab, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002, s. 20.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ Por. M. Sahlins, *Wyspy historii*, przeł. I. Kołbon, Kraków: Wydawnictwo UJ 2006.

¹⁶ E. McBain, *Improwizacja*, w: *Niebezpieczne kobiety*, pod red. O. Penzlera, przeł. A. Siewior-Kuś, Warszawa: Prószyński i S-ka 2007, s. 15. Dodajmy tylko, że improwizowana zbrodnia jest, jak się okaże, wyrafinowanym planem. Opowiadanie McBaina – klasyka powieści policyjnych procedur – można więc czytać jako polemikę z pewnym (przygodnym) modelem literatury kryminalnej.

- 17 P. Cornwell, *Kuba Rozpruwacz...*, s. 17–18.
- 18 S. Knight, *Crime Fiction 1800–2000. Detection, Death, Diversity*, New York: Palgrave, Macmillan 2004, s. XI–XII.
- 19 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–114.
- 20 Tamże, s. 116.
- 21 Tamże, s. 117.
- 22 Por. C. D. Malmgren, *Anatomy of a Murder: Mystery, Detection and Crime Fiction*, Bowling Green, OH: Popular Press, 2001.
- 23 Jak w wielu przypadkach, tak i tu sprawę komplikują lokalne przyzwyczajenia. I tak określenie mystery w tradycji brytyjskiej rozciągane jest na wzorec kryminału amerykańskiego, który zwykliśmy nazywać czarnym kryminałem. Dodatkowo kwestia nazewnictwa gmatwa się ze względu na nazwy instytucji: w stowarzyszeniu Mystery Writers of America znajdziemy nazwiska twórców, którzy z kryminałem nie mają wiele wspólnego, reprezentują natomiast literaturę gatunków takich, jak horror lub fantasy.
- 24 R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, w: tenże, *Mówi Chandler...*, s. 328.
- 25 Dla porządku przypomnijmy, że określenie noir wywodzi się od legendarnej Série Noir Gallimarda, w której w latach czterdziestych ukazywały się amerykańskie kryminały, oraz od film noir, jak Francuzi określali hollywoodzkie kino gangsterskie.
- 26 B. E. Ellis, *American Psycho*, przeł. J. Polak, Poznań: Kantor Wydawniczy SAWW 1994, s. 409.
- 27 W przypadku *American Psycho* z taką interpretacją konkuruje eksplikacja egzystencjalna, w której myśl Patrick Bateman, „chodząca reklama dla elit i ostateczny wytwór *product placement*”, jest ucieleśnieniem postmodernistycznej kultury złożonej z „masek nałożonych na maski”. Zbrodnicza działalność bohatera powieści może być więc traktowana jako próba wydostania się ze świata symulaków i ruch w stronę Ja (cokolwiek w kulturze współczesnej to znaczy). Taką interpretację proponuje m. in. A. E. Blazer, *Chasms of Reality, Aberrations of Identity: Defining the Postmodern through Brett Easton Ellis’s American Psycho*, „The Journal of American Popular Culture” 2002, z. 1 (cytaty w przypisie pochodzą z tego artykułu).
- 28 O. Penzler, *Anatomy of a Mystery*, „Publishers Weekly” 2005, nr 4.
- 29 Tamże, s. 30.
- 30 C. Graham, *Wierna do śmierci*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Gdańsk: GWP 2006, s. 7.
- 31 H. Coben, *Jedyna szansa*, przeł. Z. A. Królicki, Warszawa: Albatros 2003, s. 376.
- 32 S. Turow, *Prawa naszych ojców*, przeł. B. Jekel, Toruń: C&T 2001, s. 513.
- 33 J. Finder, *Paranoja*, przeł. P. Braiter, Warszawa: Świat Książki 2004, s. 59.
- 34 W podobny sposób definiowałem powieść kryminalną wraz z Wojciechem J. Bursztą w *Krwawej setce*.
- 35 Por. T. Todorov, *The Poetics of Prose*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1977.
- 36 T. Chambers, *Sick Detectives*, „Me, Crime and Punishment” 2004, z. 364, s. 56.
- 37 Kategorie siatki oraz grupy są fundamentalnymi pojęciami w antropologii Mary Douglas (istotę tego systemu klasyfikacji oraz jego związki z tradycją Durkheimowską brytyjska badaczka wyłuszcza najpełniej w Symbolach naturalnych). Do tych ustaleń zatem się odwołuję.
- 38 A. Bernard, *Antropologia*, przeł. S. Szymański, wstęp J. Tokarskiej-Bakir, Warszawa: PIW 2006, s. 208.
- 39 M. Douglas, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, przeł. E. Dżurak, Kraków: Wydawnictwo UJ 2004, s. 102.
- 40 O polemice Mosleya z modelem literatury proponowanym przez Raymonda Chandlera będzie mowa w kolejnej partii tej książki.
- 41 Por. *From Chicago To L. A.*, red. M. J. Dear, Thousand Oaks: Sage Publications 2002.
- 42 *Aldrig fucka upp* to oryginalny tytuł powieści Jensa Lapidusa.
- 43 J. Lapidus, *Zimna stal*, przeł. M. Kalinowski, Warszawa: WAB 2009, s. 7–8.
- 44 J.-C. Izzo, *Total Cheops*, przeł. M. Ochab, Warszawa: WAB 2005, s. 65.

ROZDZIAŁ 1

Świadkowie literackich zbrodni

Wielkanocna zbrodnia

Wiosną 2008 roku, krótko przed Wielkanocą, Polska Agencja Prasowa poinformowała o osobliwym zwyczaju świątecznym praktykowanym w Norwegii. „Gdy wszyscy Europejczycy wokół malują pisanki, pieką ciasta i sprzątają swoje domy, Norwegowie przed świątecznym wyjazdem do swoich domków nad fiordami i w górach zaopatrują się w stosy książek”. Książkami tymi są zaś — z reguły — powieści kryminalne, których sprzedaż w Wielkim Tygodniu wzrasta gwałtownie. Dość powiedzieć, że dwa lata temu, krótko przed świętami Norwegowie kupili pięć razy więcej kryminałów niż w podobnym, tyle że nieświętecznym okresie. „Zwyczaj ten — czytamy dalej — już stał się norweską tradycją, którą nazwano wielkanocną zbrodnią”.

Za Polską Agencją Prasową informację tę przytoczyło pismo „W Podróży”, wydawane przez PKP Intercity. Notatkę tę przeczytałem więc w pociągu, gdy wracałem do Warszawy po spotkaniu w Gdańsku w, a jakże, Oliwskim Klubie Kryminału, gdzie z licznie zgromadzonymi czytelnikami i słuchaczami dyskutowałem o kondycji „krwawej literatury” w Polsce i na świecie. Mimochodem przypomniałem sobie Norwegów piszących powieści kryminalne: Karin Fossum, Jo Nesbo, a także Annę Holt, która z równym

powodzeniem zajmuje się pisaniem powieści, jak i polityką. Holt w latach 1996–1997 była ministrem sprawiedliwości, jednak wielu Norwegom kojarzy się przede wszystkim z mrocznymi bestsellerami, których jest autorką.

Na czas podróży zabrałem ze sobą powieść, oczywiście kryminał, dziś już nie pamiętam nawet jaki. Pamiętam natomiast, że łańcuch skojarzeń wywołanych notatką w czasopiśmie PKP sprawił, iż przypomniały mi się słowa Waltera Benjamina z artykułu *Kriminalromane auf Reisen*¹ tłumaczące, dlaczego ludzie czytają w pociągu powieści kryminalne. Według niemieckiego filozofa podróż wprowadza w stan niepewności. To, co zwykle się określać mianem Reisefieber, nie jest niczym innym niż formą lęku przed nieznanym, zawartą w pytaniach: „Co nas spotka w podróży?” oraz „Czy szczęśliwie dojedziemy?”. Powieść kryminalna — wytwarzająca coś, co można by nazwać „niepokojem fabularnym” — zapewnia nam zatem wygodny mechanizm obronny i pozwala, na czas podróży, stłumić własne lęki i zastąpić je innymi, fikcyjnymi.

Łańcuch skojarzeń rozrasta się, bowiem błyskotliwe uwagi Benjamina nie pozwalają zapomnieć o znacznie bardziej ogólnych spostrzeżeniach, które na temat zbrodni, literatury kryminalnej i takiegoż filmu sformułował inny myśliciel z kręgu szkoły frankfurckiej, Erich Fromm. W *Zdrowym społeczeństwie* można znaleźć fragment, w którym Fromm wyjaśnia, że fascynacja zbrodnią (na poziomie newsów gazetowych oraz wytworów symbolicznych) nie jest oznaką złego smaku, ale formą obcowania z podstawowymi kategoriami, takimi jak życie i śmierć, zbrodnia i kara, walka między tym, co w nas ludzkie, oraz tym, co w człowieku należy do jego zwierzęcej natury².

Krąg nawiązań obejmuje, oczywiście, nie tylko refleksję teoretyczną, lecz także odwołania do klasyki literackiej. Siedzę w przedziale, zatem nie od rzeczy będzie wspomnieć o *Znajomych z pociągu* Patricii Highsmith³, która

wykorzystała wzmiankowany benjaminowski motyw „nie-wiadomoco-się-stanie”. Oto Bruno Anthony, utalentowany młody architekt, spotyka podczas podróży Guya Hainesa. Obaj panowie mają problem: Bruno spełniłby się w swoim zawodzie, ale karierę blokuje mu ojciec, Guy spełniłby się w życiu rodzinnym, gdyby nie niewierna żona. Rozwiązanie — zbrodnia na krzyż (Bruno likwiduje niewierną żonę, Guy — despotycznego ojca) — nasuwa się samo. Następnego dnia Hainesowi wydaje się, że zawarty w pociągu kontrakt jest efektem alkoholowego zwidu. Reguły obowiązujące w rzeczywistości okazują się jednak bardziej bezwzględne i wymagają wypełnienia kontraktu.

Nie wdając się w głębszą analizę arcydzieła Patricii Highsmith, należy powiedzieć, że *Znajomi z pociągu* dotyczą kwestii pojawiającej się u zarania powieści kryminalnej — dotyczą relacji, jaka zachodzi między opowiadaniem a rzeczywistym zdarzeniem. Nie uprzedzając wypadków — będzie bowiem jeszcze o tym mowa — warto zwrócić uwagę, że literatura kryminalna u swych początków posiadała moc performatywną. Między mówieniem o zbrodni a popełnieniem jej nie było odczuwalnej różnicy. Powieść Highsmith odwołuje się do tej performatywności, stawiając pytanie spoza zakresu analizy dzieła literackiego o relację między fantazjowaniem o czyjejś śmierci a rzeczywistym popełnieniem zbrodni⁴. Można powiedzieć wręcz, że powieść Highsmith oparta jest na akcie perlokucyjnym z teorii aktów mowy Johna Austina, a zatem tym, który dotyczy wywierania wpływu na czyjeś odczucia i zachowania poprzez wypowiedź. Owa performatywność zbrodni fabularnej — fikcyjnej, wyimaginowanej, skonstruowanej — zdaje się dziś jednym z ważnych powodów sprawiających, że tekst fabularny (powieść kryminalna) staje się przedmiotem refleksji daleko wykraczającej poza literaturę.

Znajomi z pociągu to jedna strona medalu. Po drugiej stronie znajduje się Przedział morderców Sébastiena Japrisota. W nocnym pociągu zostaje

uduszona przedstawicielka handlowa jednej z firm — wszakże jesteśmy we Francji — perfumeryjnych. Gdy inspektor Grazzi zaczyna prowadzić śledztwo, kolejno giną świadkowie tej zbrodni.

W stosunku do *Znajomych z pociągu* powieść Japrisota, słusnie wyróżniona licznymi nagrodami, sytuje się na drugim biegunie tradycji literatury kryminalnej. Jest to bowiem powieść, która dokonuje transformacji tradycyjnego motywu zbrodni i wyraźnie zakreślonego kręgu podejrzanych. Co ważniejsze, od tradycyjnego pytania: „Kto zabił?” istotniejszy jest sposób przedstawienia aparatury policyjnej, która — trzymając się swej nieubłaganej logiki i procedur — jest w stanie wskazać sprawcę i tym samym wymierzyć sprawiedliwość.

Proceduralność

Aby dopowiedzieć do końca: powieści Sébastiena Japrisota oraz Patricii Highsmith należą do dwóch odmiennych nurtów literatury kryminalnej. W pierwszym przypadku do czynienia mamy z proceduralnością, w drugim — z przygodnością. Kwestia zarówno tak pojętej proceduralności, jak i przygodności ma liczne konteksty teoretyczne, poprzestańmy jednak na wskazaniu tylko tych, które wydają się tu najistotniejsze. Proceduralność może być pojmowana przynajmniej trojako: w kategoriach aksjologicznych (kategoriach porządku normatywnego), instytucjonalnych (ucieleśnianych na przykład przez policję) oraz retorycznych (gdzie sprowadza się do pewnych form dyskursu). Zdarza się, że wymienione typy proceduralności krzyżują się. I tak wymiar normatywny może mieszać się z dyskursywnym, jak dzieje się w przypadku tradycyjnej brytyjskiej powieści detektywistycznej, w której bohaterem jest detektyw, a nie policjant (pierwszy, zwyczajowo, pochodzi z klasy wyższej, drugi z nizin lub, w najlepszym razie, z klasy średniej).

Stabilność struktury społecznej silnie jest skorelowana z wyraźnie określonymi regułami, według których powieść kryminalna powinna być napisana. W przypadku analizy proceduralności nie sposób pominąć prac Michela Foucaulta oraz Pierre'a Bourdieu. Jednym z zasadniczych motywów podejmowanych przez autora *Historii szaleństwa* jest kwestia przemian biopolityki w kulturze Zachodu. Foucault zajmuje się procesami dyscyplinowania i wzmacniania władzy poprzez tworzenie określonych praktyk kulturowych — ustanowienie dyskretnego systemu reguł porządkujących, nadzorujących i prewencyjnych — oraz związanych z nimi form dyskursu.

Główna teza przedstawiana przez francuskiego filozofa w *Nadzorować i karać* dotyczy tego, co nazywa on zamieraniem spektaklu, czyli rytuału wykonywania kary śmierci, oraz anulowaniem fizycznego bólu. Zamiast kaźni — rozczłonkowania, rozwłóczenia koźmi, łamania kołem i ostatecznego aktu dekapitacji — kultura Zachodu proponuje, na długo przed reformami czasów oświecenia, coś, co nazwać można ekonomią karania. Zbrodnia, owszem, powinna być ukarana, ale proces ten powinien dokonać się, by tak rzec, zgodnie z zasadą zachowania energii władzy. Trzeba karać tyle — powiada Foucault — by zapobiec. Dyskretność i oszczędność gestów — oto nowe reguły wprowadzone do systemu nadzoru.

Kolejnym, jeszcze bardziej subtelnym narzędziem kontroli, stają się reguły dyscyplinowania, a zatem zasady prewencji. Przejawów owej dyscypliny jest bez liku: dostarcza jej wojskowy regulamin i do bólu powtarzalne następstwo czynności. W podobny sposób w szkolnictwie nadzór staje się częścią systemu pedagogicznego — wśród uczniów pojawia cały szereg „intendentów, obserwatorów, monitorów, repetytorów, recytatorów modlitw, kontrolerów kaligrafii, poborców atramentu, jałmużników i wizytatorów”⁵. W zasadzie każda instytucja uczestnicząca w

porządku władzy wytwarza swój system procedur: wojsko — reguły musztry i poruszania się w szyku bojowym, szkoła — procedurę egzaminu, szpital — rutynę codziennego obchodu.

Praktyką taką może być idea nowożytnego więziennictwa oraz panoptyzmu, z kolei w przypadku wojska dyscyplinująca musztra oraz, na poziomie dyskursu, jej regulamin. Formę podobnego dyskursu mogą pełnić także pewne odmiany literatury kryminalnej, akcentujące nienaruszalność porządku społecznego, nieomyślność instytucji śledczych i sądowniczych lub — w planie filozoficznym — podkreślające niezmienną regułę panowania nad rzeczywistością, sprowadzonych do niepodważalnego dyktatu Rozumu wobec innych form poznania. Nie przypadkiem więc takie teksty Foucaulta, jak *Nadzorować i karać*, *Historia szaleństwa*, *Narodziny kliniki* czy komentarze do pamiętnika mordercy Piotra Riviere'a, są przywoływane w książce poświęconej powieści kryminalnej.

Równie wyraźnie akcentowane są w poniższych rozdziałach idee Pierre'a Bourdieu dotyczące przemocy symbolicznej (a odczytywane w kontekście Durkheimowskiej idei kontroli społecznej, sprawowanej przez społeczeństwo nad jednostką). Zgodnie z tą koncepcją pozbywamy się złudzeń zarówno na temat języka jako medium neutralnego, opisowego, służącego idealnej komunikacji między ludźmi i zbiorowościami, jak i podmiotów pełniących określone funkcje i posługujących się owym językiem. Jednym z wymiarów kultury, czy też systemu praktyk symbolicznych, jest bowiem walka toczona o język i, za jego pośrednictwem, o wyobrażenia, jakie mamy na temat świata.

Także sztuka bywa sposobem przejawiania się władzy — dotyczy to zarówno malarstwa i tradycji mecenatu, opery, w której jak w zwierciadle przegląda się społeczeństwo dworskie, oraz literatury, w tym także kryminału. Literatura kryminalna jest bowiem obszarem przejawiania się

władzy — o czym będzie mowa — przynajmniej w kilku wymiarach.

Przemoc symboliczna, dopowiedzmy, dotyczy nie tylko języka, ale także gatunków literackich — jak bowiem język jest „w czyjejs służbie”, tak również i gatunki występują w tej roli. W tej perspektywie tak zwana powieść policyjnych procedur, skodyfikowana we Francji przez Georges’a Simenona, a w Stanach Zjednoczonych przez Eda McBaina, jawi się jako symboliczna legitymizacja władzy i państwa, które — przywołajmy klasyczną formułę Maksa Webera — ma monopol na legalne posługiwanie się środkami przemocy. Wprowadzenie Simenona w obszar szkolnej edukacji, uznanie go za klasyka, jest formą kreowania tego, co Bourdieu nazywa kapitałem kulturowym, czyli kompetencjami pozwalającymi zajmować określone miejsce w społeczeństwie. Nabyta wiedza utwierdza nas z kolei w przekonaniu, że policja, jako instytucja, służy ochronie obywateli, nie zaś — raz jeszcze odwołajmy się do Foucaulta — władzy.

Przygodność i literatura

Na drugim biegunie literatury kryminalnej znajdują się tendencje, które określamy tu mianem przygodności. Tradycja powieściowa — od tej zaczniemy — wypracowała dwa zasadnicze wzory przejawiania się przygodności. W pierwszym — bohater wyrusza w świat, co rusz natykając się na to, co zadziwiające i nieprzystające do jego wyobrażeń. Ten model, nazwijmy go realistycznym albo stendhalowskim, ma swoje liczne kontynuacje w tradycji powieści kryminalnej, choćby w odmianie „czarnego kryminału”, gdzie bohater nieustannie natrafia na niespodzianki (postacie ze społecznych wyżyn, które okazują się zwykłymi łajdakami, klientów, którzy notorycznie kłamią i ukrywają prawdziwy cel zlecenia powierzonego detektywowi, i tak dalej). Mogłoby się zdawać, że po pierwszej takiej

przygodzie w następnej powieści detektyw okaże się bardziej ostrożny — konwencja tej odmiany gatunku wymaga jednak, by bohater przystępował do kolejnej sprawy jako *tabula rasa* lub, by ująć to nowocześniej, jak komputer ze sformatowanym twardym dyskiem.

Drugi z literackich modeli przygodności odwołuje się do terminu strumienia świadomości ukutego przez Williama Jamesa u progu XX wieku. Koncepcja świata rozpadającego się na setki doznań, wrażeń i głosów, świata wymykającego się jednostce spod kontroli okazała się szczególnie ważna dla powojennego nurtu kryminału, który pokazuje świat widziany oczami przestępcy — często, jak w powieściach Jima Thompsona lub *American Psycho* Breta Eastona Ellisa — posiadającego psychopatyczne cechy i zdezintegrowaną osobowość.

Szczególne warianty kryminalnej przygodności realizują te powieści, w których kluczowym zagadnieniem okazuje się motyw odpowiedzialności za to, co się zdarzyło. I znów motyw ten pojawia się przynajmniej w dwóch odmianach. W jednej bohater na skutek perypetii zostaje wmieszany w sprawę. Tak dzieje się na przykład w *Obiecaj mi* Harlana Cobena, gdy Myron Bolitar, wreszcie wiodący spokojne życie (o niespokojnym opowiada cała seria książek napisanych wcześniej przez Cobena), odwozi młodą dziewczynę do domu na przedmieściach, ta macha mu ręką na pożegnanie, po czym przepada jak kamień w wodzie. Oczywiście jest więc, że Bolitar nie ma innego wyjścia i znowu musi wkroczyć w sam środek zdarzeń. W drugiej odmianie odpowiedzialność bohatera nie jest powodowana osobistymi względami. Wynika natomiast z etosu detektywa (jak w przypadku Philipa Marlowe'a) bądź z Conradowskiej idei, że należy „wymierzać sprawiedliwość widzialnemu światu”, jak czyni Eberhard Mock w powieści Marka Krajewskiego.

Podstawowym założeniem tkwiącym u podstaw tych odmian kryminału

jest przekonanie o nieoczywistości, a może lepiej powiedzieć: niegotowości świata, zarówno pod względem jego kształtu, jak i procedur poznawczych pozwalających na jego opisanie. Świat tych powieści wypełniony jest nie tyle przez apologetów prawd oczywistych, głoszących *ex cathedra* zdania o mocy Rozumu albo Władzy, a wręcz przeciwnie, pełen jest on raczej „poszukiwaczy przygód” (jak napisał Chandler w jednym z listów, cokolwiek na wyrost, o Perrym Masonie — bohaterze powieści Erle’a Stanleya Gardnera) lub, by ująć to inaczej, bohaterów pozostających w drodze.

Przygodność, by sprawę przedstawić jeszcze inaczej, to stan wytrącenia z rutyny. Z antropologicznego punktu widzenia pojawia się ona tam, gdzie zakwestionowane zostają granice (nie tylko przestrzenne, lecz na przykład także aksjonormatywne) oraz wszelkie linie demarkacyjne. Przygodność nie jest więc ani doświadczeniem turysty, ani włóczęgi, których opisuje Zygmunt Bauman. Ruch tego pierwszego kierowany jest przez busołą komercyjnego turysty, sposób przemieszczania się drugiego wymuszają siły czyniące z włóczęgi uchodźcę i azylanta.

Doświadczenie przygodności najbliższe jest opisowi wędrowca, sporządzonemu przez Georga Simmla. Ceną wędrowania jest bowiem brak stałej relacji z jakimś miejscem w przestrzeni. By ująć rzecz inaczej: wędrowanie jest doświadczeniem⁶. Oznacza ono przebywanie nie tyle w przestrzeniach oswojonych antropologicznie, posiadających historię i bogactwo znaczeń, lecz poruszanie się po ziemi niczyjej, po przestrzeniach tranzytowych⁷. Ta wędrówka po nieznanym szlakach, wymuszona poszukiwaniem sprawcy albo ucieczką przed fałszywymi oskarżeniami (także spowodowana jednym i drugim równocześnie), wyznacza ważne kierunki rozwoju literatury kryminalnej: od amerykańskiej „czarnej” powieści po współczesne odmiany kryminału etnicznego.

Przygodność i wyobraźnia

Przygodność pojmowana może być rozmaicie i ma rozmaite konotacje teoretyczne, by wspomnieć choćby *Die erlebte Welt* — pojęcie ważne w tradycji fenomenologii. Dla nas jednak kluczowym terminem doprecyzowującym opisywaną tu przygodność jest pojęcie wyobraźni, w którym, powiedzmy to na wstępie, zawiera się pewien paradoks. Wyobraźnia, tak jak jest tu rozumiana, wyraża się zarazem w zdolności improwizacji, jak i strukturyzacji, zarówno więc w tym, co traktujemy jako dynamiczne, jak i w tym, co uważamy za statyczne. Zdolności improwizacyjne oznaczają umiejętność znalezienia się *hic et nunc*, w żywole praktyk i codzienności, wymagającej szybkiego reagowania i kulturowego refleksu. Umiejętność strukturyzacji wiąże się z nadawaniem znaczeń i interpretowaniem tychże praktyk, a więc wymaga pogłębienia i kulturowej refleksji.

Zapewne nikt nie opisał lepiej tej pracy wyobraźni w literaturze kryminalnej niż Ross Macdonald w eseju, którego bohaterem jest prywatny detektyw. Ów detektyw:

Niczym kameleon [potrafi] poruszać się na różnych poziomach społeczeństwa, przemieszczać od uniwersyteckiego kampusu po slamsy, pojawiać się i znikać na żądanie. Detektywi potrafią zanurzać się w określone środowisko, zachowywać w zgodzie z panującymi tam zwyczajami i mówić w odpowiedni sposób: potrafią być trochę Hiszpanem we wschodnich dzielnicach Los Angeles [...] a trochę Lévi- - Straussem w Westwood⁸.

I, aby postawić kropkę nad „i”, pisarz dodaje:

Dobry prywatny detektyw przemierza społeczeństwo zarazem horyzontalnie, jak i wertykalnie, badając ludzi niczym antropolog. I podobnie jak antropologowie niekiedy zakochuje się w przedmiocie swoich badań⁹.

Przygodność, osadzona w pojęciu wyobraźni, umiejscowiona jest, rzecz

jasna, w nieogarnionym polu odniesień teoretycznych. Wszak kwestia wyobraźni antropologicznej stała się we współczesnych naukach społecznych niesłychanie nośna i modna, jest obecna w dziesiątkach opracowań zarówno autorów obcych (wspomnijmy tylko Bourdieu i tradycję socjologii refleksyjnej, ze wcześniejszych autorów Charlesa Wrighta Millsa i *Wyobraźnię socjologiczną*, z antropologicznego podwórza zaś Clifforda Geertza, Jamesa Clifforda i antropologię interpretatywną), jak i rodzimych (by wymienić prace Wojciecha Burszty i Andrzeja Mencwela).

W perspektywie tej książki nie sposób jednak pominąć dwóch badaczy, dla których pojęcie wyobraźni wydaje się kluczowe i którzy — każdy na swój sposób — opisują improwizacyjny i konstruktywistyczny biegun „przygodności”. Pierwszym z tego tandemu jest Paul Willis, dziś już jeden z klasyków brytyjskich studiów kulturowych, autor książki pod znamienym tytułem *Wyobraźnia etnograficzna*. Kwestią, która szczególnie interesuje Willisa, jest możliwość odniesienia tradycyjnych kategorii estetycznych do życia codziennego. Ujmując sprawę inaczej: Willisa interesuje to, jak banalne często praktyki — pełne życia, odwołujące się do doświadczeń zmysłów i ciała, zwykle zepchniętych na margines tworzyw naszej tożsamości — stają się formą sztuki życia codziennego.

Jednym z nadrzędnych terminów proponowanych przez Willisa jest pojęcie analizy społeczno-symbolicznej, a zatem takiej, która uwzględnia na równi cielesność praktyk kulturowych i wpisana w nie potrzebę ekspresji, jak również sens naddanych im znaczeń. Przywołajmy dwa przykłady omawiane w *Wyobraźni etnograficznej*. Pierwszy dotyczy motocyklistów z Birmingham odpalających swoje motocykle w kontrkulturowym apogeum końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Willis pisze o charakterystycznych dźwiękach wydawanych przez maszyny, widząc w nich homologię z topornym (lub jak kto woli, twardym) wizerunkiem ich właścicieli,

podkreślających w ten sposób wartości opozycyjne wobec tych, które są realizowane w dominującym nurcie kultury:

Hałaśliwe trzaski, stukot i huk rur wydechowych, rozlegające się w chwili, gdy bikerzy stali obok swych maszyn, grzejąc silniki, oraz odruch ucieczki niemal nie do opanowania w obliczu wybuchających na jałowym biegu gaźników mówiły zwięźle, lecz obszernie o możliwościach i skuteczności pozajęzykowych form kulturowych, ich użyteczności — potencjalnej użyteczności — a także o potencjale komunikacyjnym¹⁰.

Ekspresja komunikacyjna i symboliczna zarazem jest charakterystyczna nie tylko dla praktyk niewerbalnych, o czym Willis przekonuje, pisząc o przekleństwach:

W wielu językach — niewykluczone, że powszechnie — przeklinanie łączy się zwykle z nadawaniem wypowiedzanemu słowu wymiaru fizycznego i cielesnego, co prowadzi do niepoddanych kodowaniu momentów ekspresji fizycznej odpowiadających splunięciu. Wypluwamy z siebie przekleństwa [...]. Przekleństwom często towarzyszą wymowne ruchy ciała i ton głosu [...]. Gwałtowne konfrontacje [...] ukazują, do jakiego stopnia nieunikniona może się okazać ciągłość pomiędzy językowymi i fizycznymi systemami znaczeń, gdy uniesione pięści i groźba: „rozwałę ten twój pieprzony łeb!” działają zamiennie¹¹.

Taki sam wymiar cielesno-symboliczny w literaturze kryminalnej podkreśla Raymond Chandler, gdy pisze o znaczeniu języka potocznego w budowaniu stylu powieści. Najpierw więc zauważa, że specjaliści od slangu i gwar „tkwią przeważnie z uchem przy półkach bibliotecznych, bardzo rzadko natomiast przykładają ucho do ziemi”. Następnie konstatuje, że relacja między powiedzeniami gangsterskimi a literaturą jest bardziej złożona niż mogłoby się wydawać (wbrew potocznej opinii to gangsterzy używają często powiedzonek zaczerpniętych z literatury opisującej tychże gangsterów lub, o czym Chandler akurat nie wspomina, z filmu). Wreszcie wskazuje na społeczno-symboliczną moc słowa:

Jak powiedzieć komuś twardo, żeby sobie poszedł? Zjeżdżaj, jazda, wynoś się, schrzaniaj, won, już cię nie ma i tak dalej. Wszystko to brzmi wcale nieźle. Ale nie ma nic lepszego od klasycznego wyrażenia, jakiego rzeczywiście użył Spike O'Donnell (z chicagowskiej grupy braci O'Donnell, jedyne małego gangu, który potrafił kazać groźnej bandzie Al Capone — żeby poszła w diabły, a mimo to ostał się przy życiu). Powiedział: „Spływać!”. Lapidarność wręcz zabójcza¹².

Lapidarność oraz, dodajmy, skuteczność typowa jeszcze dla tradycji oralnej, w której mówi się całym ciałem, a więc wykorzystując właśnie aspekt ekspresji fizycznej. Odmienność dwóch modeli komunikacyjnych, oralnego oraz skrypturalnego, można wyraźnie uchwycić w dwóch tradycjach literatury kryminalnej, gdzie po jednej stronie mamy świat językowej improwizacji i odzywek Philipa Marlowe'a i jemu podobnych, po drugiej zaś — świat policyjnych procedur, rubryk i dokumentów (o kwestii tej będzie jeszcze mowa).

Oprócz analizy społeczno-symbolicznej Willisa drugim teoretycznym punktem odniesienia akcentowanym w tej książce jest opis wyobraźni antropologicznej, sformułowany przez Arjuna Appaduraia w *Nowoczesności bez granic*. Odwołując się do tradycji socjologii Durkheima, amerykański antropolog pisze, iż wyobraźnia stała się „kolektywnym faktem społecznym”. Owa kolektywność jest nie tyle (jak u Willisa) efektem zachowań codziennych, ile wynikiem obcowania z mediami elektronicznymi (jakkolwiek trzeba dopowiedzieć, że ten kontakt ze światem mediów opisywany jest już dziś najczęściej jako sposób bycia w kulturze, a więc w kategoriach bliskich Willisowi praktyk).

W świecie, w którym granice państw narodowych stawiają coraz mniejszy opór, praca wyobraźni prowadzić ma do rekonstruowania naszej tożsamości. Appadurai podkreśla, iż owa konstrukcja (przebiegająca równoległe z konsumpcją proponowaną przez media) przybiera formę „sprawczego działania”:

Terroryci wzorujący się na postaciach typu Rambo (które wygenerowały całe zastępy swych odpowiedników poza światem Zachodu); gospodynie domowe zaczytujące się w romansach i operach mydlanych w ramach próby skonstruowania własnego życia; muzułmańskie rodziny słuchające przemówień islamskich przywódców nagranych na kasetach magnetofonowych; służba domowa w południowych Indiach wykupująca pakiety ofert turystycznych do Kaszmiru — wszystko to są przykłady aktywnego sposobu podejścia ludzi do mediów na całym świecie. T-shirty, billboardy i graffiti, podobnie jak rap, street dance i slumsy dowodzą, że media szybko wkraczają w sferę lokalnego repertuaru ironii, gniewu, humoru i oporu¹³.

Równie wyrazisty przykład pokazujący, do jakiego stopnia tożsamość jest konstruktem, którego budulcem jest wyobraźnia, znajdujemy w powieści Jo Nesbo *Człowiek-nietoperz*, książce wielokrotnie tu przywoływanej. Bohaterem *Człowieka-nietoperza* jest norweski policjant Harry Hole, który przybywa do Australii, by pomóc w rozwikłaniu zabójstwa popełnionego na Inger Holter. Wiele wskazuje na to, że pochodząca z Norwegii kobieta padła ofiarą seryjnego mordercy. Zanim jednak dowiemy się o tym, dochodzi do pierwszej konfrontacji między norweskim stróżem prawa a jego kolegą po fachu z Antypodów:

Na parkingu Kensington otworzył bagażnik małej zniszczonej toyoty i wrzucił do niego walizkę.

— Ma pan ochotę prowadzić? — spytał zaraz, zaskoczony.

Harry zorientował się, że stoi po stronie kierowcy. Cholera, przecież w Australii obowiązuje ruch lewostronny. W końcu i tak musiał usiąść z tyłu, bo na przednim siedzeniu pasażera leżało mnóstwo papierów, kaset i śmieci.

— Jest pan Aborygenem? — odezwał się, kiedy wjeżdżali na autostradę.

— Widzę, że nie da się pan oszukać — odparł Kensington, zerkając w lusterko.

— W Norwegii nazywamy Aborygenów „australijskimi Murzynami”.

Kensington wciąż patrzył w lusterko.

— Naprawdę?

Harry poczuł się nieswojo.

— Hm. Chodzi mi po prostu o to, że pańscy przodkowie najwyraźniej nie wywodzili się spośród skazańców zesłanych tu z Anglii dwieście lat temu — zaczął tłumaczyć, chcąc wykazać się przynajmniej minimalną znajomością historii tego kraju.

— Racja, Hoo-li. Moi przodkowie zjawili się tu nieco wcześniej, a mówiąc dokładniej, czterdzieści tysięcy lat temu¹⁴.

W powieści Jo Nesbo w istocie prowadzone są dwa śledztwa. Jedno, na poziomie fabularnym, ma odpowiedzieć na klasyczne pytanie: „Kto zabił?”. Jednak o wiele ważniejsze jest w *Człowieku-nietoperzu* śledztwo kulturowe. Aby znaleźć mordercę, Harry musi wniknąć w obcy dla siebie świat. Żeby to uczynić, musi podjąć śledztwo antropologiczne. Motywy tego śledztwa przewijają się przez całą powieść niemal ostentacyjnie i są obecne już od pierwszych akapitów.

W cytowanym fragmencie najpierw obserwujemy zderzenie kulturowe w sferze retoryki, gdy policjant z Sydney nazywa Holego „misterem Hoo-li”, w oczywisty sposób odwołując się do gry słów (ostatecznie to przecież różnica, czy nazywamy kogoś „dziurą”, *hole* — dodajmy, że w określeniu tym zawarty jest oczywisty kontekst seksualny — czy też widzimy w nim „świętego”, *holy*). Ta gra znaczeń odsyłających do sfery seksualnej i sakralnej odgrywa w powieści Nesbo ważną rolę. Na razie poprzestańmy jednak na podkreśleniu wspomnianej przez Appaduraia skłonności do posługiwania się ironią i humorem, na którą może pozwolić sobie w kontakcie z przybyszem stamtąd — z białym i obcym, a więc podwójnie obcym.

Drugie zderzenie dokonuje się na poziomie antropologicznej potoczności,

gdy Harry staje po stronie kierowcy, zapominając o obowiązującym w Australii ruchu lewostronnym (nawiasem mówiąc: w Skandynawii zmiana przepisów z ruchu lewostronnego na prawostronny dokonała się dosyć późno, bo w latach sześćdziesiątych, kwestia ta wzmiankowana jest w wielu powieściach kryminalnych, choćby w *Śmiejącym się policjancie* Pera Wahlö i Maj Sjöwall). Można powiedzieć, że tym razem role się odwracają: to Harry zdaje się mówić, iż trafił do obcego mu świata. Do tego samego obszaru antropologii życia codziennego należy reguła grzecznościowa, w myśl której siadamy na miejscu pasażera obok kierowcy (inaczej sprawa ta, jak wiemy, wygląda w taksówce). Tymczasem dla Kensingtona miejsce obok kierowcy przeznaczone jest na rzeczy prywatne — „papiery, kasety i śmieci”. W tym przypadku trudno też mówić o tym, że ów bałagan jest osobistą przypadłością australijskiego stróża prawa. Należy raczej powiedzieć, że jest on cechą — by odwołać się do Ralpa Lintona — osobowości statusowej policjanta, dla którego samochód staje się zarówno drugim domem, jak i miejscem pracy.

Wreszcie kolejne (wcale nie ostatnie) w cytowanym króciutkim rozdziale zderzenie następuje na poziomie ontologii kulturowej. Hole przybywa na Antypody z wyuczoną wizją inności i — by tak to określić — słowem zaczerpniętym z języka białego kolonizatora. W sieci semantycznych skojarzeń związanych z określeniem: „australijski Murzyn” (którego, w dobrej zresztą wierze, używa Harry) zawiera się zarówno aspekt zniewolenia i podbicia, jak i aspekt „bycia obcym”, „bycia-nie-u-siebie”. Bycia elementem napływowym. Kensington przeciwstawia tradycji kolonialnej swoje słowo. To zorientowanie na cudze słowo i stopniowe przejmowanie go — odwołajmy się do tradycji Michaiła Bachtina — jest jednym ze sposobów pozwalających wniknąć w inną kulturę i jest jednym z zasadniczych wątków w powieści Nesbo.

Pytanie: „Naprawdę tego nie zrozumiałeś?” w gruncie rzeczy dotyczy więc kompetencji kulturowych. Aby rozwiązać sprawę, Harry Hole musi poznać Innego. By móc to zrobić, musi z kolei odrzucić stereotypy dotyczące kultury tych, do których właśnie przybył. Te działania są nieodzowne, by skonstruować swoją tożsamość w świecie bez granic i pełnym migotliwych znaczeń. Dopiero gdy się to uda, gdy praca wyobraźni okaże się zadowalająca, można zagrać ostateczny powieściowy akord, tym razem już na poziomie świata przedstawionego w utworze.

I tak oto wyobraźnia antropologiczna wykazuje powinowactwo z wyobraźnią detektywów. Natomiast wyobraźnia detektywistyczna wymaga wrażliwości antropologa — wszystko jedno w tej chwili, czy chodzi o tego badacza, który stawia na żywioł improwizacji, czy też tego, który lubi świat osadzony w partyturach i strukturach.

Powieść kryminalna: świat scalony — kultury rozproszone

Niezwykłemu bogactwu literatury kryminalnej — jej odmianom (od klasycznej powieści detektywistycznej po *serial murder thrillers*), bohaterom (od białego prywatnego twardziela w stylu Sama Spade’a, bohatera *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hammetta, po czarnoskórą detektyw i zarazem lesbijkę Virginię Kelly z powieści Nikki Baker), miejscom, w których powstaje, które opisuje i gdzie jest czytana (być może łatwiej byłoby wyliczyć kraje, w których literatura kryminalna nie znajduje odbiorców) — towarzyszy rozwój krytyki (wykraczającej coraz częściej poza obszar tradycyjnej krytyki literackiej) odpowiadający temu wzmożonemu zainteresowaniu.

Wpływowa współczesna badaczka literatury kryminalnej, Heta Pyrhönen,

wyróżnia trzy historycznie rozwijające się formy refleksji nad kryminałem. Pierwszy — w tym przypadku Pyrhönen pozwala sobie na precyzyjne wskazanie początków — rozpoczyna artykuł z 5 maja 1883 roku w „The Saturday Review” „omawiający nie tylko ostatnio wydane powieści kryminalne, ale też wskazujący na popularność gatunku literackiego jako takiego”¹⁵. Jednak prawdziwa pierwsza fala refleksji nad kryminałem nadciąga w latach dwudziestych XX wieku wraz z pojawieniem się przepisów na idealną powieść. Dla tej pierwszej fazy charakterystyczne wydaje się to, że działalnością krytyczną parają się znani autorzy (wymieńmy tu jedynie G. K. Chestertona, Dorothy L. Sayers lub S. S. Van Dine’a). Zdaniem Pyrhönen teksty krytyczne z tamtego czasu były więc głównie „próbami uzasadnienia własnego pisarstwa oraz przyzwyczajenia czytelników”¹⁶. Jakkolwiek kryje się w takim sformułowaniu wiele prawdy, to zarazem usuwa ono z pola widzenia kwestię istotniejszą od autorskiego partykularyzmu, mianowicie to, że w owych przepisach na powieść implicite zawiera się pewna wizja kultury (obszerniej na ten temat piszę w trzecim rozdziale książki).

Na drugą falę refleksji nad powieścią kryminalną przyszło czekać dość długo. Według Pyrhönen fala ta pojawiła w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia i związana była z tradycją strukturalistyczną oraz narratologią, dostrzegającą w powieści kryminalnej całościowy, zamknięty system narracyjny. Wreszcie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych następuje kolejna zmiana tonacji krytycznej: od narracyjnej uniwersalności tekstu przechodzimy do wielości odczytań. Literatura kryminalna staje się przejawem manifestacji kulturowej tych grup, które dotychczas były w literaturze marginalizowane. Dlatego też krytyczna analiza powieści kryminalnej zwróciła się w stronę badań *gender* i zaczęła eksponować kryminały z bohaterami o homoseksualnej orientacji. W

tej perspektywie wielcy powieściowi detektywi, tacy jak Spade i Marlowe, byli utopijnymi samotnikami, wykreowanymi w duchu wartości ojców- - założycieli Ameryki, ale już bohaterowie i bohaterki utworów Josepha Hansena lub Barbary Wilson są, w powieściowym punkcie wyjścia, outsiderami ze względu na swoją orientację seksualną.

Innym nurtem krytycznym akcentowanym w ostatnich dziesięcioleciach jest tendencja do podkreślania wielokulturowości charakterystycznej dla współczesnego kryminału. Dodajmy przy tym, że ta krytyka w duchu wielokulturowości prezentuje niezwykle etnocentryczne oblicze — w przytłaczającej większości przypadków dotyczy kryminału afroamerykańskiego (ze szczególnym uwzględnieniem takich ikon pisarskich, jak Chester Himes oraz Walter Mosley, których utwory zinstytucjonalizowały się, stając się przedmiotem dysertacji akademickich), niemal zupełnie ignorując inne obszary geograficzne. Jakkolwiek Pyrhönen ma rację, wskazując, że krytyka powieści kryminalnej, uzbrojona w narzędzia filozofii lub semiologii, tworzy „fascynujący obiekt badań akademickich”¹⁷, nie sposób pominąć faktu, że krytyka poświęcona kryminałowi, podobnie jak sam kryminał, stała się środkiem ekspresji przeciwko wzorom kultury dominującej. Dopowiadając — nieco na wyrost — do tego, co pisze Pyrhönen: powieść kryminalna bywa dziś metaforą kultury zdecentralizowanej, akcentującej raczej pobocza i wyjątki niż to, co przepływa głównym strumieniem. Krytyka literatury kryminalnej, z ducha postmodernizmu, feminologii i tradycji postkolonialnej, zdaje się przemawiać w imieniu owych poniżonych i wykluczonych podobnym lub zgoła tym samym głosem.

Dwie tradycje badania kryminału: krytyka implozywna i eksplozywna

Klasyfikację refleksji nad literaturą kryminalną można jednak przeprowadzić inaczej, akcentując dwa zasadnicze paradygmaty tej krytyki. Odmianę pierwszą określić można mianem implozywnej lub immanentnej. Mieszczą się w niej ci spośród badaczy, którzy w powieści widzą krąg problemów specyficznie tekstowych, możliwych do zgłębienia głównie na drodze komparatystyki historycznoliterackiej, językoznawstwa oraz teorii literatury. W nurcie drugim pomieścić można zwolenników koncepcji eksplozywnych, w literaturze kryminalnej dostrzegających tak bądź inaczej pojętą metaforę. W tej grupie wskażmy komentatorów traktujących kryminał jako przypowieść (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Siegfried Kracauer oraz Roger Caillois). Inni tymczasem widzą w „krwawej” literaturze opowieść o pokładach ludzkiej osobowości, akcentując obecną w powieściach kryminalnych grę ludzkich popędów skonfliktowanych ze świadomością (jak czyni choćby Slavoj Žižek). Dla jeszcze innych badaczy powieść kryminalna jest odzwierciedleniem konfliktów społecznych o podłożu ekonomicznym (modelową książką wydaje się tu *Delightful Murder* belgijskiego ekonomisty i wielbiciela kryminałów Ernesta Mandela, opatrzona wymownym podtytułem: *Społeczna historia powieści kryminalnej*).

Przyjrzyjmy się tym dwóm odmianom refleksji nad kryminałem — implozywnej i eksplozywnej — nieco uważniej. Przegląd tych koncepcji teoretycznych będzie zarazem okazją do snucia opowieści (w pewnej skali, rzecz jasna) o samym gatunku.

Strukturalizm i narratologia: kryminał jako maszyna fabularna

Wśród badaczy patrzących na kryminał jako formę ekspresji literackiej pierwszą wyrazistą grupę stanowią strukturaliści oraz ich przedwojenni

antenaci z kręgu rosyjskiego formalizmu.

Jednym z pierwszych wnikliwych analityków powieści kryminalnej (ściślej: jej klasycznej odmiany detektywistycznej) był Wiktor Szklowski, stosujący do jej opisu pojęcie „udziwnienia”. Ten jeden z kluczowych dla autora *Sztuki jako chwytu* terminów oznacza taką konstrukcję, która wytrąca nas z czytelnicznej rutyny, utrudniając proces lektury i nadając tekstowi wymiar literacki. Udziwnienie może mieć charakter czysto językowy, jak w analizowanym przez Szklowskiego opowiadaniu Arthura Conan Doyle’a *Nakrapiana przepaska niesie śmierć*, w którym wehikułem zdarzeń są słowa umierającej kobiety, opacznie odczytane przez stróżów prawa. Najpierw więc słowo *band* kieruje podejrzenia w stronę Cyganów (ściślej: bandy Cyganów) koczujących nieopodal miejsca zbrodni, dopiero później zostaje odczytane prawidłowo — jako „przepaska”¹⁸. Oczywiście ta realizacja chwytu może przebiegać (i najczęściej tak się dzieje) na innym poziomie. Choćby tak, jak w opowiadaniu Doyle’a *Liga rudowłosych*, gdzie niezwykle okoliczności zatrudnienia Jabeza Wilsona (pracę może zdobyć jedynie rudowłosa mężczyzna) przy tyleż intratnym, ileż błahym zajęciu polegającym na przepisywaniu, hasło po hasle, *Encyklopedii Britannica*¹⁹.

Analizy Szklowskiego, wsparte odczytaniem *Morfologii bajki* Władimira Proppa oraz prac Claude’a Lévi-Straussa, zostały wykorzystane w typologii powieści kryminalnej zaproponowanej przez Stanka Lasicia²⁰ oraz, przede wszystkim, w koncepcjach narratologicznych rozwijanych między innymi przez Rolanda Barthes’a, Algirdasa J. Greimasa, Claude’a Brémonda, Tzvetana Todorova oraz Umberto Eco. Najbardziej zaś znaną manifestacją poglądów powstałych w kręgu poszukiwaczy uniwersalnej gramatyki opowiadania okazał się ósmy numer pisma „Communications” z 1966 roku. Dość powszechnie uznaje się, że artykułem, który najpełniej przedstawia założenia narratologii, jest *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*

Barthes'a, studium ważne także w historii badań literatury kryminalnej, odwołujące się bowiem do Goldfingera Iana Fleminga²¹.

Jakkolwiek więc — czytamy u Barthes'a — „istnieje niezliczona ilość opowiadań na świecie”²², na poziomie analitycznym można je sprowadzić do trzech obszarów: funkcji (w znaczeniu nadanym przez Proppa) i ich sekwencji, działań i aktantów, czyli działających postaci, oraz narracji. To, co zwykliśmy rozczłonkować analitycznie, w praktyce (rzeczywistej realizacji literackiej), jest nierozzerwalnie połączone:

Każdy punkt opowiadania promieniuje równocześnie w kilku kierunkach: kiedy James Bond, czekając na samolot, zamawia whisky, jest to — jako oznaka — wielowartościowe, polisemiczne, stanowi jakby symboliczny węzeł, zbierający kilka sygnatów (nowoczesność, bogactwo, próżniactwo); jednakże jako jednostka poziomu funkcji zamówienie whisky musi przejść przez wiele etapów (czekanie, spożycie, odejście itp.), aby znaleźć swój końcowy sens [...]²³.

Sposób, w jaki Barthes czyta Fleminga (nie tylko on zresztą, podobnie czyni Algirdas J. Greimas podkreślający rolę aktantów w opowiadaniu), nie pozostawia wątpliwości, że w tym modelu literatury najważniejsza rola przypada „sekwencjom” (lub jak inaczej pisze Barthes: „zgrupowaniom funkcji”). W analizie proponowanej przez francuskiego badacza poziom narracji wydaje się mieć drugorzędne znaczenie, chociaż Barthes zauważa, że także w niej kryją się możliwości tworzenia zagadki, jak dzieje się w *Tajemnicy wirującego stolika* Agathy Christie — „powieści oszukującej co do narratora” — oraz w *Zabójstwie Rogera Ackroyda*²⁴. Wprawdzie Barthes dostrzega, że początek *Goldfingera* (dodajmy, że nie tylko ten fragment), chociaż napisany jest w trzeciej osobie, opowiedziany jest przez Jamesa Bonda, jednak nie wyprowadza z tego stwierdzenia wniosków dotyczących głębszego sensu powieści, jak uczynił to — o czym za chwilę — Umberto Eco, analizując *Casino Royale*.

Narratologiczne wycieczki w stronę literatury kryminalnej nie różnią się zatem od innych podróży podejmowanych w tym kręgu badań. Zarówno wtedy, gdy Barthes pisze o Bondzie, jak i wówczas, gdy Greimas poświęca całą książkę krótkiemu opowiadaniu Maupassanta, a Todorov sięga po baśń z *Tysiąca i jednej nocy*, chodzi o to samo — o skonstruowanie fabularnego *perpetuum mobile*, określenie gramatyki opowiadania, która będzie trwała, niezmienna, niezależna od wpływu historii oraz praktyk kulturowych i która, ostatecznie, będzie pozwalała generować nieskończoną ilość podobnych opowieści.

Dodajmy przy tym, że narratologiczna utopia (być może jedna z piękniejszych w XX wieku) była skutkiem niezbyt dokładnego odczytania Proppa, który w *Morfologii bajki* wyraźnie zakreślił pole analizy i tym samym określił jej prawomocność. Radziecki folklorysta zajmował się tylko bajkami magicznymi. Utwory te muszą mieć określone formuły otwierające i zamykające opowieść wypełnioną funkcjami fabularnymi, wybranymi spośród 31 takich jednostek. Gdyby więc wprowadzić podobne obostrzenia do analizy utworów kryminalnych, trzeba by wyselekcjonować spośród nich grupę, która cechowałaby się na przykład analogicznymi do bajki magicznej formułami inicjowania i zwieńczania opowiadanej historii (na jednym biegunie mamy, powiedzmy, odkrycie zwłok, na drugim — odkrycie sprawcy i rekonstrukcję dochodzenia, którą przeprowadza detektyw, zebrawszy w jednym miejscu wszystkich podejrzanych). Przyjmując takie obostrzenie, z góry się przy tym zakłada, że „skuteczna” analiza obejmie ograniczony krąg tekstów.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, największą zasługą narratologii w dziedzinie badań nad powieścią kryminalną jest wprowadzenie tej literatury do akademickich sal i uczynienie z niej przedmiotu godnego uniwersyteckich katedr. Bez tych prac trudno wyobrazić sobie radykalny głos Briana

McHale'a, który widzi w powieści kryminalnej „epistemologiczny gatunek *par excellence*” dostarczający wzoru nadzorowania i klasyfikowania, jakim posługujemy się w naszym życiu²⁵. Podobnie o powieści kryminalnej pisze Peter Huehn, wskazujący, że gatunek ten podejmuje temat narracji samej w sobie, „stawiając tę kwestię w postaci problemu, procedury oraz postulatu”²⁶. W ujęciu proponowanym przez Huehna kryminał jest zatem formą metaliteratury i tak powinien być traktowany.

Poza narratologią: James Bond i brytyjski kolonializm

Powróćmy raz jeszcze do narratologów. W kręgu ich analiz szczególne miejsce przypada *Strukturam narracyjnym u Fleminga* — studium Umberto Eco zamieszczonemu pierwotnie w tym samym numerze „Communications”, w którym ukazał się *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Na pierwszy rzut oka artykuł Eco nie różni się niczym od standardowej analizy strukturalistycznej, jednak sensy, jakie z twórczości Fleminga wydobywa włoski semiolog, wydają się znacznie ciekawsze, niż można by się spodziewać. Uprzedzając bieg zdarzeń, dopowiedzmy, że dzieje się tak dlatego, że Eco wykracza poza strukturalistyczne prawidło, kierując się w stronę ideologii powieściowej.

Punkt wyjścia stanowi finał *Casino Royale*, w którym, jak powiada Eco, autor rezygnuje z przedstawiania rozterek i wahań oraz złożonych motywów działań głównego bohatera (sprowadzających się do dylematu: pozostać agentem czy wycofać się z zawodu?), miast tego Bond przeistacza się w „cudowną maszynę, jakiej życzą sobie autor i czytelnicy”:

Flaming rezygnuje w istocie z psychologii jako mechanizmu narracyjnego i postanawia przetransponować charaktery i sytuacje na plan obiektywnej i skonwencjonalizowanej strategii strukturalnej. Nieświadomie Fleming dokonuje

wyboru pokrewnego opcjom wielu współczesnych dyscyplin, przechodzi mianowicie od metody psychologicznej do metody formalnej²⁷.

Te strategie Eco omawia następnie na trzech poziomach obejmujących kreację protagonisty i antagonistów (oraz ich „charaktery i wartości”), poziom konwencji fabularnej oraz kwestię techniki literackiej, w tym — intertekstualności. Istota satysfakcji czytelniczej, podkreśla autor *Nieobecnej struktury*, wynika z obcowania ze stałym schematem:

- A. M wykonuje ruch i daje zlecenie Bondowi
- B. Czarny Charakter wykonuje ruch i pojawia się przed Bondem, ewentualnie jako postać zastępcza
- C. Bond wykonuje pierwszy ruch i daje pierwszego mata Czarnemu Charakterowi — albo Czarny Charakter daje pierwszego mata Bondowi
- D. Kobieta wykonuje ruch i pojawia się przed Bondem Bond podporządkowuje sobie Kobieta: zostaje jej kochankiem albo zaczyna ją uwodzić
- E. Czarny Charakter więzi Bonda (z Kobieta albo bez lub też każde oddzielnie)
- F. Czarny Charakter torturuje Bonda (czasami również Kobieta)
- G. Bond pokonuje Czarny Charakter (zabija go albo zabija jego zastępcę, albo też jest obecny przy jego zabiciu)
- H. Bond rekonwalescent przeżywa romans z Kobieta, którą następnie utraci²⁸.

Na razie więc pozostajemy w kręgu typowych procedur analitycznych wypracowanych przez narratorów. Na czym ma więc polegać przekroczenie tej tradycji badawczej? Eco wykracza poza strukturalizm niejako w dwóch ruchach — już to w obręb synchronicznej analizy, wprowadzając elementy diachronii, już to nadając powieściom Fleminga wymiar kulturowy. Najpierw więc Eco zaznacza, że twórczość brytyjskiego pisarza należy osadzić w odpowiednim kontekście historycznoliterackim, ściślej: w kręgu powieści

Mike'a Spillane'a, które w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku (przypomnijmy, że *Casino Royale*, pierwsza powieść z Bondem, ukazuje się w 1953 roku) wyznaczały paradygmat literatury kryminalnej eksponującej wartką, niestroniącą od brutalności i sadyzmu akcję. Ale Fleming to zarazem — w oczach Eco — autor wyrafinowany i z upodobaniem odwołujący się do literatury tkwiącej zazwyczaj na innych półkach niż powieści Spillane'a. I tak w *Casino Royale* odnaleźć możemy odwołania do Novalisa, w *Pozdrowieniach z Rosji* — do Fausta Goethego, w *Goldfingerze* zaś (chodzi o motyw pokrywania ciała złotem) — do Dymitra Mereżkowskiego. A to zaledwie garść z ogromnej liczby intertekstualnych przykładów przytaczanych przez Eco.

Od niewątpliwego popisu erudycyjnego (typowego, w moim przekonaniu, zresztą bardziej dla autora analizy niż jej przedmiotu) ważniejsza wydaje się jednak konkluzja analizy. Właśnie ona koncentruje się wokół kwestii tożsamości kulturowej przedstawionej przez Fleminga, o czym Eco pisze *expressis verbis*:

Co najwyżej można uznać, że wpływy te, owoc lektur zamożnego dżentelmena, tkwią nieświadomie w pamięci autora. Prawdopodobnie Fleming pozostał związany ze światem dziewiętnastowiecznym, po którym odziedziczył militarystyczną i nacjonalistyczną ideologię, rasistowski kolonializm, wiktoriański izolacjonizm. Jego zamiłowanie do dużych hoteli, luksusowych pociągów jest jeszcze całkiem w stylu *belle époque* ²⁹.

Znamiennym rysem tej wiktoriańskiej tradycji, którą Eco uważa za synonim „brytyjskości”, jest mizoginizm Fleminga. Mizoginizm, dopowiedzmy, skrywany, przesłonięty miłosnymi perypetiami Bonda, które ostatecznie są niczym innym jak potwierdzeniem fizycznej sprawności — odmianą sportu istotnego w życiu uprzywilejowanych sfer. Seks uprawiany przez agenta 007 jest wręcz świadectwem wyrafinowanej biopolityki:

[...] skoro stosunek erotyczny kończy się zawsze rzeczywistą czy symboliczną śmiercią, to, chcąc nie chcąc, Bond powraca stale do swojej anglosaskiej czystości nieżonatego mężczyzny. Rasa pozostaje nieskażona³⁰.

Powieść kryminalna (przynajmniej w niektórych realizacjach) nie tylko dostarcza więc materiału do analizy, w jaki sposób generowane są fabuły, lecz także — w znacznej mierze ze względu na schematyzm reguł gatunkowych chętnie odwołujących się do stereotypu „Swojego” i „Obcego” — pozwala wyraźnie uchwycić inne treści. W przypadku utworów Fleminga są to pola semantyczne określające tożsamość brytyjską (bardziej bowiem tożsamość państwową niż etniczną) oraz „reakcyjny”, „faszystowski”, jak nie waha się pisać Eco, charakter tej twórczości³¹.

Ostatecznie więc interpretacja powieści kryminalnej obejmuje pole samoświadomości pisarskiej (uniwersalności reguł gatunku, a także obecnej u Fleminga intertekstualności) oraz obszar sensów dyskretnych (do którego należy obraz brytyjskiego panowania nad koloniami oraz konserwatyzm).

Warto przy okazji zwrócić uwagę, że w podobnym duchu czytają Fleminga — jako pisarza oferującego zróżnicowane symbole brytyjskości — autorzy z kręgu studiów kulturowych. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku był więc Bond bohaterem politycznym niższej klasy średniej: zimnowojennym herosem zmagającym się z bestią ze Wschodu. Bond z lat sześćdziesiątych (od *Doktora No* z 1962 roku po późniejsze o pięć lat *Żyje się tylko dwa razy*) uosabia nowoczesność, bezklasowość i technokratyzm — idee Wielkiej Brytanii żegnającej się z kolonialną przeszłością. Wreszcie nadchodzi kolejna dekada i bohater zostaje wprzęgnięty w idee konsumpcji i gadzietologii, a więc nowoczesne mechanizmy praktykowania kultury popularnej³².

Powróćmy jednakże do sprawy pisarskiej autorefleksji. Kwestii tej, podobnie jak i artykułowi Eco, poświęcamy tu tyle uwagi także ze względu

na *opus magnum* włoskiego uczonego i pisarza — wydane w 1980 roku *Imię róży*. Powieść Umberto Eco uzupełniona jest przecież *Dopiskami na marginesie „Imienia róży”* — zbiorem komentarzy teoretycznych, które sprawiają, że tekst utworu, poddany autorskiej analizie, przekształca się w metapowieść. Powieść kryminalna proponowana przez Eco jest zatem jeszcze jednym przypadkiem triumfu Rozumu, który tym razem nie przejawia się na poziomie świata przedstawionego, lecz autorskiej samoświadomości. By ostatni raz w tym miejscu (co nie znaczy — w ogóle) przytoczyć Eco z *Dopisków...*:

Moim zdaniem, ludzie lubią kryminały nie dlatego, że są tam trupy zamordowanych, ani dlatego, że sławi się w nich triumf końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego i moralnego) nad nieładem przestępstwa. Rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historie domysłów³³.

W gruncie rzeczy jednak, o czym Eco nie pisze wprost, literatura kryminalna jest nie tylko „historią domysłów”, ale także formą autorskiego panowania nad powieścią. W tych zaś miejscach, gdzie utwór wymyka się pisarzowi spod kontroli, mamy do czynienia ze swoiście pojętą „usterką”. Tyle że właśnie te usterki, co pokazał Eco, analizując kulturowy sens powieści Fleminga, bywają najciekawsze.

Historia gatunku według Stephena Knighta: od literatury do metakultury

Rzecz znamienna, że spośród historyczno-krytycznoliterackich interpretacji kryminału najciekawsze wydają się te, w których autorzy wykraczają nagle poza kwestie historii i teorii gatunku. Do takich właśnie twórców należy profesor literatury angielskiej na Uniwersytecie w Cardiff,

Stephen Knight — jeden z największych współczesnych autorytetów w dziedzinie powieści kryminalnej, twórca inspirujący jak mało kto brytyjskie studia nad kryminałem. Książką zaś, która najlepiej obrazuje zapatrywania Knighta, jest *Crime Fiction 1800–2000: Detection, Death, Diversity*.

Trzy terminy wyróżnione w podtytule — odkrywanie, śmierć, zróżnicowanie — są kluczowymi pojęciami określającymi trzy kolejne fazy rozwoju powieści kryminalnej. Pierwszy z tych okresów, rozpoczynający się około 1773 roku (Knight uznaje za protokryminał *The Newgate Calendar* — zbiór opowieści, o którym piszę w następnym rozdziale), kończy się na wykreowaniu postaci detektywa wszech czasów, Sherlocka Holmesa. Istotnym stadium pośrednim jest w tym ujęciu twórczość Edgara Allana Poe, który stworzył Augusta Dupina — pierwszego detektywa posługującego się, od momentu zawiązania intrygi po jej rozwikłanie, czystym rozumem.

Zanim jednak ukształtował się w pełni model holmesowski, literatura kryminalna wznosiła się na kilku żywiołowych falach. Jedną z nich, jak pisze brytyjski historyk, wyznaczają opowieści wzięte z życia lub, ściślej mówiąc, kiełkującej policji. I tak pojawienie się na ulicach Londynu Bow Street Runners — „najwcześniejszych funkcjonariuszy policji kryminalnej na świecie”³⁴ — stanowi kanwę opublikowanej w 1827 roku książki *Richmond: Scenes from the Life of a Bow Street Runner*. Dziełko to, sprawiające wrażenie autobiograficznego (autor podpisuje się jako Richmond, chociaż wiele śladów prowadzi w stronę znanego ówczesnego dziennikarza Thomasa Gaspeya), opowiada o losach młodzieńca z dobrego domu, który na skutek perypetii życiowych (to także częsty motyw w zaczątkach kryminału, że policjantem zostaje się na skutek okoliczności, a nie z wyboru) popada w konflikt z prawem, włóczy się z obozem Cyganów (czytaj: osobników z półświatka), wreszcie spotyka starego przyjaciela i przystaje do Gońców z Bow Street.

Podobną popularnością cieszą się *Pamiętniki* Eugéne’a François Vidocq’a, opublikowane we Francji w latach 1828–1829 i niemal równolegle wydane w Anglii. Wyraźnie widać więc, że jednym ze źródeł literatury kryminalnej są od jej zarania historie z życia, którym przyświeca morał, iż dobrym policjantem może być tylko były przestępca, a w najlepszym razie ktoś, kto otarł się o życie po drugiej stronie prawa. Reguła ta dotyczy zarówno Bow Street Runnersów, jak i Vidocq’a — galernika, zbiega, a następnie jednego z twórców francuskiej policji. Model opowieści z życia wziętych będzie miał swoich zwolenników także w następnych dekadach, gdy zacznie kiełkować wzór detektywa-intelektualisty. Wspomnijmy tu choćby *Recollections of a Detective Police-Officer* Williama Russella (opublikowane w formie książkowej w 1856 roku) z Thomasem Watersem jako tytułowym policjantem.

Drugą falę wyznacza w tym okresie twórczość Émile’a Gaboriau, sekretarza Paula Févala, a także twórcy postaci Lecoq’a — osobnika dobrze urodzonego, który (a jakże!) także zmuszony jest do wykonywania nędznego zawodu policjanta. Jakkolwiek twórczość Gaboriau wydaje się dziś nieco lekceważona, właśnie tego pisarza Knight sytuuje w gronie najwybitniejszych twórców nie tylko dziewiętnastowiecznego kryminału, ale interesującej nas literatury w ogóle.

Zdaniem brytyjskiego historyka literatury twórczość Gaboriau przypomina dokonania Dashiella Hammetta, obaj bowiem pisali utwory tak, by unikać kopiowania samych siebie³⁵. W najbardziej znanej powieści Gaboriau, *L’Affaire Lerouge*, postać Lecoq’a pojawia się jedynie na drugim planie. Z kolei dwutomowy *Pan Lecoq* to według Knighta znakomity komentarz do *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta, szczególnie zaś — do opisywanej przez francuskiego filozofa idei panoptyzmu. Lecoq aresztuje podejrzanego, jednak ten nie chce przyznać się do stawianych zarzutów.

Detektyw zaczyna więc całymi dniami obserwować zachowanie więźnia w celi, lecz nie zdobywa w ten sposób ostatecznego dowodu przesądzającego o winie. Wreszcie podejrzany brawurowo ucieka, korzystając najpewniej z pomocy wpływowych znajomych.

Kolejna, trzecia już fala, na której literatura kryminalna wznosiła się przed nastaniem modelu holmesowskiego, odznacza się nagromadzeniem sensacyjnych, często ponadnaturalnych i niemal zawsze tajemniczych zdarzeń. Ta formuła literatury, odwołująca się zarówno do tradycji uosabianej przez twórczość Roberta Louisa Stevensona, jak i do powieści gotyckiej, znajduje najpełniejszą realizację w pisarstwie Wilkie'ego Collinsa — zwłaszcza zaś w powieści *Kamień księżycowy* z 1868 roku, uważanej powszechnie za pierwszą nowożytną brytyjską powieść kryminalną, znacznie przekraczającą dokonania w tej dziedzinie Charlesa Dickensa i niedokończoną przez tegoż *Tajemnicę Edwina Drooda*³⁶.

Losy Rachel Verinder, jej uczucia, jakimi darzy swojego kuzyna Franklina Blake'a, a także dzieje pozostałych postaci, zwłaszcza służącej Rosanny oraz prowadzącego śledztwo sierżanta Cuffa, spletają się z motywem tytułowego żółtego diamentu umieszczonego na czole hinduskiego Boga Księżyca. Komentatorzy Collinsa, jak choćby H. R. F. Keating, podkreślają, że sławna kwestia wypowiedzana przez Cuffa: „Wszystkie elementy układanki nie są jeszcze dopasowane” określa istotę brytyjskiej powieści detektywistycznej, nazywanej często *clue-puzzles*³⁷. Z kolei Alfred Hutter podkreśla, że kamień znajdujący się w posiadaniu Racheli jest symbolem nacechowanym seksualnie. Tajemnicze milczenie głównej bohaterki, wczesna śmierć jej matki, brak ojca (jego nieobecność jest zresztą częstym motywem w powieści tajemnic) sprawiają, że *Kamień księżycowy* można interpretować w duchu *gender* jako powieść o stłumieniu tego, co kobiece i podporządkowane męskim zasadom³⁸. Dodajmy wreszcie, że

powieść Collinsa może być rozpatrywana także jako opowieść o kolonialnej tradycji oraz zderzeniu kontynentalnej racjonalności z wyobrażeniami dotyczącymi duchowości Wschodu, słowem: jest to powieść, która z pewnością zainteresowałaby Edwarda Saida oraz jego następców rozwijających idee krytyki postkolonialnej.

Pierwszy okres rozwoju powieści kryminalnej wieńczy twórczość Athura Conan Doyle'a, który stworzył nie tylko postać detektywa-superbohatera, lecz także wzór opowieści opartej na procedurze dedukcji. I wreszcie — co z perspektywy Knighta wydaje się najważniejsze — Sherlock Holmes stał się postacią, która na długie dziesięciolecia pozostawała punktem odniesienia (świadomie bądź nieświadomie przywoływanym) dla kolejnych generacji pisarzy.

Gdy postać detektywa czuje się zadomowiona na scenie kryminału, dokonuje się znacząca zmiana. Między okresem, gdy pojawia się Holmes, a wczesnymi latami dwudziestymi XX wieku centralnym motywem staje się śmierć i pytanie „Kto zabił?”. Kwestia ta ogniskuje uwagę czytelników o wiele bardziej niż rozważania nad procedurami dedukcji i wykrywania. Gdyby ująć to inaczej, można by powiedzieć, że od opowieści skupionych na samej metodologii dochodzenia (wystarczy przypomnieć sobie choćby *Studium w szkarłacie* Doyle'a, pogardliwe uwagi Holmesa pod adresem Augusta Dupina³⁹, akapity poświęcone niezawodności metody dedukcyjnej, fragmenty dotyczące roli nauk przyrodniczych w pracy detektywa) dochodzimy do studium przypadku, bo w istocie każdorazowo stawiane pytanie o to, kto zabił, wyznacza pole dla kolejnego *case study*. Ten wczesny moment w rozwoju kryminału, gdy powieść staje się utworem autoreferencyjnym lub — by posłużyć się znakomitą formułą Michała Głowińskiego sprzed wielu lat — powieść staje się metodologią powieści⁴⁰, nie jest należycie przez Knighta doceniony. A właśnie ta samozwrotność

pojawiająca się niemal u zarania gatunku ma swoje liczne kontynuacje choćby w postaci wczesnej refleksji teoretycznej (przyjmującej postać przepisów na wzorcowy kryminał) oraz współczesnego kryminału postmodernistycznego (by przypomnieć *Szklane miasto* Paula Austera i pytania o możliwość zanurzenia się, zniknięcia w świecie fikcji).

Ta środkowa, w ujęciu Knighta, faza rozwoju literatury kryminalnej obejmuje szereg zjawisk. Poprzestańmy więc tu na przypomnieniu najbardziej charakterystycznych. Po pierwsze sukces Doyle'a sprawił, że zaczęli mnożyć się bohaterowie literaccy postholmesowskiej proweniencji. Z jednej strony mamy więc zastęp „detektywów nauki” — postaci, które wykorzystują na przykład zdobycze rodzącej się kryminalistyki. W tej grupie należy wspomnieć doktora Thorndyke'a, postać stworzoną przez R. Austina Freemana w *The Red Thumb Mark* z 1907 roku, powieści, w której pojawia się kwestia sfalszowanych odcisków palców. Postać uczonego i prawnika pracującego dla policji w Londynie stała się w historii literatury kryminalnej wzorem dla wszelkich postaci ekspertów. Z kolei z drugiej strony szybko mnożą się postacie tworzone w opozycji do Holmesa. Wśród tych „ironicznych antybohaterów” jednym z pierwszych był niejaki Sherlaw Kombs, wykreowany przez kanadyjskiego dziennikarza (i znajomego Doyle'a) Roberta Barra.

W zasadzie jednak ta środkowa faza rozwoju literatury kryminalnej ma dwa punkty szczytowe. Jednym z nich jest twórczość Agathy Christie — królowej kryminału, która jest uosobieniem okresu określanego w tradycji brytyjskiej literatury kryminalnej mianem *The Golden Age*.

O roli, jaką odegrała twórczyni Herkulesa Poirota oraz panny Marple, świadczy nie tylko zawrotna liczba sprzedanych egzemplarzy jej książek, lecz także morze opracowań próbujących określić, na czym polega fenomen jej pisarstwa. Wśród tych rozpraw dotyczących anatomii sukcesu

przypomnijmy zaledwie kilka. I tak Robert Barnard wskazuje, że swój sukces Agatha Christie zawdzięcza umiejętności wykreowania spokojnego, wiejskiego stylu życia, pod którego powierzchnią buzują żywioły zbrodni i grzechu⁴¹. Z kolei sam Knight przychyła się raczej do głosu tych, którzy uważają, że powodzenie powieści królowej kryminału wynika z przyczyn dokładnie odmiennych — z ucieczki od eksponowania społecznych źródeł zła. Ten eskapizm i pewna polityczna naiwność autorki, jak zaznacza Knight, sprawiają, że na pierwszy plan wysuwa się ciągle odtwarzana struktura narracyjna. Julian Symons twierdzi wręcz, że Christie udało się stworzyć kryminał-łamiągłówkę sam w sobie, wzór wszystkich opowieści pisanych według wzorca *clue-puzzles*⁴². Jeszcze inni podkreślają umiejętność pisania przejrzystą, zrozumiałą dla wszystkich angielszczyzną, a także długoletnią działalność doświadczonego agenta literackiego, Edmunda Corka, który wyniósł pisarkę na szczyty.

Jak Agatha Christie jest postacią kanoniczną dla tradycji dwudziestowiecznego kryminału brytyjskiego, tak za Atlantykiem rola taka przypadła wielkiej trójcy tworzącej zręby „czarnego kryminału”: Dashiellowi Hammetowi, Raymondowi Chandlerowi oraz (wprawdzie w mniejszym zakresie) Rossowi Macdonaldowi.

Konstelacja ta opatrzyła się do tego stopnia, że dziś na ogół wymienia się cechy wspólne przynależne twórcom tej tradycji (ukazywanie świata w stanie anomii, zwrot od czystej dedukcji w stronę życiowego doświadczenia nabywanego na ulicy, dowartościowanie języka potocznego, kreacja detektywa-twardziela i tak dalej), gubiąc gdzieś różnice między poszczególnymi pisarzami⁴³. Wielka trójka na dziesięciolecia przytłumiła także pamięć o innych autorach, Knight zaś, pisząc o amerykańskiej odnodze literatury kryminalnej, podąża w ślad za tym stereotypowym wyobrażeniem.

Siłą rzeczy drugorzędna rola przypada innym pisarzom, którzy dziś

znaleźli się w polu uwagi „rewizjonistów” kryminału. I tak, z jednej strony dowartościowano twórczość wspomnianego już Mike’a Spillane’a, którym zainteresowano się w kręgu badań *gender*, jako ekstremalnym przypadkiem mizoginisty i modelowym studium pisarza skrywającego homoseksualizm⁴⁴, z drugiej strony doceniono twórczość Jima Thompsona. Pisarz ten, który — jak już pisałem — za życia ledwo mógł związać koniec z końcem (zmarł w 1977 roku, zaś szczyt jego twórczości przypada na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku), dziś uznawany jest za klasyka na równi z Chandlerem. Dość powszechnie uważa się, że powieści pełne scen przemocy, opisywanej beznamiętnym stylem — jak *Killer Inside Me* oraz *Pop. 1280* — pisane z punktu widzenia bohaterów-dewiantów (będących zarazem, o ironio, stróżami prawa) wyznaczają nowy kierunek literatury kryminalnej, który znalazł najpełniejszą realizację w *American Psycho* Brada Eastona Ellisa, twórczości Jamesa Ellroya oraz powieściach o seryjnych mordercach stworzonych przez Val McDermid.

Badacze kryminału dokonujący rewizji amerykańskiej tradycji miast Hammetta, Chandlera i Macdonalda chętniej wymieniają inne konstelacje, uwzględniające Thompsona i Ellroya właśnie, Marca Behma, Barbarę Wilson i Sarę Paretsky, Chestera Himesa i Waltera Mosleya oraz Tony’ego Hillermana⁴⁵. Ba, współcześni amerykańscy twórcy kryminałów sami odcinają się od generacji ojców-założycieli, w czym widzieć należy nie tylko naturalny odruch emancypacji, lecz także przekonanie, że współcześnie pisana powieść kryminalna nie tyle pokazuje inny świat, co raczej (i to ważniejsze!) widzi świat inaczej. Zapewne jednym z najbardziej radykalnych głosów sprzeciwu wobec wielkiej trójcy są wypowiedzi Jamesa Ellroya, kreującego antybohaterów, z których każdy jest, na swój sposób, anty-Marlowem:

Chciałem stworzyć zaprzeczenie wzoru prywatnego detektywa [...], który roni łzy

nad zaginionymi psami i zaginionymi małymi dziećmi, który nienawidzi autorytetów oraz dużych pieniędzy. W to miejsce chciałem stworzyć postać rzeczywistego, konserwatywnego, niestroniącego od przemocy gliniarza z Los Angeles⁴⁶.

Podobne stwierdzenia padają także z ust innych autorów. Walter Mosley, jeden z najwybitniejszych twórców kryminału afroamerykańskiego tak widzi różnicę między bohaterami starego, chandlerowskiego typu, a postaciami takimi jak detektyw z jego książek, Easy Rawlins:

Sam gatunek przechodzi ewolucję. Postacie typowe dla powieści *noir* działały w oderwaniu od naszego życia, z kolei dzisiejsi bohaterowie wywodzą się z tego świata, w którym sami żyjemy. Chciałem, by Easy był taki jak wszyscy, by był normalnym facetem, może odrobinę lepszym, być może odrobinę bardziej odpornym i nieco sprytniejszym, ale, ostatecznie, by był przeciętnym gościem. Easy ma dzieci, żonę, żyje jak każdy z nas. Nie jest moim zamiarem krytykowanie Rossa Macdonalda, Chandlera albo Hammetta, ponieważ ich projekt literacki różnił się od mojego, ale jednak stworzenie postaci, która nie ponosi żadnej odpowiedzialności za innych, z którymi żyje, i może podejmować wszelkie decyzje w sposób nieskrępowany, jest czystą fantazją⁴⁷.

Uwzględniając jednak oczywisty ton krytyczny zawarty w wypowiedzi Mosleya, nie sposób nie zauważyć, że w warstwie stylistycznej nawiązuje on do tradycji chandlerowskiej, zwłaszcza zaś do sławnych ostatnich akapitów *Skromnej sztuki pisania powieści kryminalnych*, w których autor *Długiego pożegnania* scharakteryzował modelową postać prywatnego detektywa. Bohater ten, przypomnijmy, „Musi być człowiekiem pełnym, człowiekiem przeciętnym, a jednak niezwykłym. [...] Musi być najlepszym człowiekiem w swoim świecie i dość dobrym dla każdego świata”⁴⁸.

Okazuje się zatem, że wykroczenie poza kanon jest trudniejsze, niż można by przypuszczać, jakkolwiek stopniowo się dokonuje. Zmiana ta uchwycona zostaje także przez Knighta. Od lat siedemdziesiątych XX wieku (symbolicznie przyjąć można, że od 1970 roku⁴⁹) wkraczamy w okres

różnicowania się literatury kryminalnej. Efektem tego zróżnicowania są nowe pola tematów anektowane przez kryminał, związane z kwestiami etnicznymi, rasowymi oraz obyczajowymi.

Ruch w kierunku nowej problematyki dokonuje się nawet w konserwatywnej brytyjskiej powieści detektywistycznej. Jakkolwiek wciąż wiernych czytelników mają autorzy w rodzaju Alana Huntera, który stworzył postać inspektora, *nomen omen*, Gently'ego (ang. *gently* — łagodnie), prowadzącego śledztwa we wschodniej Anglii, coraz częściej, jak podkreśla Martin Priestman, do głosu dochodzi nowy ton inspirowany po części realizmem literatury amerykańskiej, po części zaś serialami telewizyjnymi⁵⁰. W tej grupie reformatorów tradycyjnej powieści miejsce wyróżnione zajmuje P. D. James, która w serii książek wykreowała postać detektywa Adama Dalgliesha, uduchowionego samotnika, który w religii anglikańskiej widzi ostoję coraz bardziej chwiejących się wartości. Chociaż miejscami zbrodni opisywanymi przez P. D. James na ogół bywają szkoły, szpitale, domy studenckie — które, ze względu na swoją specyfikę są prefiguracją wiejskiej posiadłości, jaką pamiętamy z powieści Christie⁵¹ — James interesuje psychologiczny aspekt więzi między ofiarą a podejrzanym. Postacią równie zmodyfikowaną względem klasycznego modelu detektywa jest detektyw Wexford w powieściach Ruth Rendell. We współczesny, powojenny porządek niedzisiejszego nieco stróża prawa wprowadza jego córka, i ta lekcja odbywana w duchu kultury prefiguratywnej, jak powiedziałaaby Margaret Mead, a więc takiej, gdzie młode pokolenie podsuwa pomysł na życie swoim rodzicom, sprawia, że Wexford może rozwikłać sprawy, w których motywem zbrodni są kwestie rasowe lub gdy w grę wchodzi sankcjonowana społecznie przemoc wobec kobiet⁵².

Lista detektywów modernizujących klasyczną powieść jest zaiste długa. Wśród tych nazwisk wskażmy na jeszcze jedno, tym razem zza Atlantyku —

na detektywa Spensera z powieści Roberta B. Parkera. Nazwisko głównego bohatera jest wprawdzie czytelną aluzją do Chandlerowskiej tradycji (zarówno Spenser, jak i Marlowe to nazwiska znanych renesansowych poetów angielskich)⁵³, jednakże postawa stworzonej przez Parkera postaci, nieustanne opowiadanie się detektywa po stronie modelu tradycyjnej rodziny (modelu nieosiągalnego — Spenser związany jest z „nowoczesną”, „wyzwoloną” kobietą) jest przejawem polemiki z kryminałami wypełnionymi przez samotników (zarówno tych holmesowskiej, jak i czarnokryminalnej proveniencji). W tej tęsknocie za światem tradycyjnych wartości, zrodzonej w obliczu ich rozpadu, komentatorzy twórczości Parkera dostrzegają „sydrom powietnamski”⁵⁴.

Reguły klasycznego kryminału kwestionowane są zarówno przez odmianę zwaną powieścią policyjnych procedur (z Edem McBainem, o którym będzie jeszcze mowa, na czele) oraz kryminałem psychologicznym (z Patricią Highsmith oraz Margaret Millar w rolach głównych), jednak prawdziwa rewolucja nastąpiła, gdy na scenę wkroczyli bohaterowie jawnie podkreślający swoją odmiennność od wzorów obecnych w kulturze dominującej, w tym także w dominujących nurtach kryminału.

Mowa tu o kryminale gejowskim oraz feministycznym, zwłaszcza tej odmianie, która określana jest mianem kryminału lesbijskiego. Zaczniemy, narażając się na zarzut odwiecznego patriarchalizmu, od tego pierwszego. Do lat siedemdziesiątych XX wieku postacie gejów pojawiały się w jednej i tej samej funkcji — ofiar lub sprawców, na ogół rozhisteryzowanych i groteskowych oraz, co ważne, umieszczanych zawsze na drugim planie. Gej, podobnie jak lokaj w klasycznej powieści detektywistycznej, od razu budzi podejrzenia⁵⁵. Za ten wizerunek mniejszości seksualnych w literaturze kryminalnej obwiniani bywają kanoniczni twórcy „czarnego kryminału”⁵⁶, jakkolwiek, o czym będzie mowa, kwestia ta wydaje się bardziej złożona. Ta

technika portretowania zmienia się w utworach Jonathana Kellermana, gdzie główny bohater, Alex Delaware, korzysta z pomocy policjanta z Los Angeles i zarazem geja, Milo Sturgisa.

Badacze literatury kryminalnej nie mają jednak wątpliwości, że prawdziwy przełom związany z wprowadzeniem bohatera-homoseksualisty na plan pierwszy dokonał się za sprawą Josepha Hansena, który powieścią *Fadeout* zainicjował przygody Davida Brandstettera, agenta ubezpieczeniowego z Kalifornii. Mark Richard Zubro (także autor kryminałów gejowskich) charakteryzuje powieści Hansena następująco:

W jego książkach, być może w ogóle po raz pierwszy w literaturze, przedstawiono geja, który nie ma problemów z ujawnieniem swojej orientacji i nie czuje się, ze względu na tę orientację, gorszy. Bohater [...] jest trójwymiarową postacią żyjącą w rzeczywistym świecie, z rzeczywistymi problemami, których częścią jest kwestia seksualności oraz relacja z heteroseksualną większością. Proza, którą stworzył Hansen, okazała się w swojej wymowie o wiele bardziej rewolucyjna, niż można by oczekiwać, wyprzedziła też o lata świetlne to wszystko, co pojawiała się w tak zwanej literaturze wysokiej⁵⁷.

Brandstetter ma dobrze płatne zajęcie (by dopowiedzieć: nie utrzymują go kochankowie i nie musi się prostytuować), lubi od czasu do czasu korzystać z życia (także z seksu), zaprzecza literackiemu obrazowi „cioty”. H. R. F. Keating posuwa się dalej — powiada, że Brandstetter to nie tylko „homoseksualista bez objawów hysterii, lecz także, paradoksalnie, jeszcze jedna prefiguracja Philipa Marlowe’a albo Sama Spade’a⁵⁸.

Jak detektywi z poprzedniej epoki, tak i bohater stworzony przez Hansena lubi wziąć sprawy we własne ręce, niekiedy dosłownie, jak choćby w powieści *Skinflick*:

Fullbright zaatakował. Przechylił się przez bar i chwycił Dave’a. Dave cofnął się za bar i wsunął szklankę do kieszeni.

— Spokojnie — powiedział.

Fullbright, oczywiście, znów zaatakował. David przesunął się w bok wysuwając stopę. I zanim się zorientowaliśmy, co się stało, wycierał Fullbrightem, i jego złamanym nosem, podłogę⁵⁹.

I jeszcze jeden fragment z tej samej powieści świadczący o opanowaniu Brandstettera. Opanowaniu, jakie przystoi twardzielom. Rzecz rozgrywa się w południowej Kalifornii. Dave, zaalarmowany wystrzałami, podbiega do samochodu: „Powiew gorącego wiatru wysuszył krew na skórzanym siedzeniu. Skrzepy krwi pękły, wydając charakterystyczny dźwięk, gdy usiadł za kierownicą”⁶⁰.

Ocena postaci Brandstettera bywa niejednoznaczna. Gill Plain pisze, że bohater Hansena jest w najlepszym razie „półtwardzielem” (*medium-boiled*), Julian Symons zaś określa go mianem „nudnego i sentymentalnego gościa”⁶¹. Bez względu jednak na końcową notę wystawianą Brandstetterowi, jest on uważany za paradygmatycznego gejowskiego bohatera, którego naśladowcami są między innymi Don Stratchey, detektyw z Albany pojawiający się w powieściach Richarda Stevensona, albo Daniel Valentine z książek Nathana Aldyna.

Homoseksualizm może być też świadectwem dezintegracji osobowości i marginalizacji społecznej, jak dzieje się choćby w powieściach Jamesa Ellroya. Dwaj faszyzujący młodzieńcy z liceum Marshalla w Los Angeles, Białas Haines oraz Larry Craigie, postanawiają dać nauczkę szkolnemu koledze, autorowi wierszy (które są „kliwe” i „pedalskie”, dedykowane pewnej dziewczynie oraz „równie zadufanym sukcom z jej otoczenia”). Białas i Larry dopadają chłopaka i wtedy następuje coś, przynajmniej z ich perspektywy, nieoczekiwanego:

Białas poczerwieniał i zaczął dygotać. Zamierzył się stopą i z całej siły kopnął poetę w krocze. Poeta krzyknął i osunął się na kolana. Białas ryknął: — Podkręć radio na cały regulator! — Larry wykonał polecenie i korytarz zalały dźwięki piosenki Beach Boysów, podczas gdy Białas okładał poetę pięściami i zasypywał

go kopniakami. Poeta zwinął się w kłębek, gdy nieprzerwanie spadał na niego grad ciosów.

Kiedy twarz i gołe ramiona poety zalały się krwią, Białas cofnął się, by nasycić oczy widokiem zemsty. Rozpiął rozporek, by zadać sponiewieranej ofierze ostateczny *coup de grace* w postaci stróżki moczu, i stwierdził, że mu stoi. Larry też to zauważył i spojrzał na swego mentora, niepewny, co miało się teraz wydarzyć. Białasa ogarnęło nagle przerażenie. Spojrzał na poetę, który ponownie wymamrotał: „Ścierwa” i splunął krwią na wzmocnione blachą noski jego wojskowych butów. Białas zrozumiał, dlaczego mu stoi. Ukłękł obok poety i ściągnawszy jego sznurowane levisy i bokserki, rozsunął mu nogi, a następnie brutalnie wszedł w niego⁶².

Ta scena gwałtu ma oczywiście reperkusje fabularne i wiąże się ze śmiercią dwudziestu kilku kobiet oraz prowadzonym w tej sprawie śledztwem, w innym planie jednak — jest symbolem kulturowych przemian, których doświadczają bohaterowie nie tylko tej powieści Ellroya, ale także jego innych opowieści osadzonych w Los Angeles. Josh Cohen pisze, że tetralogia stworzona przez amerykańskiego pisarza (zwana *LA Quartet* — z *Tajemnicami Los Angeles* jako najsłynniejszą częścią) jest nie tylko kroniką opisującą powojenny rozkwit Miasta Aniołów, lecz także opowieścią o kryzysie męskiej tożsamości powiązaniem z transformacją przestrzeni wielkomijskiej. Kryzys męskości i kryzys miejskości to zjawiska ze sobą ściśle powiązane⁶³.

O ile wprowadzenie męskich postaci homoseksualistów — obecnych na równych prawach z bohaterami heteroseksualnymi — w świat przedstawiony literatury kryminalnej można traktować jako formę „pełzającej” rewolucji gatunku, o tyle przewrotem *par excellence* jest pojawienie się w kryminale perspektywy feministycznej. Liczba powieści o takim charakterze rośnie w tempie lawinowym. Szacuje się, że na początku lat osiemdziesiątych XX wieku około 40 pisarek uprawiało kryminał feministyczny, gdy w połowie kolejnej dekady liczba ta wzrosła dziesięciokrotnie⁶⁴. Podobny przyrost

dotyczy krytyki literatury kryminalnej czynionej z pozycji feministycznych, krytyki, która ma już swoje opracowania kanoniczne, by wspomnieć tylko studia Maureen Reddy (mam na myśli zwłaszcza *Sisters in Crime*) oraz Kathleen G. Klein (*Woman Times Three*). Znacząca przemiana dokonała się także w sferze polityki wydawniczej. Inaczej niż w przypadku kryminału gejowskiego, który niemal od razu znalazł się w katalogach dużych oficyn, kryminalna powieść feministyczna była z początku domeną niewielkich wydawnictw. W zasadzie dopiero powieść Sandry Scoppetone *Everything You Have Is Mine* z 1991 roku zapoczątkowała zmianę polityki wydawniczej i dziś trudno znaleźć liczącego się wydawcę kryminałów (raz jeszcze dodajmy, że reguła ta nie dotyczy polskiego rynku), który rezygnowałby z tej odmiany literatury.

W przypadku kryminału feministycznego wskazać należy dwa nieustannie przeplatające się wątki: pierwszy z nich ma charakter teoretyczny i związany jest z zakwestionowaniem męskiego punktu widzenia, dominującego w interesującym nas gatunku, drugi — oznacza wprowadzenie w obręb literatury kryminalnej nowego typu bohaterów.

Zacznijmy od wątku pierwszego. Patriarchalizm, przejawiający się najpełniej w tradycji „czarnego kryminału”, polega więc nie tyle na tym, że bohaterami tych powieści są detektywi-twardziele, zaś kobiecie przypada rola *femme fatale* lub ofiary (często te role się także krzyżują). Zdaniem krytyki feministycznej o wiele ważniejsze jest jednak to, że cała wizja porządku społecznego — instytucji prawnych opanowanych przez mężczyzn i porządku ekonomicznego, by poprzestać na tych przykładach — oraz obowiązującego systemu wartości w powieści kryminalnej ukazywana jest z męskiej perspektywy. Patrząc z feministycznego punktu widzenia: tradycyjny kryminał jest gatunkiem, który można określić mianem „narracji mieszczańskiego indywidualizmu”⁶⁵. W przeciwieństwie do samotnego

obrońcy prawa, obdarzonego wyrazistą, spójną tożsamością, nurt feministyczny proponuje „rozproszenie podmiotu uzależnione od różnych pozycji społecznych”⁶⁶.

Przedstawiając tę różnicę w innych kategoriach, można by powiedzieć, że świat „twardzieli” to świat bohaterów wewnątrzsterownych — jednostek, dla których wyznaczony cel jest próbą charakteru. Trzymając się tej samej, klasycznej i wciąż inspirującej typologii Davida Riesmana, można rzec, iż bohaterki kryminałów feministycznych raczej uosabiają typ osobowości zewnątrzsterownej — kreowanej poprzez kontakty oraz współdziałanie z innymi. Jeszcze inaczej to zróżnicowanie dwóch tradycji kryminału ujmuje Carol Gilligan: z jednej strony mamy więc przypisaną „męskości” etykę indywidualisty, z drugiej — „etykę opiekuńczości i odpowiedzialności”⁶⁷.

Nie od rzeczy będzie dodać, że ogląd feministyczny rewiduje także wyobrażenia dotyczące męskiego bohatera kryminału. Klasycznym przykładem jest nowa krytyka dzieł Chandlera, pokazująca, że dystans, z jakim Marlowe traktuje kobiety, wynika nie z tego, że są one ucieleśnieniem *femme fatale*, ale że takie, a więc zagrażające, niebezpieczne, jawią się w wyobraźni detektywa jako pewien konstrukt kulturowy. Ten strach przed własną projekcją, powiada Gill Plain, powołując się na Judith Butler, jest przejawem ukrytego homoseksualizmu⁶⁸. Do Judith Butler, ściślej: do jej sposobu odczytywania Freuda, odnosi się także Jeffrey Langham w eseju poświęconym *Długiemu pożegnaniu*, traktując powieść Chandlera, przez wielu uznawaną za szczytowy moment jego twórczości, jako studium melancholii⁶⁹. Melancholia owa, przekonuje Langham, jest efektem niespełnionego przez Marlowe’a pożądania homoerotycznego, które ujawnia się już w pierwszych zdaniach, gdy detektyw wspomina pierwsze spotkanie z Terrym Lenoksem.

Jakkolwiek „rewizjonistyczne” interpretacje klasyki „czarnego kryminału” ożywiają wiedzę o tej literaturze, dość łatwo — zbyt łatwo moim zdaniem — popadają w analityczny schematyzm. Koncepcja stłumionego homoseksualizmu, jakkolwiek brzmi atrakcyjnie, obarczona jest metodologicznym niebezpieczeństwem niefalsyfikowalności. Trzymając się tej metody wyjaśniającej, można dojść do wniosku, że niemal wszystkie powieści kryminalne z męskim bohaterem w roli głównej dotyczą owego stłumionego homoerotycznego pragnienia. A przecież *Długie pożegnanie* można interpretować na wiele sposobów, choćby tak, jak czyni biograf Chandlera, Tom Hiney, który sugeruje, że powieść ta, podobnie jak choćby *Lśnienie* Stephen Kinga, może być odczytywana jako studium alkoholizmu⁷⁰.

Tak czy inaczej, warto zaznaczyć, że perspektywa feministyczna jest nie tylko formą krytyki interwencyjnej dokonywanej *hic et nunc*, ale przynosi także przykłady historycznych analiz opresyjności. W grupie takich właśnie tekstów niezwykle interesująco prezentuje się książka Judith Walkowitz *City of Dreadful Delight* poświęcona między innymi Kubie Rozpruwaczowi. Brytyjska autorka rozpraw historycznych dowodzi, że zbrodnie popełniane przez Rozpruwacza należy wiązać z tym, iż pierwsza fala ruchów emancypacyjnych około 1880 roku sprawiła, że kobiety coraz częściej poruszały się po ulicach samotnie, bez towarzyszy oraz przyzwoitek, i tym samym stały się wreszcie „obiettami zauważalnymi”. Kobiety, które dotychczas były ofiarami przemocy odgradzonej od świata ścianami domu, stały się widzialne i, jako takie, są obiettami zbrodni, przemocy i sadyzmu w ulicznych zaułkach.

Żywiołem krytyki feministycznej jest jednak nie tyle historia, ile — jak się rzekło — teraźniejszość, nawet gdy punktem zaczepienia jest przeszłość. Tak czyni Marthy Knepper w studium dotyczącym feminizmu i twórczości

Agathy Christie. W jej perspektywie istota feministycznej powieści kryminalnej polega na:

[...] ukazywaniu kobiet inteligentnych, zdolnych do moralnej odpowiedzialności i niezależnych działań, które odsłaniają ekonomiczne, społeczne, polityczne i psychologiczne problemy kobiet zderzających się z patriarchalnym społeczeństwem. [...] [Feministyczna powieść kryminalna] ukazuje kobiety jako główne postacie, obdarzone kobiecą świadomością i kobiecym sposobem postrzegania świata, powieści te ukazują kobiety przekraczające [...] seksistowskie stereotypy⁷¹.

Bardziej kategorycznie wypowiadają się teoretyczki lesbijskiego kryminału. Sally Munt pisze, że:

Kryminał lesbijski na każdej stronie prowadzi bitwę o sposób definiowania sprawiedliwości, statusu społecznego i seksualnej tożsamości, umieszczając kwestię lesbijską w centrum uwagi⁷².

W podobny sposób, choć w innym tonie, istotę lesbijskiego kryminału opisuje Maureen Reddy:

Lesbijski kryminał określa to, co przez mężczyzn widziane jest jako zagrożenia, które wynikają nie tylko z zapatrywań lesbijek, ale być może wielu innych kobiet. Kryminał lesbijski odnosi się zatem do: (1) niebezpieczeństwa niezróżnicowania [równości między kobietami i mężczyznami — przyp. M. Cz.]; (2) niebezpieczeństwa zmiany relacji między płciami poprzez umieszczenie kobiet w centrum zainteresowania; (3) niebezpieczeństwa tworzenia całkowicie odmiennych relacji społecznych w oparciu o wartości, które nie mają nic wspólnego z hierarchicznym porządkiem⁷³.

Kwestią osobną wydaje się pytanie, czy manifestacje literackie zrodzone z ducha krytyki feministycznej osiągnęły ten sam poziom, który reprezentuje teoria. Spór oczywiście zaczyna się już wtedy, gdy próbuje się wskazać literackie prądy feministycznego kryminału. Przy tej okazji zwykło się wymieniać Andrew Forrestera, autora *The Female Detective*, powieści, w której występuje policjantka, niejaka panna Gladden. W tym samym 1864

roku W. Stephen Hayward publikuje *The Experience of a Lady Detective*, z panną Paschal jako główną bohaterką. Na początku XX wieku pojawia się postać czarnoskórej pani detektyw stworzonej przez Pauline Hopkins w *Hagar's Daughter*. Według Maureen Reddy dopiero jednak powieść Marcii Muller *Edwin of the Iron Shoes* z 1977 roku sprawia, że liberalne idee feminizmu przedostają się do publicznej świadomości.

Wśród autorek z nurtu kryminału feministycznego zwłaszcza dwie zasługują na szczególną uwagę. Pierwszą z nich jest Barbara Wilson, która, poczynając od najgłośniejszej swojej książki *Murder in the Collective* z 1984 roku, stworzyła serię powieści z Pam Nilsen. Głównym tematem tekstów pisanych przez Wilson jest oczywiście śledztwo, jednak jest to śledztwo szczególnego rodzaju. Pam Nilsen nie tylko chce bowiem znaleźć sprawcę zbrodni, lecz także przeprowadza swoiste dochodzenie dotyczące własnej seksualnej tożsamości⁷⁴. Proces ujawniania lesbijskości jest w przypadku Pam tym bardziej trudny, że bohaterka ma siostrę bliźniaczkę o heteroseksualnej orientacji. To z nią konfrontuje swoją tożsamość i w jej życiu przegląda się jak w lustrze. Ciekawym zabiegiem redefiniującym reguły tradycyjnego gatunku jest także wykreowanie firmy, w której pracuje Pam i w której wszyscy tworzą zintegrowaną społeczność. Sposób, w jaki Wilson eksponuje rolę więzi społecznych (właśnie tę autorkę miała na myśli Gilligan, gdy pisała o „etyce opiekuńczości i odpowiedzialności”), kwestię szpiegostwa i amerykańskiej interwencji na Filipinach, sprawia, że *Murder in the Collective* rzeczywiście znajduje się w opozycji do tej tradycji kryminału, w której detektyw-samotnik zмага się ze światem, gdzie ciśnienie polityki jest słabo odczuwalne, a geopolityki — wręcz nieobecne.

Wokół kwestii tożsamości, jakkolwiek inaczej pojętej niż u Barbary Wilson, koncentrują się powieści Sary Paretsky. W swoich książkach, poczynając od *Indemnity Only* z 1982 roku, pisarka kreuje postać detektyw

V. I. Warszawski i jak sama podkreśla:

Osobowość V. I. jest ważna dla mnie z wielu osobistych względów. V. I. dojrzała pod wpływem szczególnych doświadczeń, które stały się udziałem mojej generacji. Moją bohaterkę ukształtowały manifestacje na rzecz praw człowieka, ruch antywojenny oraz ruch feministyczny⁷⁵.

Znaczącą rolę odgrywa w powieściach Paretsky perspektywa historyczna i zarazem etniczna. Matka głównej bohaterki, z pochodzenia Włoszka, marzyła o karierze śpiewaczki operowej, jednak te pragnienia zdusił rodzący się we Włoszech faszyzm, który zmusił ją do ucieczki. W Chicago matka V. I. poznała policjanta polskiego pochodzenia, Tony'ego Warszawskiego. Natomiast sama V. I. mieszka ze starszą od siebie Lotty Herschel, Żydówką, która cudem ocalała podczas II wojny światowej. Obie poznały się we wczesnych latach siedemdziesiątych, gdy działały na uniwersytecie w ruchu opowiadającym się za prawem do aborcji. Lotty w powieściach Paretsky występuje nie tylko w roli przyjaciółki V. I., ale także w funkcji mentorki, az racji wykonywanego zawodu (Herschel jest znaną lekarką) — eksperta pomagającego w rozwiązywaniu spraw.

Podobnie jak w przypadku powieści Barbary Wilson, także Sara Paretsky podkreśla rolę zbiorowości i wspólnie podejmowanych działań w opozycji do modelu eksponującego postacie samotników. Wprawdzie V. I. towarzyszy nie tylko Lotty, lecz także sąsiad, pan Contreras, oraz labrador Peppy, to jednak rację ma Margaret Kinsman, gdy pisze, że zarówno Lotty (wspominająca często swoją babkę), jak i V. I. „składają hołd więziom matrylinearnym”⁷⁶. Podobnie też jak w powieściach z Pam Nilsen, ważną rolę odgrywają kwestie polityczne. W drugiej z serii książek, *Deadlock* z 1984 roku, V. I. wyjaśnia sprawę śmierci swojego kuzyna, gwiazdy hokeja o pseudonimie Bum-Bum, wnikając coraz głębiej w świat korupcji. Komentując powieści Paretsky, Walton i Jones piszą, że w jej utworach

„pytanie: »Kto zabił?« zamienia się w kwestię społeczną”⁷⁷. Podobnie też polityczny kontekst twórczości Sary Paretsky sprawił, że jej debiutancka powieść przeleżała dwa lata, zanim została wydana, bo też czasy prezydentury Ronalda Reagana nie sprzyjały takiej twórczości. Dodajmy także, że hollywoodzka wersja przygód bohaterki stworzonej przez Paretsky (kreowanej w filmie z 1991 roku przez Kathleen Turner) została znacznie wygładzona.

Kryminałowi gejowskiemu i feministycznemu poświęcam tu tyle uwagi — niewspółmiernie nawet do uwag poczynionych w tej materii przez Stephena Knighta⁷⁸ — bowiem właśnie te odmiany powieści kryminalnej (oprócz wariantów eksponujących wątki etniczne i wielokulturowe) dostarczają najlepszych przykładów zróżnicowania tak charakterystycznego dziś dla tego gatunku literatury.

Przede wszystkim jednak rozważania Knighta dotyczące zróżnicowań powieści kryminalnych wskazują na dwa aspekty. Pierwszy wydaje się oczywisty — powieść kryminalna jest gatunkiem o olbrzymim potencjale, jakkolwiek sam Knight owe możliwości redukuje, przyjmując wyraźną perspektywę etnocentryczną. Kwintesencją powieści kryminalnej są dla niego bowiem utwory pisarzy angielskich i amerykańskich, wycieczki w stronę literatury spoza obszaru języka angielskiego czynione są sporadycznie i trochę grzecznościowo. Ten etnocentryzm jest zresztą charakterystyczny dla anglosaskiej krytyki kryminału, nie zaś tylko dla Knighta. Autor *Crime Fiction 1800–2000* przynajmniej jasno dostrzega, że interpretacja tradycji kryminalnej musi uwzględniać nie tylko perspektywę historyczno-teoretycznoliteracką (co skądinąd widzieliśmy już w przypadku analiz poczynionych przez Umberto Eco).

Drugi aspekt jest bardziej, jak się zdaje, zaskakujący — kwestia zróżnicowań literatury kryminalnej sprawia, że zaczynamy o niej mówić w

kategoriach metakultury, a więc tych, w których toczy się współcześnie antropologiczny dyskurs:

Kultura, będąc na ustach wszystkich, uobecniając się w potocznym dyskursie jako forma powszechnej samoświadomości, jest w coraz większym zakresie terminem samoobjaśniającym się i samozwrotnym. Jego mgławicowy charakter jedynie się przy tym pogłębia⁷⁹.

Ta samozwrotność posługiwania się pojęciem kultury wpisana jest także we współczesny kryminał oraz dyskusje o nim. Nie chodzi już przy tym, jak bywało w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, o świadomość reguł gatunkowych, a więc o sferę kultury literackiej zarezerwowanej dla elit (jeśli nie tylko już społecznych, to z pewnością czytelniczych). Idzie o to, że opisywany w kryminałach świat przedstawia model kultury określonej względem innych kultur. Proces różnicowania się kryminału wyraża się najczęściej w zderzeniu tego, co należy do dominującego nurtu kultury (kultury Zachodu, racjonalności, indywidualizmu, biurokracji, także — artystycznych form wyrazu, w tym literackich reguł gatunku), oraz tego, co należy do obszaru alternatywnego wobec *mainstreamu*. Przykład kryminału genderowego, by użyć ogólnej formuły, dokładnie to pokazuje: posługując się obrazami literackimi, tworzymy kulturę i jesteśmy świadomi, w jakiej relacji sytuuje się ona wobec tego, co zinstytucjonalizowane — zdają się mówić pisarze nie tylko genderowi, ale wszyscy z alternatywnego skrzydła.

Także więc i krytyka literacka musi przekraczać wytyczone dla siebie granice, rezygnować ze swej implozywności i autoreferencjalności na rzecz otwarcia na Innych i spotkań z innymi dyscyplinami naukowymi. Tam zresztą, gdzie krytyka literacka przeistacza się w krytykę kultury, gdzie, jak w dobrym kryminale, następuje zwrot akcji, efekty bywają najlepsze.

Powieść kryminalna jako metafora filozoficzna

W kręgu współczesnych interpretacji eksplozywnych, tych, które sens literatury kryminalnej widzą poza sferą literackości, zwłaszcza jeden utwór, pochodzący z początków gatunku, przykuł uwagę interpretatorów. Znajdujemy się oto w buduarze królowej czytającej adresowany do niej list. Wtedy na scenę wkracza król. Królowa, zaskoczona jego przybyciem, nie może ukryć listu. Zostawia go więc na stole. Dokument położony jest tak, że widać adresata, lecz — szczęśliwie — nie widać jego treści. Wówczas do buduaru wchodzi minister D.

Swym sokolim wzrokiem natychmiast wypatruje dokument, rozpoznaje charakter pisma, jakim skreślono adres, zauważa zmieszanie adresatki i w lot przenika jej tajemnicę. Omówiwszy sprawy państwowe, jak gdyby nigdy nic, wyjmuje własny list, zbliżony wyglądem do rzeczonego dokumentu, otwiera go, udaje, że czyta, następnie kładzie go tuż obok drugiego pisma⁸⁰.

Dalszy ciąg łatwo przewidzieć. Minister podmienia listy, co nie uchodzi uwadze królowej, która boi się jednak zaprotestować w obecności króla. Minister D., dzięki posiadanemu dokumentowi, może wpływać na bieg spraw państwowych, zaś policja, zmuszona działać dyskretnie, by uniknąć skandalu, nie potrafi znaleźć listu, mimo że przeszukuje cal po calu wszystkie apartamenty, szuflady i schowki należące do szantażysty. Wtedy na scenę wkracza monsieur Dupin.

Opowiadanie Poe'go zaczęło żyć drugim życiem dzięki sławnym interpretatorom — Lacanowi oraz Derridzie. *Skradziony list* stał się tematem sławnego Lacanowskiego seminarium. Dla francuskiego psychiatry i orędownika „powrotu do Freuda” krótkie opowiadanie ukazuje prawdę o podmiocie. Z jednej więc strony *Skradziony list* opowiada o uwikłaniu podmiotu „w sieć znaczących”⁸¹, wyznaczaną przez pozycje społeczne królowej, króla oraz ministra. Wynikiem tego uwikłania jest brak reakcji królowej, która znajduje się w szachu, oraz działanie, do którego zmuszony

jest D. W innej perspektywie *Skradziony list* jest egzemplifikacją kluczowej dla Lacana idei *le désir de l'Autre* — pożądania Innego. W zależności od punktu widzenia kolejnych osób dramatu w buduarze (w tym także nieobecnego Innego — nadawcy listu) opowiadanie Poe'go może być odczytywane jako poszukiwanie pożądania ze strony Innego i, zarazem, potrzeba posiadania *l'Autre* (panowania nad nim).

Wreszcie też *Skradziony list* może być traktowany jako przypowieść epistemologiczna, do czego uprawnia choćby motto, które Poe zaczerpnął z Seneki. *Nil sapientiae odiosius acumine nimio*. W istocie, nic nie szkodzi mądrości bardziej niż nadmierna wnikliwość, co tyczy się nie tylko prowadzonych przez policję poszukiwań, ale także wyobrażeń, jakie mamy na temat autonomii podmiotu. Poe, w interpretacji Lacana, ukazuje nieoczywistość zarówno tego, co uznajemy za „prawdziwe Ja”, jak i tego, co uważamy za prawdę. Po pierwsze w *Skradzonym liście* można wskazać tych, którzy nic nie widzą (należą do nich król oraz policja). Po wtóre — w opowiadaniu ukazane są postaci, które widzą, że inni nie widzą, a następnie wykorzystują ten fakt: ukrywają dokument poprzez jego odkrycie, pozostawienie na wierzchu (królowa i minister, wykorzystujący fakt, że nie widzi król). Po trzecie — pojawiają się sytuacje, w których, wykorzystując przebiegłość drugiego, zdobywa się list pozostawiony na wierzchu (w ten sposób minister wykorzystuje przebiegłość królowej, a detektyw — przebiegłość ministra)⁸².

Do motywu krążącego listu odwołuje się także Jacques Derrida w swojej interpretacji *Skradzionego listu*, która jest, z jednej strony, glosą do Lacana, z drugiej — opisem założeń dekonstrukcjonizmu, którego aparatura zostaje wykorzystana do analizy dzieła literackiego⁸³. Francuski filozof zauważa więc, że specyfika listu z opowiadania Poe'go polega nie na tym, że został on skradziony (do tego sprowadzałoby się referencjalne odczytanie utworu), lecz

na tym, iż list ów znajduje się w przelocie (*volante*) — nieustannie krąży i tym samym pozbawiony jest stałego sensu i znaczenia. W gruncie rzeczy *Skradziony list* można odczytywać jako egzemplifikację sławnego zdania Derridy: Il n’y a pas de hors-texte. W logice opowiadania Poego „pozatekst nie istnieje”. Jest on nieustannie rekontekstualizowany i zmienia swój sens w zależności od pozycji, z jakiej jest czytany, doprowadzając tym samym do sytuacji, która w kręgu dekonstrukcjonizmu nazywana bywa „interpretacyjną nierozstrzygalnością”. Wydaje się, że *Skradziony list* jest rzeczywiście wzorcowym preparatem dla analizy dekonstrukcjonistycznej nie tylko w duchu Derridy, lecz także przy użyciu retorycznej aparatury Paula de Mana. Na opowiadanie Poego można bowiem spojrzeć jako na grę procedur zastosowanych przez metodycznie działającą policję oraz tych stosowanych przez Duponta (kwestionującego, ale tym samym interpretującego działania policjantów). Gdyby tę grę procedur ująć w kategoriach de Mana, można by mówić o napięciu między wpisanym w tekst znaczeniem gramatycznym, referencjalnym a trybem retorycznym, który wykracza poza oczywistość interpretacyjną i wiarę w pełną kontrolę tekstu, proponując miast niej niekończącą się lekturę lub — jak kto woli — „niedoczytanie” (*misreading*).

Nie tylko jeden utwór, ale powieść kryminalna jako gatunek, staje się punktem odniesienia dla Siegfrieda Kracauera, autora *Der Detectiv-Roman*. Książka ta, dedykowana Theodorowi Adorno i napisana we wczesnym okresie twórczości Kracauera (między 1922 a 1925 rokiem), nigdy niewydana w całości za jego życia, pokazuje jak ważnym przedmiotem badań była w kręgu szkoły frankfurckiej kultura masowa, w tym także literatura popularna. Znaczenie *Der Detectiv-Roman* nie ogranicza się jednak do wskazania nowego obiektu zainteresowań. Dla Kracauera bowiem powieść kryminalna odsłania nieoczekiwane przez większość czytelników filozoficzne sensy.

Kryminał jest dla niemieckiego filozofa alegorią ludzkiej egzystencji rozpostartej między Kierkegaardowską skończonością oraz nieskończonością. Wyrazem tej ostatniej jest bezwarunkowość (w rozumieniu duńskiego myśliciela) siły kreującej prawo. Aby zilustrować ów stan bycia pomiędzy, Kracauer sięga po powieść Anatola France'a *Nieskazitelni sędziowie*, w której ścierają się koncepcje prawa wiecznego, opartego na transcendentnych podstawach, oraz prawa negocjowalnego, będącego wytworem społeczeństwa. Według Kracauera opozycja pomiędzy nowocześnie definiowaną wolnością a teologicznym determinizmem jest jednym z wymiarów poświeceniowej kultury Zachodu. Ten sam dylemat, na innym wprawdzie poziomie, podejmuje także *roman policier*, ukazując ludzką egzystencję jako stan „pomiędzy”:

Z jednej strony ludzie wpisani w legalne struktury działania, z drugiej — kradzież, morderstwo i inne okoliczności, które dzielą ludzkie istnienie. Obie grupy stoją naprzeciw siebie bez szansy na porozumienie⁸⁴.

Ogniwem spajającym te antagonistyczne światy jest postać detektywa, który uosabia Rozum i „widzi powiązania skryte dla innych”. Ta figura detektywa zbliżona jest do boga lub, ze względu na ascetyczny tryb życia cechujący wielu literackich detektywów — do księdza lub mnicha⁸⁵. Tak wykreowany powieściowy bohater nie tylko zмага się z grzechem, niebezpieczeństwem, tajemnicą, a więc biegunem zbrodni, lecz, jak podkreśla Kracauer, jest on także zdystansowany wobec wymiaru sprawiedliwości, zaś środkiem stylistycznym służącym podkreśleniu tej różnicy jest ironia jako symbol dystansu i racjonalności zderzonej z siłą władzy.

Biografka Kracauera, Gertrud Koch, pisze, że: „Czytelnicy spodziewający się analizy gatunku literackiego mogą poczuć się rozczarowani filozoficznym ujęciem proponowanym przez Kracauera”⁸⁶. W istocie jednak podtytuł *Le roman policier* informuje nas, że mamy do

czynienia z traktatem filozoficznym, powieść zaś występuje tu w funkcji metafory. W podobnym duchu patrzy na ewolucję kryminału Roger Caillois, widząc w tym gatunku ucieleśnienie racjonalności i poświeceniowego rozumu. Właściwość ta ujawnia się już w samej strukturze narracji:

Swoiste, wyjątkowe miejsce powieści kryminalnej w całości literatury powieściowej wynika właśnie z odwrócenia chronologii i zastąpienia porządku wydarzenia porządkiem odkrycia. Powieść ta nie jest sprawozdaniem, ale dedukcją: nie opowiada jakiejś historii, ale pracę, która tę historię odtwarza. Już od początku stara się przede wszystkim zadowolić inteligencję⁸⁷.

Kryminał — forma hołdu składanego Rozumowi — rozwija się według Cailloisa dwufazowo. Najpierw więc mamy do czynienia ze stadium „gry”, w której powieść ograniczona regułami i pisarskim kodeksem postępowania ustalającym, jak pisać wolno i jak nie wolno, staje się formą ćwiczenia, aż w końcu:

Nie ma już nic wspólnego z literaturą. Nie opisuje i nie roztrząsa. Z życia bierze tylko ramy, w psychologii widzi metodę śledztwa albo punkt oparcia dla dociekania, namiętnościami i wzruszeniami zajmuje się o tyle, o ile potrzebuje siły, która by wprawiła w ruch mechanizm, jaki zbudowała. Jest cała abstrakcją i cała dowodem. Nie pragnie wzruszać, wstrząsać, zachwycać czy pochlebiać duszy, obrazując jej niepokoje, cierpienia i ambicje. Jest jałowa i zimna, doskonale mózgową⁸⁸.

A jednak w tę wykalkulowaną łamigłówkę udaje się tchnąć życie. Kryminał wkracza w fazę „dramatu”, gdy bohater musi stanąć już nie tylko twarzą w twarz z przestępcą, lecz także zmierzyć się ze światem subtelnych powiązań między zbrodniarzami, przekupnym wymiarem sprawiedliwości, moralnie dwuznaczną finansjerą i takimiż politykami. Jak powiada Caillois, do gatunku wkracza „walczące i cierpiące człowieczeństwo”:

Życie bierze odwet i sprawia, że na matematycznej pustyni zmartwychwstaje powieść obyczajowa. [...] Wzruszenie przeważało znów refleksję. Obraz gwałtu

wziął górę nad trudem oderwanego rozumowania. [...] Powieść kryminalna nie jest już wtedy grą umysłu niezależną od wszelkich konkretnych przesłanek, staje się znowu powieścią, to znaczy zwierciadłem reakcji człowieka w łonie społeczności, w którą wpisane zostało jej istnienie⁸⁹.

Rzecz jasna obie fazy rozwoju powieści kryminalnej odwołują się do dwóch kanonicznych modeli stworzonych w pierwszej połowie XX wieku. W miejsce „gry” możemy podstawić zatem *clue-puzzles*, klasyczną brytyjską powieść detektywistyczną, tam zaś, gdzie mówi się o „dramacie”, wpisać możemy amerykański „czarny kryminał”. Bez względu jednak na to, z którą odmianą mamy do czynienia — czy z wyalienowanymi pisarzami stroniącymi od problematyki społecznej, czy też z obserwatorami życiowego konkretnego — jedno w powieści kryminalnej jest niezbywalne. Wprawdzie kryminał, powtórzmy raz jeszcze, nie jest „grą umysłu niezależną od wszelkich konkretnych przesłanek”, to jednak wciąż grą umysłu pozostaje. I jako taka gra właśnie powieść kryminalna stoi na straży zachodniego racjonalizmu pomimo opisów przemocy i sadyzmu, które coraz częściej opanowują pisarską wyobraźnię, co ze smutkiem konstatuje Roger Caillois.

Slavoj Žižek: psychoanalitik i detektyw. Kompensacyjna funkcja powieści kryminalnej

Różnice pomiędzy klasyczną powieścią detektywistyczną oraz „czarnym kryminałem” określane bywały na wiele sposobów, spośród których przynajmniej jeszcze jeden — ze względu na jego trwałość oraz rolę, jaką odgrywa w tradycji badawczej — trzeba omówić szerzej. Zaczniemy od lapidarnej wypowiedzi Brigid Brophy, która w eseju poświęconym literaturze kryminalnej napisała, że: „Klasyczna powieść detektywistyczna pokazuje pracę Ego, nadając znaczenie temu, co irracjonalne oraz niwelując nasze

poczucie winy”⁹⁰.

„Praca Ego” w powieści detektywistycznej sprawia, że występki zostają zracjonalizowane, popędy zaś — pohamowane. Inaczej dzieje się w „czarnym kryminale”, który jest dla odmiany opowieścią o „pracy Id”. Tak różnicując odmiany kryminału, Brophy nawiązuje do studium Leopolda Bellaka, który pisał, że jak powieściowa przemoc jest formą gratyfikacji Id, tak z kolei działalność detektywa przywracającego porządek ma cenzorską moc Superego⁹¹.

Na jeszcze inny psychoanalityczny aspekt, wiele lat przed Bellakiem, zwracała uwagę Marie Bonaparte, analizując scenerię powieści kryminalnych. Scena morderstwa popełnionego zmrokiem lub jeszcze lepiej — nocą, w tajemniczych okolicznościach, pozwala czytelnikowi na doświadczenie regresji. Taka sceneria zbrodni, twierdzi Bonaparte, przypomina łono matki. W podobnym duchu o oddziaływaniu literatury kryminalnej pisze także Geraldine Pederson-Krag⁹².

Na marginesie dodajmy, że w zbliżony sposób o lęku przed ciemnością — głównie w horrorach, lecz nie tylko w nich — pisze Stephen King:

Lęk przed ciemnością to jeden z najbardziej dziecinnych strachów. Straszliwe historie zazwyczaj opowiada się „przy ognisku” albo przynajmniej po zmroku, ponieważ to, co w dziennym świetle wywołuje śmiech, w blasku gwiazd całkowicie zmienia swój charakter⁹³.

Spośród innych interpretacji inspirowanych psychoanalizą wspomnijmy o propozycji Richarda Raskina⁹⁴, skoncentrowanej nie wokół postaci detektywa, narratora lub autora, lecz odbiorcy. Raskin wyróżnił cztery poziomy czytelnicznych reakcji na tekst. Pierwszy z nich — ludyczny — oznacza, że powieść kryminalna jest formą prostej gry między pomysłowością autora a domyślnością odbiorcy. Drugi poziom oparty jest na

mechanizmie projekcji i identyfikacji z trzema głównymi postaciami: detektywem, ofiarą oraz mordercą. Raskin nie waha się przed stwierdzeniem, że mechanizm ten, który określa mianem „życzenia — spełnienia”, niekiedy realizuje tkwiące w czytelniku pokłady sadomasochistyczne. Kolejny typ reakcji odbiorczej nazwany jest poziomem „napięcia — redukcji”; w nim lęk zostaje opanowany poprzez konwencje fabularne: już to wymierzenie sprawiedliwości przestępcy, już to przeprowadzenie dowodu wskazującego, że ofiara zasłużyła na swój nędzny los. Ostatnim wreszcie poziomem są „funkcje orientujące”, które pozwalają osadzić kryminał w kwestiach ideologicznych, kulturowych i obyczajowych.

Wpływ psychoanalizy wyraża się jednak nie tylko w sposobach interpretowania literatury kryminalnej, lecz także w akcentowaniu podobieństw między działalnością detektywa oraz psychoanalityka. Modelowym przykładem tekstu wskazującego na takie podobieństwo jest *Logika powieści kryminalnej* Slavoj Žižka.

Paralela między obiema formami działalności umotywowana jest historycznie. Wszak, powiada Žižek, powieść detektywistyczna wykształca się w Europie w tym samym czasie, w którym powstają zręby psychoanalizy. Najśłynniejszy z pacjentów Freuda, *Der Wolfsmann*, „człowiek-wilk”, wspominał, że autor *Kultury jako źródła cierpień* czytał opowiadania i powieści Arthura Conan Doyle’a właśnie po to, by uchwycić podobieństwa między psychoanalizą a pracą detektywa⁹⁵.

Žižka, wnikliwego komentatora Lacana, interesuje nie tyle psychoanalizyczna z istoty fabuła utworów, w których morderstwo jest powtórzeniem pierwotnego ojcobójstwa, zaś postać detektywa jawi się jako prefiguracja Edypa. Słoweńskiego badacza zajmuje bardziej aspekt metodologiczny, pozwalający uczynić paralełę psychoanalityk — detektyw zasadną. Žižek powraca zatem do założeń analizy marzeń sennych

przypominających rebus. W każdym takim rebusie kryje się pułapka: psychoanalityk a priori zakłada więc, że w każdym śnie, choćby ten wydawał się łamigłówką złożoną z homologicznych elementów, występuje ciało obce, coś, co stanowi zamiennik motywu wypartego lub stłumionego:

Niemal zbyt cenne wydaje się zwrócenie uwagi, iż interpretacja snu powinna zaczynać się właśnie od tego paradoksalnego elementu — zastępnika braku od punktu „znaczącego bez-sensu”. Wychodząc od tego elementu, należy następnie rozbić pozór całości znaczeniowej, wewnętrznej jednorodności itp., całościowego obrazu marzenia sennego, przebić się poza wyobrażone pole do montażu elementów, które strukturują to pole. [...] Również detektyw zaczyna swoją analizę od poszukiwania na tej samej scenie „szczegółów, które wypadły z ram”. Chodzi właśnie o szczegół, który sam w sobie jest z reguły całkowicie trywialny (odłamane uszko filiżanki, niespodziewana, mimowolna uwaga itd.), który jednak ze względu na swoją strukturalną pozycję wywołuje destrukcję pozoru jednorodnej całości, w jaką jest włączony, powodując prawdziwe wyobcowanie⁹⁶.

Podobieństwo metody psychoanalitycznej i detektywistycznej można ująć jeszcze inaczej: zarówno psychoanalityk, jak i detektyw posługują się metodą dyferencjalną — zakładają oni nieobecność elementu znaczącego, nadając owej nieobecności pozytywne znaczenia.

Paralela ta ma jednak swoje granice, wynikające z ideologii powieści kryminalnej jako takiej. Psychoanalityk i detektyw, podawszy sobie ręce, rozchodzą się w chwili, w której detektyw — doprowadziwszy sprawę do finału — zdejmuje z nas, czytelników, poczucie winy:

[...] działanie detektywa polega na tym, że libidynalną możliwość, wewnętrzną prawdę (Wszyscy moglibyśmy być mordercami, zbrodnia przecież realizuje pragnienie grupy, którą konstytuuje trup) unicestwia na poziomie realności („on jest mordercą” — gwarantem naszej niewinności). [...] Fałsz działania detektywa tkwi wobec tego w zysku, który nam ono umożliwia: w przeciwieństwie do analityka konfrontującego nas z brakiem, nieredukowalną stratą, rozdźwiękiem, detektyw przynosi jakiś nadmierny zysk — nasze pragnienie zostaje zrealizowane, a w dodatku nie jesteśmy winni jego realizacji⁹⁷.

Interpretacja przedłożona przez Žižka zbliżona jest do opisu mechanizmu kozła ofiarnego zaproponowanego przez Rene Girarda. Popęd, nazywany przez tego pierwszego „libidynalną możliwością”, u francuskiego antropologa przyjmuje postać mimetycznego pożądania, którego warunkiem sine qua non jest istnienie społeczeństwa. Podobnie też funkcje przypisane w powieści kryminalnej mordercy (lub czasem ofierze) pokrywają się z tymi, które akcentuje Girard, omawiając w wielu miejscach istotę kozła ofiarnego. Na przykład wtedy, gdy mowa o tak zwanej substytucji ofiarniczej, gdy śmierć jednego staje się szansą dla wielu:

Spowodowanie śmierci jest aktem największej przemocy, której może doznać żyjący; śmierć jest więc w najwyższym stopniu złowroga; wraz ze śmiercią do społeczności przenika zaraźliwa przemoc, przed którą żywi muszą się chronić. Izolują oni zmarłego, czynią wokół niego próżnię [...]. Niezależnie od przyczyn i okoliczności swej śmierci, nieboszczyk znajduje się zawsze wobec całej społeczności w sytuacji analogicznej do sytuacji kozła ofiarnego. Smutkowi żyjących towarzyszy dziwna mieszanka strachu i otuchy, sprzyjająca postanowieniom poprawy. Śmierć jednostki jawi się niejasno jako haracz, który trzeba zapłacić, by życie zbiorowości mogło toczyć się dalej. Dzięki śmierci jednego człowieka wzmacnia się solidarność wszystkich, którzy pozostali przy życiu. Wydaje się, że to umiera ofiara zastępcza — umiera po to, by cała społeczność, również zagrożona śmiercią, odrodziła się dla nowego lub też odnowionego porządku kulturowego⁹⁸.

Różnica między Žižkiem a Girardem sprowadza się do tego, że pierwszy widzi w zbrodni fabularnej mechanizm alienacji, drugi — oczyszczenia. Ów mechanizm alienacji przybiera dwojaką postać w zależności od modelu powieściowego, z jakim mamy do czynienia. W powieści detektywistycznej obcujemy ostatecznie ze „światem egoistycznych jednostek”, działających od początku do końca z prywatnych pobudek. Sama zbrodnia daje wykładnię mentalności mieszczańskiej opartej na pożądaniu (materialnym lub, co często idzie w parze, seksualnym).

Inaczej dzieje się w „czarnym kryminale”, gdzie prywatny detektyw staje

do walki z całym światem:

W czarnej powieści sam detektyw — a nie przerażeni członkowie grupy podejrzanych — przeżywa swego rodzaju utratę realności, tzn. nagle znajduje się w na poły onirycznym świecie, w którym nigdy do końca nie jest jasne, kto jaką grę prowadzi⁹⁹.

Ostatecznie zatem różnica między powieścią detektywistyczną a czarnym kryminałem polega na tym, że w pierwszym przypadku powieść detektywistyczna pisana jest z punktu widzenia zbiorowości, w drugim — z punktu widzenia bohatera zmagającego się z nieautentycznością świata. To zmaganie się ze światem pozorów wyprzedza w przypadku „czarnego kryminału” tradycję egzystencjalizmu z heideggerowskim *Das Man*, z którym zderza się jednostka.

W kryminale rozwijającym się po II wojnie światowej, powiada Žižek, można wskazać dwie kolejne perspektywy: konstrukcję powieściową tworzoną z punktu widzenia ofiary oraz z punktu widzenia sprawcy. Wraz z dokonującymi się w literaturze kryminalnej przemianami dekonstruującymi tradycyjną powieść detektywistyczną zanika pierwotny ideologiczny wymiar tej literatury, która miała być źródłem mieszczańskiej satysfakcji, ukojenia i samorozgrzeszenia. Wraz z ostatnim stadium, kryminałem sprawcy, tajemnica kapitułuje przed codziennością: „Podstawowym założeniem powieści sprawcy jest bowiem ukazanie, w jaki sposób rodzi się zbrodnia będąca wytworem i momentem samej codzienności”¹⁰⁰.

W przypadku Žižka równie istotne wydaje się wykroczenie poza psychoanalityczną paralelę w stronę ideologii. Wskazuje ono bowiem kolejny istotny nurt refleksji nad kryminałem, a także mówi co nieco o temperamencie słoweńskiego myśliciela, który w dwie dekady po napisaniu *Logiki powieści kryminalnej* stał się guru ruchu antyglobalistycznego. I w takim właśnie duchu zaczął przypominać nie tylko Lenina, lecz także

znakomitego szwedzkiego autora powieści kryminalnych, Henninga Mankella.

Ernest Mandel: powieść kryminalna jako zwierciadło kapitalizmu

W kręgu interpretatorów badających ideologiczną genezę i implikacje powieści kryminalnej trudno znaleźć bardziej wyrazistego autora niż Ernest Mandel. Jego *Delightful Murder* jest opowieścią o kryminale, który ze względu na swój realistyczny charakter (przynajmniej jeśli mowa o jego dominującej odmianie) jest odzwierciedleniem przemian społecznych dokonujących się w Europie i Stanach Zjednoczonych od końca XVIII wieku do lat osiemdziesiątych wieku XX. Wywód Mandela, czyniony w duchu analizy marksistowskiej, akcentuje zwłaszcza rolę czynników ekonomicznych kształtujących z jednej strony — formy przestępczości, z drugiej — jej powieściowe wyobrażenia. Na innej płaszczyźnie *Delightful Murder* można odczytywać w kontekście dokonań szkoły frankfurckiej, zwłaszcza tych prac frankfurtczyków, w których krytyka kultury masowej jest formą krytyki kultury mieszczańskiej w jej zasadniczych, ideologicznych zrębach.

U źródeł powieści kryminalnej, utrzymuje Mandel, tkwi zasadniczy rozdźwięk między rzeczywistym poziomem przestępczości a jej doświadczaniem — od razu dopowiedzmy: nikłym — przez warstwy panujące. Po jednej stronie mamy więc idylliczne niemal opisy Paryża drugiej połowy XIX wieku, takie choćby, jak Sebastiena Merciera, który zachwycał się ulicami bezpiecznymi dniem i nocą, po drugiej — ówczesne statystyki i doniesienia prasowe. Wzrost przestępczości w wielkich miastach w XIX wieku jest kwestią oczywistą i niepoahamowaną. O ile w 1835 roku na

100 tysięcy mieszkańców Paryża przypada 237 przestępców, o tyle w 1847 roku liczba ta wzrasta do 375, by w 1868 osiągnąć 444 kryminalistów¹⁰¹. Na horyzoncie społecznym pojawiają się zawodowi przestępcy — zbiorowość w wieku oświecenia nienotowana.

Jakby na przekór tym faktom, dziewiętnastowieczna powieść detektywistyczna sprowadza zbrodnię do wymiaru tajemnicy, co zdaniem Mandela, wpisuje się w model ówczesnego kapitalizmu:

Istotą rynku jest to, że właściciele kontaktują się ze sobą poprzez akt handlowej wymiany. Relacje między ludźmi podlegają reifikacji i alienacji; stają się formami relacji między rzeczami, co ma także swoje odzwierciedlenie w języku. [...] relacje międzyludzkie w społeczeństwie mieszczańskim podlegają kwantyfikacji: są o tyle, o ile można je zmierzyć i empirycznie zbadać. [...] Analityczne myślenie ma tu przewagę nad próbami syntezy. [...] Triumf metod analitycznych został odnotowany w naukach przyrodniczych, zwłaszcza zaś w formach ich przystosowania do potrzeb przemysłu. Relacja między metodą analizy, postępem naukowym, rozwojem nowoczesnego przemysłu i środków transportu oraz udoskonaleniem kapitalistycznych form produkcji i dystrybucji towarów była zresztą często wskazywana¹⁰².

Klasyczna opowieść detektywistyczna, zarówno w wydaniu holmesowskim, jak i tym, który znamy z czasów Agathy Christie i *The Golden Age*, wprowadza metodę analityczną — jako jedyny niezawodny system wyjaśniający — w obręb literatury. Mandel proponuje przy tym ciekawą hipotezę tłumaczącą zamiłowanie pisarzy do tworzenia powieściowych dekalogów oraz mnożenia zagadek zamkniętego pokoju. Skoro dla tysięcy Europejczyków I wojna światowa okazała się końcem *Belle Époque* — podzwonnym dla wyobrażeń o świecie harmonijnym, stabilnym, w którym doświadczenie lęku nie występuje — uwielbienie reguł w czasach *The Golden Age* i formuła powieści-łamigłówki były więc czymś w rodzaju tęsknoty za rajem utraconym:

Nie jest przypadkiem, że klasyczna powieść detektywistyczna rozwijała się

początkowo w krajach anglosaskich. [...] Powieść ta pokazywała stałość mieszczańskiego społeczeństwa i była wyrazem samozadowolenia klasy panującej. Inteligencja ogólnie oraz pisarze w szczególności — wszystko jedno: liberalni czy konserwatywni — uznawali, że stałość ta jest życiowym faktem¹⁰³.

O tym zaś, że raj został utracony na zawsze, przekonywała nie tylko Wielka Wojna, ale także Wielki Kryzys. Ameryka stała się także poligonem doświadczalnym dla nowego typu przestępczości zorganizowanej:

Zaczyna dominować przestępczość zorganizowana. Zresztą paralela między państwową koncentracją i centralizacją kapitału oraz logiką działania zorganizowanej przestępczości obejmującej prostytucję, hazard oraz wiele innych form w Las Vegas, Hawanie czy Hongkongu wydaje się fascynująca¹⁰⁴.

Nie chodzi zresztą tylko o paralelę, ale także rzeczywiste powiązania między instytucjami państwowymi a mafiosami, co zaświadcza między innymi „czarne kryminały”. Świadectwem są także, po raz kolejny, liczby pokazujące choćby skalę korupcji. W 1924 roku — a więc jeszcze dobrych parę lat przed finansowym tąpnięciem — szef policji Nowego Jorku, Joseph A. Warren, otrzymywał tygodniowo 20 tysięcy dolarów łapówki. Jego następca, Grover A. Whalen, w 1926 roku dostawał już 50 tysięcy za opiekę i życzliwość, jak to mówiono. Imponująco prezentują się także dane z Hongkongu: oficer policji o dużym stażu (i dużych możliwościach) zarabiał na łapówkach 9 tysięcy funtów miesięcznie (czyli 150 tysięcy dolarów rocznie)¹⁰⁵. Powiązania między przestępcami a instytucjonalnymi wymiarami funkcjonowania państwa przyjmują czasem zgoła nieoczekiwany kształt. I tak na przykład Meyer Lansky, genialny kasjer mafii i ekonomista wszech czasów struktur podziemnych, wspominał, że źródłem inspiracji była dlań książka *Making Profits*, napisana przez ekonomistę z Harvardu, Williama Taussiga. Rodzina Lansky’ego trafiła na listę najbogatszych rodzin w Ameryce sporządzaną przez „Forbesa”, zajmując zaszczytne ósme miejsce.

Przenikanie się legalnych i nielegalnych struktur prowadzi do zasadniczych zmian w modelu powieści kryminalnej:

Nastanie ery zorganizowanej przestępczości wyznaczyło kres detektywistycznemu zamkniętemu pokojowi. Jak bowiem można wyobrazić sobie Herkulesa Poirota, nie wspominając już lorda Petera Wimseya albo księdza Browna [bohaterów stworzonych przez Dorothy L. Sayers oraz G. K. Chestertona — przyp. M. Cz.] walczących z mafią?¹⁰⁶

Nowy bohater kryminałów pojawia się w odmienionej formule — nie tyle w powieściach, ile w krótkich opowiadaniach drukowanych w magazynach, spośród których najśłynniejszym stał się „Black Mask”. „Czarną Maskę” założyli w 1920 roku H. L. Mencken oraz George Jean Nathan — dwaj nowojorscy krytycy. Status flagowego okrętu *hard-boiled stories* pismo zawdzięcza jednak Josephowi Shawowi — eks-żołnierzowi, który do czasu „Czarnej Maski” nie miał nic wspólnego z literaturą. Jakkolwiek w „Black Mask” drukowali Dashiell Hammett, Raymond Chandler oraz Erle Stanley Gardner, przyjmuje się, że pierwsze opowiadanie z nurtu *hard-boiled* — *Three Gun Terry* — napisał, zepchnięty przez klasyków na drugi plan, John Daly.

„Nie jestem oszustem ani nie jestem tajniakiem; na mój własny sposób gram uczciwie”. „Mój pocisk trafił pod właściwy adres”. „Jeśli w piekle mieli jeszcze wolne miejsca, to podesłałem im kolejnego klienta”¹⁰⁷. To tylko urywki z Daly’ego, które ilustrują styl preferowany w „Czarnej Masce”. Styl stawiający nie na subtelne rozważania bohaterów, lecz na konkret i akcję. Przede wszystkim jednak detektyw w „czarnym kryminale” znajduje się w innej sytuacji społecznej i ekonomicznej niż jego antenaci z powieści detektywistycznej:

Detektywi w „czarnym kryminale” pozostają indywidualistami *par excellence*, nie są już jednak ani ekscentrykami, ani bogatymi amatorami. Prowadzenie śledztwa jest ich pracą, sposobem na życie, niekiedy zresztą skromne życie. Detektywi tacy

nie działają w domu, lecz prowadzą biuro, czasem wraz z partnerem lub sekretarką. Bohaterowie ci zajmują miejsce pośrednie między klasycznymi detektywami a profesjonalistami, którzy będą strzec porządku w ramach instytucji państwowych¹⁰⁸.

Bo też kolejnym stadium tyleż w historii kryminału, ileż w dziejach nowoczesnej kultury zachodniej jest pojawienie się systemowych metod walki ze zorganizowaną przestępczością. Tym należy tłumaczyć rolę, jaką w literaturze kryminalnej odegrała i odgrywa powieść policyjnych procedur. Nowoczesne państwo, powiada Mandel, nie waha się także sięgać po metody podpatrzone wśród kryminalistów, zwłaszcza wtedy, gdy przeciwnikiem nie jest już jednostka lub mafia, ale wrogie państwo. Zimnowojenny klimat wytworzył więc nurt powieści szpiegowskiej — z takimi jej klasykami, jak Somerset Maugham, Graham Greene i John le Carré — oraz powieści spiskowej, uosabianej przez Roberta Ludluma.

Według Mandela osobną kwestią, specyficznie powojenną, jest rosnące z dekady na dekadę zapotrzebowanie na literaturę kryminalną. Czym można ten pęd ku fabularnej krwi tłumaczyć? Zdaniem autora *Delightful Murder* odpowiedź kryje się w dwoistej ideologii klasy średniej (w powojennym kontekście określenia „mieszczństwo” oraz „kultura mieszczańska” nie wydają się już adekwatne). I tak z jednej strony eksponuje się liberalną i neoliberalną ideę niewidzialnej ręki rynku (skądinąd dziś, w czasach globalnego kryzysu, będącą w odwrocie), z drugiej — wzmacnia instytucje totalne, jak powiedziałby Erving Goffman: od klasycznych, takich jak szkoła, po nowoczesne, w rodzaju korporacji.

Ta ambiwalencja wpisana w kulturę kapitalizmu jest źródłem przemocy, która musi zostać jakoś opanowana. Metody sublimacji bywają rozmaite. Jedną z nich jest przemieszczenie przemocy z obszarów „widzialnych”, z centrum, na cywilizacyjny margines:

Widzimy przemoc skierowaną wobec mieszkańców kolonii; przemoc przeciwko biednym, przemoc przeciwko obcym, przemoc przeciwko rozmaitym nonkonformistom, przemoc przeciwko kobietom i — czasami — przemoc przeciwko proletariatu, jeśli ten się buntuje¹⁰⁹.

Oprócz decentralizacji rzeczywistej przemocy, innej formy sublimacji dostarcza literatura kryminalna. Mandel zauważa przy tym, że wraz z wyeksponowaniem motywów przemocy, sadyzmu i brutalności zmienia się technika pisarska. Kryminał podlega symplifikacji, a świat przedstawiony jest w komiksowym skrócie. W taki oto sposób zaspokajane są potrzeby wyalienowanej klasy średniej — wyalienowanej już nie z procesu produkcji, ale procesu zarządzania. Literatura kryminalna, dopowiedzmy, śledzi także to oddzielenie zwykłych pracowników od pionu strategów. Literackich przykładów obrazujących tę tendencję jest wiele: od wspomnianych już Johna le Carre i Roberta Ludluma po Josepha Findera i *Człowieka firmy* — powieści o losach Nicka Conovera, dyrektora dużej spółki, który bezwzględnie wprowadza plan oszczędnościowy, zaczyna zwalniać pracowników i nagle stwierdza, że ktoś próbuje go powstrzymać. Być może sens tej powieści najlepiej oddaje motto zaczerpnięte z Augusta Strindberga: „Niewdzięczna jest rola ojca rodziny — żywiciela, a zarazem wroga wszystkich”.

Człowiek firmy ukazał się w 2005 roku, a więc dziesięć lat po śmierci Mandela i dwadzieścia jeden od czasu opublikowania *Delightful Murder*. Brak tej perspektywy sprawia, że obraz literatury kryminalnej wypada w oczach belgijskiego uczonego nad wyraz jednorodnie. Nie może być inaczej, skoro:

Historia mieszczaństwa i klasy średniej to dzieje narastającej sprzeczności między indywidualnymi potrzebami i żądzami a mechanicznie tworzonymi wzorami społecznego konformizmu [...]; społeczeństwo mieszczańskie ma swoje korzenie w zbrodni i prowadzi do zbrodni; być może [...] społeczeństwo mieszczańskie jest,

skoro to wszystko zostało powiedziane, społeczeństwem kryminalnym?¹¹⁰

Widziana w takim kontekście społecznym powieść kryminalna może pełnić tylko funkcję zwierciadła, w którym przegląda się z zadowoleniem konformistyczne społeczeństwo. Tymczasem natura kryminału bywa również „wywrotowa”. Czas powstania książki Mandela sprawił, że autor siłą rzeczy nie mógł opisać rodzącej się fali powieści feministycznej, zaskakująco niewiele pisze choćby o twórcach kryminału etnicznego — Hillermanie i Himesie, którzy w swoich opowieściach szukali alternatywy dla perspektywy białego orędownika kapitalizmu. Nie lekceważąc sądów, które w *Delightful Murder* brzmią kategorycznie (zbyt kategorycznie nawet), warto ten obraz literatury kryminalnej uczynić mniej przejrzystym.

Wprawdzie książka Mandela stawia kwestię relacji między gatunkiem powieściowym a modelem kultury na ostrzu noża (wydaje się, że *Delightful Murder* mogłoby znaleźć się wśród ulubionych lektur alterglobalistów), to lista autorów piszących o związkach kryminału z ideologią jest znacznie dłuższa. I tak Franco Moretti powiada: „Powieść detektywistyczna zawdzięcza swój sukces temu, że nie uczy niczego”¹¹¹. Ujmując to inaczej: kryminał nie uczy niczego, bowiem nie można nauczyć tego, co jest oczywiste, znane i zaakceptowane. Na straży oczywistego, a może lepiej powiedzieć — oficjalnego, obrazu świata czuwa detektyw: „Jego praca zawsze służy obronie panującego społecznego porządku, nawet jeśli odkrywa korupcję wśród osobistości życia publicznego”¹¹².

W podobny sposób — akcentując konserwatywną jej wymowę — pisał o powieści kryminalnej John Cawelti:

Zamiast więc cedować winę na społeczeństwo, detektyw-intelektualista używa swej demonicznej mocy, by zbiorowe poczucie winy przemienić w indywidualny akt, przywracając w ten sposób łagodny porządek społeczny klasy średniej¹¹³.

A jednak, wbrew przytoczonym opiniom, wydaje się, że powieść kryminalna jest nie tylko, jak pisał Porter, „hymnem składanym kulturze koniecznych zdolności” (a miał na myśli te dyspozycje, które są powszechnie akceptowane), ale i hymnem składanym kulturowej rozpiętości, przygodności i zadziwieniu, którymi antropologia chętnie handluje.

Typologia kryminału: strategie proceduralności i przygodności

Proponujemy przeto jeszcze inne spojrzenie na literaturę kryminalną, które uwzględnić będzie perspektywę antropologiczną, nie zaś ideologiczną. W tak konstruowanej historii kryminału napotkać można dwie odmienne tendencje: wpisującą kryminał w obręb kultury dominującej oraz sytuującą ten gatunek po stronie tak lub inaczej pojętej mniejszości i alternatywności. Kryminał w wariantcie zinstytucjonalizowanym zgodny jest ze strategią, którą na początku określiliśmy mianem proceduralności. Utwory zbliżone do drugiego bieguna uosabiają strategię przygodności. Kryminał nie jest bowiem ani konserwatywny ze swojej natury, ani liberalny — obejmuje raczej szerokie pole ludzkich doświadczeń, w którym mieści się już to spotkanie i konfrontacja z Innym oraz przypadek, już to triumf norm, maszynarii władzy, jej systematyczności i logiki oraz, co być może najważniejsze, nieodwołalności.

Oba warianty — proceduralny i przygodny — mają swoje strefy graniczne. Osadzone są w nich te utwory, które niejako transformują strategie, posługując się mechanizmem odwrócenia. By rozjaśnić ten wywód przykładem: jeśli jednym z najważniejszych odkryć „czarnego kryminału” było dowartościowanie ciała (w przypadku tej odmiany formuła: „Odczuwam, więc jestem” wydaje się całkiem na miejscu), to punktem

granicznym — w którym ciało poddane zostaje ekstremalnemu doświadczeniu — będzie *serial murder thriller*, z beznamiętnym, sprawozdawczym, metodycznym, proceduralnym właśnie, opisem tortur i profanacji. Z drugiej strony z kolei, jeśli przyjrzymy się uważniej powieściom Iana Rankina i Henninga Mankella, na pozór realizującym schemat powieści policyjnych procedur, zauważymy, że twórczość tych dwóch autorów nieustannie krąży wokół problemu „śledztwa kulturowego”. „Co to znaczy być Szkotem?” — pyta Rankin między wierszami i analogiczną kwestię, dotyczącą modelu szwedzkiego, podejmuje twórca postaci komisarza Wallandera. Zarówno „szkockość”, jak i „szwedzkość” muszą zostać skonstruowane i tak każdorazowo czynią bohaterowie tych kryminałów. Te strefy graniczne można również, za Michelelem de Certeau, nazwać taktykami, które tworzone są jako forma oporu wobec kanonicznych (lub kanonizujących się) strategii.

Innego jeszcze przykładu graniczności dostarcza thriller historyczny. W wariacie skodyfikowanym przez Dana Browna oraz jego akolitów thrillerów jest wypadkową napięć pomiędzy proceduralnością (na przykład dominujące interpretacje, których strzegą instytucje takie jak Kościół) a przygodnością (apokryficzne przygody doświadczane przez niezależnych poszukiwaczy prawdy).

Model literatury kryminalnej, który tu proponujemy, wyglądałby zatem tak:

- 8 R. Macdonald, *Ross Macdonald's Lew Archer, Private Investigator*, New York: Mysterious, 1977, s. v.
- 9 Tamże, s. xii.
- 10 P. Willis, *Wyobrażenia etnograficzna*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005, s. 49.
- 11 Tamże, s. 57.
- 12 R. Chandler, *List do Hamisha Hamiltona z 18 maja 1950 r.*, w: R. Chandler, *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 111–112.
- 13 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków: Universitas 2005, s. 16.
- 14 J. Nesbo, *Człowiek-nietoperz*, przeł. I. Zimnicka, Otwock: POL-NORDICA 2005, s. 11–12.
- 15 H. Pyrhönen, *Murder from an Academic Angle*, Columbia, SC: Camden House 1994, s. 4.
- 16 Tamże.
- 17 Tamże, s. 115.
- 18 Kryminałów, które posługują się podobnym „chwytym” językowym, jest bez liku. Wskażmy tu tylko dwa przykłady: w powieści Agathy Christie *Morderstwo odbędzie się...* jedna z bohaterek używa względem innej postaci zdrobnień „Lotty” oraz „Letty” i to zróżnicowanie na poziomie fonologicznym wprowadza, by tak rzec, powieściową cechę dystynktywną, okazuje się bowiem istotne ze względu na zawartą w utworze intrygę. Nieco inaczej tym chwytym posługuje się Harlan Coben w powieści *Jeden fałszywy ruch*. Po dwóch pierwszych akapitach wprowadzających postać Myrona Bolitara oraz scenerię („Cmentarz sąsiadował z podwórkiem szkoły”) następuje kluczowy, dwuzdaniowy akapit: „Czekał na mordercę. Był pewien, że wkrótce się zjawi”. Dopiero finał powieści pokazuje, że ten sugestywny początek należy odczytywać inaczej niż wynikałoby z powieściowego rozwoju wydarzeń. Słowo „morderca” przykuwa uwagę czytelników (trudno, by działo się inaczej w przypadku kryminału) i jest właśnie czynnikiem komplikującym lekturę.
- 19 Por. J. Dąbała, *Tajemnica i suspens. Wobec głównych problemów creative writing*, Lublin: Wyd. UMCS 2004.
- 20 Lasić wyróżnił pięć kluczowych punktów narracyjnych: przygotowanie do zbrodni, dochodzenie, odkrycie, pościg oraz ukaranie sprawcy. Rozłożenie akcentów powieściowych decyduje o tym, z jaką odmianą kryminału mamy do czynienia. Lasić wyróżnia zatem powieść śledztwa, powieść odkrycia (gdzie szuka się odpowiedzi na pytanie: „Kto zabił?”) oraz powieść przygotowania zbrodni (pisaną z punktu widzenia ofiary lub sprawcy). Por. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa: PIW 1976.
- 21 Dodajmy, że sam Barthes przywiązywał stosunkowo niewielką wagę do poszukiwań uniwersalnego modelu wytwarzania fabuły, czego świadectwem jest książka *S/Z* z 1970 roku, w której założenia narratologii zostają zakwestionowane.
- 22 R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, s. 13.
- 23 Tamże, s. 48.
- 24 Tamże, s. 43 i 264.
- 25 B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 1992, s. 147.
- 26 P. Huehn, *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*, „Modern Fiction Studies” 1987, nr 33, s. 451.
- 27 U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa: PIW 1996, s. 187.
- 28 Tamże, s. 205.
- 29 Tamże, s. 228.
- 30 Tamże, s. 203.
- 31 Dodajmy, że analiza, którą przeprowadza Eco, jest o wiele wcześniejsza od publikacji zajmujących się relacjami między tożsamością narodową a kulturą popularną (w tym literaturą), jakkolwiek kwestie te wzmiankowane są przez ojców-założycieli brytyjskich studiów kulturowych: Richarda Hoggarta oraz Raymonda Williamsa. Przy okazji nadmienimy, że James Bond bywał wskazywany (oprócz na przykład Jasia Fasoli lub Kubusia Puchatka) w kategorii „popularna forma kulturowa” w ankiecie, w której pytanie brzmiało: „Co twoim zdaniem najlepiej reprezentuje Wielką Brytanię i dlaczego? Podaj jeden przykład” (Patrz: T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo UJ 2002, s. 234). Jeśli zaś chodzi o „reakcjonizm” i „faszyzm”, przytoczmy samego Eco: „Powieści Fleminga są reakcyjne, jak reakcyjna jest z samej natury bajka z jej pradawnym, dogmatycznym, statycznym konserwatyzmem, typowym również dla mitów proponujących elementarną mądrość, formułowaną i przekazywaną za pomocą prostej gry kontrastów, niepodlegających dyskusji obrazów, które uniemożliwiają racjonalne rozróżnienie. Jeśli Fleming jest »faszystą«, to jest nim dlatego, że dla faszyzmu typowa jest niezdolność przejścia od mitologii do rozumu, tendencja do sprawowania władzy opartej na mitach i fetyszach” (U. Eco, *Superman...*, s. 216–217).
- 32 Por. J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej: teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo UJ 2003.
- 33 U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa: Noir sur Blanc 2004, s. 591.
- 34 J. Thorwald, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, przeł. W. Kragen i K. Bunsch, Kraków: Wydawnictwo

Literackie 1992, s. 48. Wiecej informacji o Bow Street Runners w dalszej części książki.

35 S. Knight, *Crime Fiction 1800–2000: Detection, Death, Diversity*, New York: Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 51.

36 Dość wspomnieć, że T. S. Elliot, skądinąd wielbiciel literatury kryminalnej, uznał książkę Collinsa za najwybitniejszy angielski kryminał, a Dorothy Sayers – za najlepszą powieść kryminalną, jaką w ogóle napisano (por. T. S. Elliot, *Wilkie Collins and Charles Dickens*, w: *Selected Essays 1917–1932*, London: Faber 1932; D. Sayers, *Introduction to Great Stories of Detection, Mystery and Horror*, London: Gollancz 1928).

37 H. R. F. Keating, *Crime and Mystery: The Best Books*, Carroll & Graf Publishers, Inc., New York, 1987, s. 13.

38 Por. A. D. Hutter, *Dreams, Transformations, and Literature: the Implications of Detective Fiction*, „Victorian Studies” 1975, nr 19.

39 Doktor Watson, zapoznawszy się co nieco z dedukcyjną metodą Holmesa, porównuje go do bohatera opowiadań Edgara Allana Poe oraz do Lecoqa z powieści Gaboriau. W odpowiedzi słyszy: „Sądzi pan zapewne, że pochlebia mi porównanie z Dupinem? Ja jednak myślę, że był on dość miernym typem. [...] Niewątpliwie miał on genialne zdolności analityczne, ale nie był takim fenomenem, jak Poe sobie wyobrażał. [...] Lecoq był nędznym partaczem [...]. Miał tylko jedną dobrą stronę – energię. [...] Można by z tego [z działań Lecoqa – przyp. M. Cz.] ułożyć podręcznik dla detektywów, jak uniknąć błędów” (A. C. Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. T. Evert, Warszawa: Prószyński i S-ka 1997, s. 23).

40 M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa: PIW 1968.

41 Por. R. Barnard, *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*, London: Collins 1980.

42 J. Symons, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*, London: Penguin 1992, s. 113.

43 I tak na przykład John Cawelti porównując poziom zaangażowania społecznego Hammetta i Chandlera, pisze, iż dla autora *Sokoła maltańskiego* kryminał jest formą społecznej współpracy, gdy tymczasem Philip Marlowe realizuje utopijny model indywidualisty samotnie występującego przeciw światu (por. J. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1976). Z kolei Tom Nolan, biograf Rossa Macdonalda, podkreśla, że to właśnie twórca *Ruchomego celu* nadał postaci detektywa Lew Archera głębię filozoficzną nieosiągalną dla innych twórców tego nurtu. W kwestii pierwszej, czyli relacji między Hammettem a Chandlerem, dopowiedzmy, że twórca Marlowe’a sam dostrzegał ograniczenia, jakie narzuca tak skonstruowana postać, i w jednym z listów do Dale’a Warrena skonstratował, że „Marlowe ma akurat tyle uświadomienia społecznego, co koń” (R. Chandler, *Mówi Chandler...*, s. 261).

44 Spillane to autor, który bez wątpienia wywarł wpływ na pulpową estetykę Quentina Tarantino oraz awangardowy jazz, czego świadectwem jest płyta Johna Zorna *Spillane*.

45 Por. A. Pepper, *The Contemporary American Crime Novel, Race, Ethnicity, Gender, Class*, Chicago – London: Fitzroy Dearborn Publishers 2000.

46 Wywiad z Jamesem Ellroyem w: J. Williams, *Into the Badlands: Travels through Urban America*, London: Flamingo 1993, s. 90. W tym samym wywiadzie padają zresztą mocniejsze słowa. Ellroy, pytany wprost o Philipa Marlowe’a, stwierdza, że postać ta jest ucieleśnieniem idiotyzmu w amerykańskiej powieści kryminalnej.

47 Wywiad z Walterem Mosleyem w: „The Armchair Detective” 1993, nr 26, s. 12–13.

48 R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, w: R. Chandler, *Mówi Chandler*, s. 328.

49 Właśnie w 1970 roku ukazały się dwie klasyczne już powieści: *The Blessing Way* Tony’ego Hillermana, pierwsza z serii powieści rozgrywających się w rezerwacie Indian Nawaho, oraz *Fadeout* Josepha Hansena, wyznaczająca początki kryminału gejojskiego. Nie od rzeczy będzie dodać, że ta nowa tematyka kryminałów pojawia się w czasach rozkwitu kontrkultury. Świadectwa ruchów kontrkulturowych są zresztą w literaturze kryminalnej liczne i niejednoznaczne – przywołajmy tu Rossa Macdonalda i wędrowki stworzonego przezeń detektywa po Kalifornii zaludnionej różnymi sektami.

50 Por. M. Priestman, *Crime Fiction*, Plymouth: Northcote House in Association with the British Council 1998.

51 Tamże, s. 26.

52 W kontekście tego samego, prefiguratywnego modelu można interpretować twórczość Henninga Mankella, który w pewnym momencie swojej twórczości postanowił odesłać komisarza Kurta Wallandera na emeryturę i powierzyć główną rolę w kolejnych powieściach jego córce, Lindzie. Dodajmy też, że ta zmiana warty nie dokonała się konsekwentnie, ale to już inna sprawa.

53 Parker, który napisał doktorat o twórczości Hammetta, Chandlera i Macdonalda, dokończył także nieukończony przez Chandlera *Pudli zdroj*, a także napisał sequel *Wielkiego snu* – *Perchance to Dream*.

54 P. Cobby, *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2000, s. 59.

55 „Lokaje potrafią poruszać się cicho jak koty – zauważył inspektor Davis” (A. Christie, *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, przeł. J. Zakrzewski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000, s. 57). Zapewne to jedna z najlepszych, i zarazem najbardziej związanych, charakterystyk lokaja – postaci, która do dziś w literaturze brytyjskiej jest pierwszoplanowym bohaterem drugiego planu, by przypomnieć tylko Kazuo Ishiguro i jego *Okruchy dnia*.

56 Por. J. Hansen, *Matters Grave and Gay*, w: *Colloquium on Crime: Eleven Renowned Mystery Writers Discuss Their Work*, red. R. W. Winks, New York: Scribner 1986.

57 M. R. Zubro, *The Gay and Lesbian Mystery*, w: *The Fine Art of Murder...*, s. 167.

58 H. R. F. Keating, *Crime and Mystery...*, s. 191. To podobieństwo do klasycznych bohaterów wyjaśnia, dlaczego Hansen

bez kłopotu wkroczył w obszar kultury dominującej. Sytuacja zapewne przedstawiałaby się inaczej, gdyby Brandstetter był „ciotą”.

- 59 J. Hansen, *Skinflick*, New York: Henry Holt & Company 1980, s. 45.
- 60 Tamże, s. 63.
- 61 G. Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2001, s. 97; J. Symons, *Bloody Murder*, London: Penguin 1992, s. 240.
- 62 J. Ellroy, *Noce krwi*, przeł. R. Lipski, Toruń: C&T 2005, s. 11.
- 63 J. Cohen, J. Ellroy, *Los Angeles and the Spectacular Crisis of Masculinity*, w: *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*, red. P. Messent, London – Chicago: Pluto Press 1997, s. 168.
- 64 P. L. Walton, M. Jones, *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*, Berkeley: University of California Press 1999, s. 30.
- 65 A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge: Blackwell 1990, s. 176.
- 66 B. Godard, *Sleuthing: Feminist Re/writing the Detective Novel*, „Signature” 1989, nr 1, s. 50.
- 67 Por. C. Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*, Cambridge: Harvard University Press 1982.
- 68 Por. G. Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction...*
- 69 J. Langham, *Subject to Interrogation*, w: *Multicultural detective fiction: Murder from the „other” side*, red. A. J. Gosselin, New York: Garland 1999.
- 70 T. Hiney, *Raymond Chandler. Biografia*, przeł. Z. Gieniewski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.
- 71 M. Knepper, *Agatha Christie: Feminist*, „The Armchair Detective” 1983, nr 16, s. 389.
- 72 S. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge 1994, s. 140.
- 73 M. Reddy, *Sisters In Crime: Feminism and the Crime Novel*, New York: Continuum Publishing Co. 1988, s. 130–131.
- 74 S. E. Sweeney, *Gender-Blending, Genre-Bending, and the Rendering of Identity in Barbara Wilson’s „Gaudi Afternoon”*, w: *Multicultural Detective Fiction...*, s. 127–128.
- 75 J. Ambrosia, *Sara Paretsky expands her „Vision”*, „Oak Leaves” 8 June 1994.
- 76 M. Kinsman, *A Band of Sisters*, w: *The Art of Detective Fiction*, red. W. Chernaik, M. Swales, R. Vilain, New York: Palgrave Macmillan 2000, s. 167.
- 77 P. L. Walton, M. Jones, *Detective Agency...*, s. 209.
- 78 Dla porządku dodajmy, że Knight, pisząc o fazie różnicowania kryminału, poświęca osobną część kryminałowi postmodernistycznemu (*Trylogii nowojorskiej* Paula Austera, *49 idzie pod młotek* Thomasa Pynchona i *Gaudi Afternoon* Barbary Wilson z nową bohaterką, Cassandrą Reilly) oraz „kryminałowi przemocy” reprezentowanemu przez Thomasa Harrisa, Brada Eastona Ellisa i Val McDermid.
- 79 W. J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa: PIW 2008, s. 22–23.
- 80 E. A. Poe, *Skradziony list*, przeł. S. Studniarz, w: *Wybór opowiadań*, Warszawa: Świat Książki 2003, s. 292.
- 81 Slavoj Žižek w komentarzu do twórczości Lacana pisze: „Jeśli tylko podmiot został pochwycony w radykalnie zewnętrznej sieci znaczących, jest już martwy, rozczłonkowany, podzielony” (S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 259).
- 82 J. Lacan, *La seminaire sur „La Lettre volée”*, w: *Écrits*, Paris: Seuil 1966, s. 24.
- 83 Por. J. Derrida, *La carte postale, de Socrate a Freud et au-delà*, Paris: Flammarion 1980.
- 84 S. Kracauer, *Le roman policier: Un traite philosophique*, Paris: Payot 1981, s. 32.
- 85 Przy tej okazji przytoczmy zbliżoną interpretację istoty powieści kryminalnej zaproponowaną przez C. Day Lewisa, który sam pisał kryminały pod pseudonimem Nicholas Blake: „Wzory powieści detektywistycznej są tak dalece sformalizowane, jak w przypadku religijnego rytuału – z obecnym na wstępie grzechem (morderstwem), jego ofiarą oraz kapłanem (mordercą), który musi zostać unicestwiony przez siłę wyższą (detektywa)”. Por. N. Blake, *The Detective Story – Why?*, w: *The Art of the Mystery Story*, red. H. Haycraft, New York: Grosset & Dunlap 1946, s. 400.
- 86 G. Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press 2000, s. 22.
- 87 R. Cailliois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa: PIW 1967, s. 169.
- 88 Tamże, s. 191–192.
- 89 Tamże, s. 202–203 i 208.
- 90 B. Brophy, *Don’t Never Forget*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1966, s. 141.
- 91 L. Bellak, *Psychology and Detective Stories and Related Problems*, „Psychoanalytic Review” 1945, nr 32, s. 404.
- 92 Por. M. Bonaparte, *Edgar Poe: étude analytique*, Paris: Denoel et Stelle 1933; G. Pederson-Krag, *Detective Stories and*

the Primal Scene, „Psychoanalytic Quarterly” 1949, nr 18.

93 S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Breiter i P. Ziemkiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004, s. 263. King podaje też znakomity przykład tworzenia atmosfery grozy podczas projekcji *Doczekać zmroku* – klasycznego thrillera z Audrey Hepburn oraz Alanem Arkinem. Posłuchajmy: „W każdym razie kinowy bajer polegał na tym, że w owej chwili [w finałowej scenie – przyp. M. Cz.] na widowni wyłączone są wszelkie światła, z wyjątkiem napisów WYJŚCIE nad drzwiami. Aż do ostatnich dziesięciu minut *Doczekać zmroku* nigdy nie uświadamiałem sobie, jak wiele światła pozostaje w większości kin, nawet w czasie projekcji filmu. W kinach nowej generacji w sufity wbudowane są słabe żarówki, w starszych świecą podświetlane stopnie. [...] Tyle że ostatnie, kulminacyjne momenty *Doczekać zmroku* dzieją się w całkowicie ciemnym mieszkaniu. [...] Tak więc tkwimy na widowni, nasz potężny odrzutowy mózg jest nakręcony do ostatnich granic niczym zabawka na kluczyk i dysponuje tylko nielicznymi konkretnymi bodźcami, dzięki którym może działać” (tamże, s. 263–264). Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną metaforę łączącą ciemność z dziecięcością („zabawka na kluczyk”) oraz na to, że opis Kinga jest być może najlepszą ilustracją mechanizmu projekcji – identyfikacji, opisanego niegdyś przez Edgara Morina.

94 R. Raskin, *The Pleasures and Politics of Detective Fiction*, „Clues” 1992, nr 13.

95 O spotkaniu Freuda z Sherlockiem Holmesem traktuje powieść Nicholasa Meyera *The Seven Per Cent Solution*. Osobną kwestię stanowią te interpretacje literatury kryminalnej, które odwołują się do następców Freuda. I tak ustaleniami mitokrytyki Northropa Frye’a (korzystającego z dorobku Carla Gustava Junga) posługuje się Leroy Panek, który w powieści kryminalnej dostrzega podstawowe elementy ludzkie skrzyżowane z wzorcem fabularyzacji, gdy detektyw zmagają się z przeciwnościami, które stają na jego drodze (por. L. Panek, *Watteau’s Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914–1940*, Ohio: Bowling Green State University 1979).

96 S. Žižek, *Logika powieści kryminalnej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 261.

97 Tamże, s. 269.

98 R. Girard, *Sacrum i przemoc, cz. 2*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań: Brama – Książnica Włoczęgów i Uczonych 1994, s. 130.

99 S. Žižek, *Logika powieści kryminalnej...*, s. 274.

100 Tamże, s. 276.

101 E. Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, London: Pluto 1984, s. 5.

102 Tamże, s. 16–17.

103 Tamże, s. 44.

104 Tamże, s. 31.

105 J.-M. Charlier, J. Marcilly, *Le Syndicat du Crime*, Paris: Presses de la Cité 1980, s. 75; S. O’Callaghan, *The Triads*, London: Tanden London 1978, s. 82.

106 E. Mandel, *Delightful Murder...*, s. 34.

107 Cyt. za: T. Hiney, *Raymond Chandler...*, s. 105.

108 E. Mandel, *Delightful Murder...*, s. 36.

109 Tamże, s. 69.

110 Tamże, s. 135.

111 F. Moretti, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form*, London – New York: Verso 1988, s. 138.

112 D. Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven – London: Yale University Press 1981, s. 125.

113 J. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories in Art and Popular Culture*, Chicago – London: University of Chicago Press 1996, s. 106–107.

ROZDZIAŁ 2

Alibi pisarza:

gest, świadomość literatury, świadomość kultury

Głowa de Gaulle'a. Kryminalny szczegół

Antropologiczne motywy przejawiają się w powieści kryminalnej na wiele sposobów. Najbardziej chyba spektakularny przypadek posłużenia się takim motywem znajdujemy w Dniu Szakala Fredericka Forsytha. W oknie jednej z paryskich kamienic zawodowy zabójca o pseudonimie Szakal szykuje się do strzału. Kula ma nie tylko przeszyć głowę generała de Gaulle'a, ale także zahamować rozpad kolonialnego imperium Francji, zwłaszcza zaś — powstrzymać wybijanie się na niepodległość Algierii.

Finis coronat opus. W tym przypadku jednak dla tak zaprawionego w bojach najemnika jak Szakal cel jest niczym. Przecież pociągał za spust, z powodzeniem, w o wiele trudniejszych sytuacjach. Może ten moment dekoncentracji przesądza o wszystkim. Morderca składa się do strzału. I wtedy zdarza się coś dziwnego. Generał de Gaulle gwałtownie pochyla głowę i całuje się z jednym z weteranów II wojny światowej, „dokonując tego tradycyjnego we Francji, jak i wielu innych krajach europejskich obrzędu, który tak zdumiewa każdego Anglosasa” (s. 294). Reguły ceremonialności i wpojona Szakalowi w tych sprawach zasada dystansu sprawiły, że najemnik

popęnia błąd. A pomylić się mógł tylko raz. Słowem: Szakała w tej znakomitej scenie zawiodły nie profesjonalne umiejętności, lecz dyspozycje kulturowe (choć te, skądinąd, także powinny się znaleźć w arsenale zawodowca).

Scena ta obrazuje rolę drobnego, życiowego szczegółu wpleczonego w tym przypadku nie tylko w fabułę, lecz także w historię kryzysu kolonialnego imperium. Ta umiejętność posługiwania się codziennym, potocznym szczegółem leży u podstaw zarówno powieści kryminalnej, jak i jej bliskich relacji z antropologią kultury. ,/p>

Tendencję tę — by wyławiać z życia drobiazg i oblekać go w literacką formę — widać już u zarania powieści kryminalnej. Dość powszechnie przyjmuje się więc, że zacznem kryminału jest *Newgate Calendar* — zestaw opowieści początkowo zbieranych przez kapelana więzienia Newgate w Londynie (skazańcy spowiadali się przed egzekucją lub wieloletnimi kazamatami), a następnie poszerzany przez innych, anonimowych kompilatorów. Jakkolwiek w *Newgate Calendar* nacisk położony jest na kwestię grzechu i chrześcijańskiego współczucia, historie tam zawarte pełne są szczegółów z życia warstw niższych — chłopów, kupców oraz ich zdeprawowanych potomków. O niezwykłej popularności *Newgate Calendar* niech świadczą liczne wydania, z najbardziej znanym, pięciotomowym, z 1773 roku oraz sześciotomowym, przygotowanym przez wydawcę Williama Jacksona w 1795 roku. Edycję tę, zatytułowaną *The New Newgate Calendar*, przedrukowano następnie w 1800 roku. Antologie opisujące zbrodnie popełniane — obowiązkowo — przez spólstwo cieszyły się popularnością także w następnych dziesięcioleciach, by przywołać tylko *The Cronicles of Crime* z 1841 roku, wydane przez osobnika ukrywającego się najpewniej pod pseudonimem Camdena Pelhama¹.

W podobnej, sensacyjnej tonacji utrzymane były kryminalne reportaże

drukowane w „Westmorland Gazette” — piśmie ukazującym się w północno-zachodniej Anglii i redagowanym przez Thomasa De Quinceya, autora *Morderstwa jako jednej ze sztuk pięknych*. Dopowiedzieć należy, że De Quincey nie tylko miał skłonność — charakterystyczną dla tradycji gotyckiej, żywej w dobie romantyzmu — by estetyzować przemoc i zbrodnię, ale starał się także zaspokajać oczekiwania czytelnicze i „podrasowywał” fakty, uwspółcześniając na przykład niegdyś popełnione nieczne czyny². Na marginesie można więc dodać, że tabloidyzacja, jakkolwiek typowa dla współczesnych mediów, należy do porządku długiego trwania w historii.

Ekspozycja codziennego szczegółu w opowieściach o zbrodni ujawnia się w tytułach broszur i publikacji. Zwraca na to uwagę Michel Foucault w komentarzu do pamiętnika napisanego przez mordercę, Piotra Riviere’a, w 1835 roku. Oto kilka z charakterystycznych dla epoki tytułów: „Szczegóły o podwójnym samobójstwie”, „Szczegóły obmierzłej zbrodni popełnionej przez zazdrość na polskiej niewieście”. „Dokładne opisanie przerażającej zbrodni popełnionej w ślicznym zakątku niedaleko stolicy”. Foucault komentuje ten rodzaj dyskursu następująco: „Wszystkie te opowiadania mówią o historii bez panów, zaludnionej autonomicznymi i szaleńczymi wydarzeniami, o historii poniżej władzy, która będzie potykać się o prawo”³.

Zbrodnia popełniona wśród gminu, by zyskać odpowiedni status (status historii godnej opowiedzenia), musi zostać niejako wzięta pod lupę — musi zostać przybliżona tak, aby z aptekarską dokładnością udało się odtworzyć każdy szczegół. „Aby dokonać tej zmiany — zacytujmy raz jeszcze Foucaulta — trzeba z jednej strony wprowadzić do narracji elementy, osoby, imiona, gesty, rozmowy, przedmioty, które zazwyczaj nie mieszczą się tam z braku godności lub wagi socjalnej; i z drugiej strony trzeba, aby te pomniejsze wydarzenia — pomimo swojej częstotliwości i monotonii — pojawiły się jako „jedyne”, „wyjątkowe”, „osobliwe” w pamięci ludzi”⁴.

Codziennosc wkracza do historii i opowiadania z wszelkimi detalami, które ujawniają się już w pierwszym sławnym zdaniu pamiętnika Piotra Riviere'a, skrupulatnie opisującego swój czyn: „Ja, Piotr Riviere, skorom już zaszlachtowałem moją matkę, moją siostrę i brata mego, a chcący pokazać jakie motywy nakłoniły mnie do onego czynu, spisałem całe życie mojego ojca i mojej matki w czas ich małżeństwa”⁵.

Od razu jednak zarówno Foucault, jak i inni komentatorzy pamiętnika wskazują na różnicę między zapiskami mordercy (a także tradycją „zbrodniczych” broszur jarmarcznych) a późniejszą powieścią kryminalną. Odmienność ta sprowadza się do wzmiankowanego w pierwszym rozdziale problemu performatywności charakterystycznej dla przedpowieściowych publikacji.

Opowiadanie o zbrodni nie sytuowało się dla współczesnych poza zbrodnią lub powyżej niej, dzięki czemu można było ujmować jej racje; stanowiło element jej racjonalności albo nierozumu. Jedni mówili: istnieją w fakcie zabójstwa i w opowiedzianych szczegółach te same oznaki szaleństwa; drudzy mówili: istnieją w przygotowaniu, w okolicznościach zabójstwa i w fakcie opisanego go te same dowody jasności umysłu. [...] Przez cały czas tekst i morderstwo przemierzają się wzajemnie, mówiąc dokładniej, nawzajem się pobudzają⁶.

Niektórzy komentatorzy idą jeszcze dalej: zbrodnia jest mową tych, którym głos jest odebrany: „Tubylec, gdy ma coś do powiedzenia, nie wierzy w słowa. Aby go wysłuchano, zabija”⁷. Czyny tubylca są dyskursywne i wyrażane w powszechnie obowiązującym języku zbrodni — języku, którym opisuje się zarówno banalną codzienność, jak i dziejowe zdarzenia, zarówno małą, jak i wielką historię. O tej ostatniej — obejmującej epokę Rewolucji Francuskiej aż do upadku Napoleona — Peter i Favret sugestywnie piszą:

To przede wszystkim wniebowzięcie przemocy i śmierci. Można by rzec, że przez ponad dwadzieścia lat urządzano wspaniałą rzeźnię. Żądza krwi mogła w niej znaleźć reguły i przepisy wykonawcze. Nowi obywatele, wyzwoleni z jarzma

feudalnego chłopci, byli dwornie zapraszani do dobrowolnego rozsiewania swych flaków i kości po polach całej Europy. Inni zbiorą plony. Umrzeć za wolność, a zatem umrzeć na konto możnych: zabijać za nią, zabijać za nich. Zabijać, umrzeć⁸.

Świat szczegółu. Szanse Redskinsów maleją

Rodząca się w XIX wieku literatura kryminalna radykalnie rezygnuje z takiego dyskursu zbrodni. W powieści detektywistycznej opowieść zostaje zręcznie odseparowana od aktu morderstwa, słowo przestaje być utożsamiane z czynem. O ile w tradycji jarmarcznej zbrodnia jest gestem, o tyle w tradycji mieszczańskiej staje się problemem. Gest jest językiem ciała, jak pisze Jacques Derrida, „przedstawia namiętność i przemawia do oczu”⁹. Ma wykonawcę i obserwatorów, do których (lub wobec których) jest kierowany. Z kolei problem należy rozwiązać, to zaś rozwiązanie ma charakter uniwersalny, podsuwają go niezachwiane reguły rozumu. Tych reguł przestrzegać będą rozmaitej maści detektywi-dżentelmeni, dandysi i amatorzy: od *Pelhama* Edwarda Bulwera z 1828 roku, przez *Zabójstwo przy Rue Morgue* Edgara Allana Poe z roku 1841 (utwór najczęściej przywoływany jako pierwsza pełna realizacja opowiadania detektywistycznego), po Émile’a Gaboriau i *M. Lecoqa* — francuskiego policjanta po raz pierwszy opisanego w 1868 roku¹⁰.

Równocześnie jednak rodząca się powieść kryminalna zachowuje kardynalną zasadę sensacyjnych broszur jarmarcznych, a więc przybliża nam — poprzez ekspozycję szczegółu, tropu, śladu, znaku — potoczność i codzienność. Powieść kryminalna to opowieść — posłużmy się raz jeszcze formułą Foucaulta — o „elementach, osobach, imionach, gestach, rozmowach, przedmiotach”. Coraz częściej też owe elementy nie tyle są separowane od siebie i poddane oglądowi dokonywanemu przez analityczny

umysł detektywa, ile są widziane w kontekście kulturowym i pozwalają wniknąć w opisywany czas, miejsce i historię. Elementy te są więc świadectwem praktyk, które nazwać można „byciem w kulturze”.

Oto jeden z wielu przykładów. Dokonajmy skoku w czasie i przenieśmy się z XIX wieku do nieodległej przeszłości opisaną przez George’a Pelecanosa w *Nocnym ogrodniku*:

Na drugim końcu miasta, w tym samym czasie, kiedy ojciec rozpaczał nad ciałem córki, młodzi waszyngtończycy włączali w swoich domach *Policjantów z Miami* i wciągając kreski, oglądali przygody dwóch modnie ubranych tajniaków, polujących na grube ryby handlu narkotykami. Inni czytali bestsellery Toma Clancy’ego, Johna Jakesa, Stephena Kinga i Petera Strauba albo siedzieli w barach i dyskutowali o malejących szansach Washington Redskins, prowadzonych przez Joeya Schroedera, na awans do play-offów. Jeszcze inni oglądali wypożyczone kasety wideo z *Gliniarzem z Beverly Hills* i *Kodem milczenia*, najpopularniejszym w tamtym tygodniu w Erol’s Video Club, pocili się — niezbyt obficie — przy Ćwiczeniach z Jane Fondą albo wybierali się na nowy film z Michaeliem J. Foksem w *Circle Avalon* bądź *Kaligulę* w Georgetown. W lokalnych klubach trwały koncerty Mr. Mister i Midge’a Ure’a¹¹.

Trudno o bardziej wymowny przykład ukazujący „elementy, osoby, imiona, gesty, rozmowy, przedmioty”. Fabularna zbrodnia zostaje umieszczona w historii, a precyzyjniej mówiąc: w świecie konkretnych praktyk kulturowych, wśród których rozpoznajemy boom wideo (dorzucić by można do tego opisu pojawienie się w tym samym czasie płyt kompaktowych), modę na aerobik, Dona Johnsona jako policyjnego przystojniaka w białym podkoszulku oraz popularność muzyki spod szyldu *new romantic*, w którym Midge Ure, wokalista zespołu Ultravox, należy do kanonicznych postaci. Ten zbiór najogólniejszych praktyk — praktyk, dopowiedzmy, o wymiarach globalnych (wszak wiedza o dwóch przystojniakach-tajniakach z Miami, podobnie jak i o zasługach Jane Fondy na polu aerobiku jest powszechna) — stanowi kulturową ramę dla

opisywanych zdarzeń. Innych już jednak kompetencji wymagają odwołania do najbardziej amerykańskiej z dyscyplin sportowych — do futbolu (rzecz jasna, amerykańskiego). Średnio zorientowany mieszkaniec Ameryki wiedział z relacji telewizyjnych i radiowych, że Schroeder był quarterbackiem, a więc rozgrywającym, mózgiem Redskins w latach 1985–1987, co pozwala ograniczyć horyzont czasowy wprowadzony do powieści. Ten typ kompetencji, które są pochodną praktyk opartych na kontakcie z mediami, można nazwać tłem kulturowym. I wreszcie mamy informacje weryfikowalną przez mieszkańców Waszyngtonu: Circle Avalon, Georgetown oraz sieć wypożyczalni wideo Erol's Video Club odwołują się do tej formy wiedzy lokalnej, która pełni funkcję kulturowego szczegółu. W istocie kryminał Pelecanosa adresowany jest do wskazanych trzech kręgów odbiorców, różnicowanych ze względu na kompetencje kulturowe. Być w świecie zbrodni, zdaje się mówić Pelecanos, to zarazem być w kulturze. Nie da się opisać (i zrozumieć) morderstwa bez kulturowej ramy. W *Nocnym ogrodniku* szczegół (zbrodnia) krzyżuje się z historią. Autor więc dopowiada:

Podczas gdy śmietanka reaganowskiego pokolenia bawiła się na zachód od Rock Creek Park i na przedmieściach, detektywi i ekipa śledcza pracowali na miejscu zbrodni na rogu Trzydziestej Trzeciej i E, na osiedlu Greenway w południowo-wschodniej części Waszyngtonu¹².

Jest połowa lat osiemdziesiątych. Za chwilę, po tej introdukcji, wykonamy skok o dwa dziesięciolecia, do 2005 roku. I znów policjanci, by rozwiązać zagadkę, będą musieli wykazać się kompetencjami nie tyle ściśle zawodowymi, ile kulturowymi.

Owo przenikanie się szczegółu (zbrodni) z ogólnością (kulturową ramą) jest też jednym z powodów, dla których antropologia powinna spojrzeć łaskawszym okiem na fabularnego sprzymierzeńca, czyli kryminalną opowieść.

Nad wodospadem Reichenbach: kryminał jako pojedynek

To przywiązanie do gestu, tak typowe dla protokryminału i ważne dla pisarzy do dziś, czego świadectwem są przytoczone fragmenty *Nocnego ogrodnika*, ma swój kontrpunkt, który na dziesięciolecia zaważy na tradycji angielskiej powieści detektywistycznej oraz innych utworów do tej tradycji nawiązujących. Kontrapunktem tym jest proceduralność, przejawiająca się w ustanowieniu charakterystycznych dla literatury kryminalnej reguł pisarskich oraz, co nie mniej ważne, reguł czytelniczych.

Prawdopodobnie trudno o bardziej wyraziste nakreślenie jej istoty od tego, które zaproponował S. S. Van Dine, pisząc, iż „powieść detektywistyczna jest formą intelektualnej gry. Jest nawet czymś więcej: rodzajem sportowej rywalizacji”¹³. S. S. Van Dine, a właściwie Willard Huntington Wright, był nie tylko teoretykiem powieści kryminalnej, ale także niezwykle popularnym autorem. Przypadek sprawił, że zaczął pisać. Ten redaktor magazynu „The Smart Set” ciężko zachorował i podczas rekonwalescencji w latach 1923–1924 pochłonął dziesiątki kryminałów. Wright nie tylko jednak zachłannie je czytał, lecz także szukał w nich wspólnego mianownika. W końcu przyjął pseudonim literacki, stworzył postać detektywa odwołującego się do tradycji holmesowskiej, Philo Vance’a, zaś dwa lata po powieściowym debiucie przedstawił zbiór reguł, którymi powinna rządzić się powieść detektywistyczna.

Ta proceduralność ma swoje źródło w klasycznym motywie powieściowym, który zwykło się nazywać „zagadką zamkniętego pokoju”. Odwołując się do tego motywu, autorzy, począwszy od Edgara Allana Poe i *Zabójstwa przy Rue Morgue*, stawiają literacki problem analityczny: jak

dokonano zbrodni niemożliwej do popełnienia? Jak z pomieszczenia zamkniętego od wewnątrz w chwili przybycia detektywa mógł wydostać się morderca? W pokoju znajdują się zwłoki, które — jak słusznie zauważył Roger Caillois — „są skandalem dla rozumu”. Aby więc skandal zażegnać, przytoczmy za Caillois możliwe, zarówno te zasadne, jak i idiotyczne, rozwiązania tego problemu:

Bo też pokój był niedostępny dla człowieka, ale nie dla małpy (Edgar Allan Poe *Zabójstwo przy Rue Morgue*) czy dla węża (Conan Doyle *Cętkowana szajka*). Bo zamach popełniono gdzie indziej. Ofiara zamknęła się wtedy, kiedy już była ugodzona (G. Leroux *Tajemnica żółtego pokoju*). Bo morderstwo miało miejsce, zanim pokój został zamknięty, i mechaniczne urządzenie, na przykład fonograf sprzężony z systemem zegarowym, kazało otoczeniu wierzyć, że dana osoba żyła jeszcze po zamknięciu lokalu (S. S. Van Dine *Zabójstwo Kanarka*). Bo pokój został zamknięty z zewnątrz, klucz zaś wciągnięto na stół stojący w środku izby przy pomocy nitki przytrzymywanej przez wbitą w blat agrafkę, którą następnie zerwano, zwijając nitkę (Edgar Wallace *Poszlaka nowej agrafki*). Możliwe w końcu, że osobnik, który otworzył pokój, zawiadomił wielkim głosem o morderstwie, które jeszcze nie zostało popełnione, lecz które sam natychmiast popełnił (Israel Zangwill *Szara peruka*)¹⁴.

Uzupełnijmy wszelako tę wyliczankę jedną uwagą. Motyw zamkniętego pokoju sprawdza się na początku XX wieku, gdy kryminalistyka i medycyna sądowa znajdują się w powijakach. Wraz z rozwojem tych specjalistycznych dziedzin, stających się częścią policyjnej rutyny, następuje swoiste „odczarowanie świata” w powieści kryminalnej, która szuka innych analitycznych problemów¹⁵. Prawdopodobnie ostatnim staroświeckim *modus operandi*, który z epoki prekryminalistycznej został przeniesiony w XX wiek, okazała się pisarska miłość do wszelakich trucizn. Przywołajmy tu tylko *Tajemniczą historię w Styles*, powieść Agathy Christie, w której debiutuje Herkules Poirot. W finale książki Poirot wyjaśnia, jaką rolę w popełnionej zbrodni odegrała panna Howard:

[...] W każdym razie wiedziała, że sole bromu dodane do mikstury zawierającej strychninę wytrącą z roztworu truciznę. Cóż łatwiejszego niż rozpuścić parę proszków w dużej flaszcze przysłanej z apteki? Ryzyko właściwie żadne. Katastrofa nastąpi po upływie mniej więcej dwóch tygodni. Jeśli nawet któryś z domowników spostrzegł, że ktoś manipulował przy lekarstwach, zdąży o tym zapomnieć¹⁶.

Poirot podkreśla kwalifikacje morderczyni: panna Howard „wiedziała”. Zbrodnia oraz proces wykrywania sprawcy mieszczą się tu jeszcze w tym samym porządku, który nazwać można porządkiem kompetencji. Od czasów Sherlocka Holmesa do czasu Christie oraz jej akolitów w Starym i Nowym Świecie zbrodnia jest jeszcze formą intelektualnego pojedynku.

Utworem paradygmatycznym, ustanawiającym reguły tej walki jest sławne opowiadanie Arthura Conan Doyle’a zamykające *The Memoirs of Sherlock Holmes*, drugi tom przygód Sherlocka Holmesa, wydany w 1894 roku, a więc dwa lata po debiucie Sherlocka w formie opowiadań. Dla porządku tylko dodajmy, że postać genialnego detektywa pojawia się po raz pierwszy w powieści *Studium w szkarłacie* z 1887 roku.

Opowiadanie *Ostatni pojedynek* dotyczy batalii między dwoma gigantami intelektu — archetypicznym detektywem (Holmesem) oraz pierwszym w dziejach literatury kryminalnej wielkim przestępcą, czyli profesorem Moriartym. Według samego Holmesa był to „geniusz, filozof i abstrakcyjny myśliciel w jednej osobie”¹⁷. Ten geniusz zła jest w istocie, jeśli chodzi o przymioty intelektu, idealnym dopełnieniem pragmatycznego, lubującego się w empirii Holmesa. Żadnemu z graczy nie udaje się osiągnąć w tym starciu decydującej przewagi:

Obserwował każdy mój ruch, doskonale zdawał sobie sprawę, że przygotowuję na niego zasadzkę. Raz po raz udawało mu się umknąć mi, ale za każdym razem go dopadałem. Mówię ci, mój przyjacielu, gdyby ktoś opisał niemy pojedynek rozgrywający się pomiędzy nami, na pewno zająłby on eksponowane miejsce w historii detektywistyki. Nigdy wcześniej nie wzniosłem się na takie wyżyny, nigdy też żaden rywal mnie tak nie naciskał. Grał ostro, ale ja grałem jeszcze ostrzej¹⁸.

W istocie Holmesa i profesora Moriartego łączy jakaś homoseksualna więź¹⁹, nie dziwota zatem, że obaj nikną w miłosno-morderczym uścisku w toni wodospadu Reichenbach, w otoczeniu pięknego szwajcarskiego krajobrazu. Doyle miał zamiar uśmiercić detektywa wszech czasów i w zasadzie uczynił to: wskrzeszenie Holmesa — dokonane na potrzeby czytelników, zakładających (głównie w Ameryce) komitety protestacyjne w jego obronie, oraz ze względu na niebagatelne apanaże zaproponowane przez wydawcę za napisanie dalszego ciągu przygód — czyni sztuczne wrażenie. Za każde tysiąc słów Doyle otrzymywał zawrotną jak na tamte czasy sumę 100 funtów, co nie wpłynęło dobrze na pisarską formę autora: historycy literatury dość zgodnie twierdzą, że werwa i atmosfera lęku z pierwszej i drugiej serii opowiadań w *The Return of Sherlock Holmes*

ustąpiła „tonacji dojmującej makabry”²⁰.

Gdy w 1905 roku ukazały się opowiadania, bohater stworzony przez Doyle’a był co najwyżej wskrzeszonym trupem, co przywróconemu do literackiego życia nie zrobiło dobrze. Pojedynek dwóch genialnych intelektów, Holmesa i Moriartego, mógł zakończyć się w jedyny możliwy sposób i tak — w toni wodospadu — naprawdę się zakończył. W tej walce zwycięzcą okazywał się nie któryś z adwersarzy, wygrana przypadła abstrakcyjnej idei triumfującego Rozumu.

Dekalog kryminalny, czyli witamy w klubie

W ciągu kilku kolejnych dziesięcioleci ta idea pojedynku zostaje wyparta przez dyscyplinujący autorów i czytelników porządek kodeksu i dekalogu. Przyjrzyjmy się zatem kilku przepisom na idealny kryminał.

Dekalog ten wyglądał następująco: po pierwsze zbrodnia powinna pojawić się możliwie wcześnie, najlepiej w ekspozycji utworu. Po drugie wyjaśnianie nie powinno odwoływać się do zjawisk ponadnaturalnych. Po trzecie użycie fałszywego dowodu musi zostać wykazane. Po czwarte nie wolno posługiwać się nieznanymi truciznami oraz takimi, które nie pozostawiają śladu. Po piąte nie wolno posługiwać się postaciami cudzoziemców o złowrogim wyglądem (np. skośnooki Chińczyk). Po szóste rozwiązanie zagadki nie może być dziełem przypadku. Po siódme detektyw prowadzący sprawę z zasady jest poza podejrzeniem. Po ósme detektyw nie ukrywa przed czytelnikiem poszlak oraz toku dedukcji. Po dziewiąte, jeśli w powieści pojawia się asystent detektywa, powinien on dzielić się z czytelnikiem swoimi opiniami. Po dziesiąte zabrania się wprowadzania postaci łądząco podobnych do siebie (bliźniaków, sobowtórów)²¹.

Przedstawiony powyżej zbiór reguł jest autorstwa Ronalda A. Knoxa i pod tytułem *A Detective Story Decalogue* został opublikowany jako wstęp do zbioru *The Best [English] Detective Stories of 1928*. Nie była to pierwsza, choć bardzo ważna ze względów, o których za chwilę, próba kodyfikacji reguł gatunku. W 1924 roku R. Austin Freeman w *The Art of the Detective Story* wskazywał cztery zasadnicze elementy niezbędne do stworzenia rasowego kryminału, a więc kolejno: (1) postawienie problemu, (2) zebranie motywów i poszlak służących rozwiązaniu zagadki, (3) wyjaśnienie sprawy przez detektywa, (4) przedstawienie toku śledztwa przed publicznością i wskazanie przestępcy²². Karin Molander Danielsson, komentując teoretyczne propozycje Freemana, wskazuje, że w *The Art of Detective Story* powieściowy środek ciężkości umieszczony został w punkcie drugim, a zatem sprowadzony do mnożenia poszlak, motywów i tropów. Chociaż według Danielsson wzorcowej ilustracji rozważań Freemana dostarcza powieść Agathy Christie *ABC*, to zaproponowana przez niego czwórdzielną

struktura kryminału jest charakterystyczna dla „klasycznej wczesnej powieści detektywistycznej”²³, której reguły dość szybko zostaną zakwestionowane.

Powróćmy raz jeszcze do kodeksu S. S. Van Dine’a. Wśród dwudziestu wymienionych przezeń punktów kilka godnych jest podkreślenia. Skoro kryminał ma być formą sportowej rywalizacji, czytelnik musi mieć takie same szanse rozwikłania sprawy jak detektyw (punkt pierwszy). Jediną metodą rozwiązania zagadki jest dedukcja (punkt piąty) oparta na metodach naukowych i racjonalnym toku rozumowania (punkt czternasty). Z powieści detektywistycznej wyrugowane muszą być więc motywacje ponadnaturalne (na przykład działania duchów i innych sił nadprzyrodzonych, o czym mowa w punkcie ósmym), czynnik przypadku (punkt piąty) oraz afektu (na przykład miłosnego — o którym traktuje punkt trzeci). Poza tym, powiada Van Dine, w powieści detektywistycznej winnym nigdy nie może okazać się przestępca-zawodowiec. „Kryminaliści w rodzaju włamywaczy oraz pospolitych bandytów są domeną policyjnych departamentów, nie zaś błyskotliwych detektywów-amatorów”²⁴ (punkt siedemnasty). I wreszcie (o czym traktuje zasada numer trzynastej), w powieści detektywistycznej nie toleruje się tajnych stowarzyszeń ani organizacji przestępczych, takich jak mafia. Jak bowiem podkreśla Van Dine, wyższe sfery, wśród których rozgrywa się zwykle intryga kryminalna, nie będą akceptować (oraz oczekiwać) zbrodniarzy pochodzących z innych kręgów społecznych.

Być może właśnie problem uznania społecznego stanowi klucz do zrozumienia tej formy proceduralności, która — w postaci reguł — opanowuje świat powieści detektywistycznej. Reguły pisania są, podobnie jak wiele innych zasad, formami wprowadzania dystynkcji społecznych wskazujących tych, którzy są w kręgu wtajemniczenia, oraz tych, którzy podlegają, by posłużyć się formułą Norberta Eliasa, logice wykluczenia.

Kodeks pozwala określić zatem krąg pisarzy, którzy, świadomi reguł

gatunku, zaliczeni mogą być w poczet elity autorów. Ucieleśnieniem tej elity stał się Detection Club, założony w 1928 roku przez Anthony'ego Berkeleja, dziś raczej zapomnianego pisarza, zaś pierwszym przewodniczącym tego grona był G. K. Chesterton, który sam przecież przeszedł do historii literatury kryminalnej nie tylko jako autor *Przygód księdza Browna*, lecz także jako jej teoretyk. Chesterton bowiem w *The Ideal Detective Story* napisał sławne zdanie, iż „opowieść detektywistyczna różni się od innych podobnych opowieści tym, że czytelnik jest usatysfakcjonowany w pełni tylko wtedy, gdy na końcu historii czuje się jak głupiec”. „Istota takiej fabuły — pisze on dalej — polega na tym, że zostajemy nagle skonfrontowani z prawdą, której byśmy nigdy nie podejrzewali”²⁵.

Jak już wskazywaliśmy, rozmaite reguły powieści kryminalnej szybko zostały zakwestionowane przez schizmatyków, wśród których szczególne miejsce przypadło Agacie Christie. *Zabójstwo Rogera Ackroyda* — powieść Królowej kryminału opublikowana w 1926 roku — zaszokowała tyleż czytelników, co i innych pisarzy. Ani jedni, ani drudzy nie przewidzieli bowiem, że zbrodniarzem okaże się narrator i, tym samym, naruszony zostanie jeden z niewzruszonych, jak się zdawało, fundamentów powieści detektywistycznej. Dlatego też zwyczajowe reguły zostały wreszcie skodyfikowane przez Ronalda A. Knoxa, zaś Agatha Christie — ze względu na naruszenie reguł powieściowej gry (lub, by powiedzieć językiem sportu, za grę nie *fair*) — nie bez oporów i nie od razu została przyjęta do doborowego towarzystwa Detection Club. Na marginesie dodajmy, że zasady łamane były także przez tych, którzy je formułowali. I tak na przykład Dashiell Hammett w recenzji pierwszej powieści Van Dine'a wskazywał, że autor, który w teorii odwołuje się do naukowych wyjaśnień, sam w praktyce lekceważy zasady balistyki, wprowadzając w *The Benson Murder Case* całkowicie nieprawdopodobną trajektorię lotu kuli²⁶. W tym przypadku

jednak chodzi o powieściowy błąd w sztuce, nie zaś — jak u Christie — łamanie reguł z pełną premedytacją.

Autor kryminałów z — by tak rzec — „licencją na zabijanie”, czyli kartą klubową, miał być z jednej strony strażnikiem Rozumu, dostarczającym niezbitych dowodów i wykrywającym zawsze właściwego sprawcę, z drugiej — strażnikiem reguł społecznych wprowadzającym ład i przejrzystość w coraz bardziej komplikującym się świecie.

Już na poziomie świata przedstawionego powieść kryminalna oddziela „dobre towarzystwo” od reszty społeczeństwa — sugerują to autorzy przepisów na idealny kryminał. W punkcie piątym swego dekalogu Knox pisze, by nie posługiwać się postaciami cudzoziemców o złowrogim wyglądem. W gruncie rzeczy chodzi mu o to, by w ogóle wyrugować z utworu kryminalnego cudzoziemców, których traktuje się jako uosobienie wszelkiej obcości, i uczynić tym samym rozgrywkę między zbrodniarzem, detektywem i publicznością (innymi postaciami fabularnymi oraz czytelnikami) wewnętrzną sprawą Anglosasów. Dodajmy: Anglosasów „dobrze urodzonych”, nie zaś jakichś pospolitych rzezimieszków, by przypomnieć obostrzenia wprowadzone przez S. S. Van Dine’a — Amerykanina ucieleśniającego jednakowoż najpełniej założenia angielskiej szkoły. W podobny sposób należy patrzeć na wprowadzoną przezeń zasadę, w myśl której zbrodnia nie powinna być wynikiem miłosnego afektu, a ogólniej mówiąc: gwałtownych uczuć. Cechą *upper class*, wdrażaną w procesie edukacji i we wszelkich formach socjalizacji, powinno być samoopanowanie, kontrola emocji i powściągliwość. Jakkolwiek więc mordercy z klasycznej powieści detektywistycznej mordują z żądzy zysku, z zemsty, ze względów uczuciowych lub w wyniku walki o prestiż, nigdy nie czynią tego pochopnie. Starannie planują swoje posunięcia, zacierają ślady, działają z premedytacją. Rozgrywają partię szachów w myśl ustalonych

zasad.

Idea przynależności do doborowego kręgu promieniuje z poziomu powieściowego świata przedstawionego na sferę relacji społecznych. Bycie w doborowym towarzystwie dotyczy najpierw samych pisarzy. Wśród opinii dotyczących znaczenia Detection Club rysują się wyraźnie dwa przeciwstawne stanowiska. I tak Roger Caillois zauważa, że klub powołany przez pisarzy był, „jak się zdaje, towarzystwem wzajemnej pomocy w rozwiązywaniu czysto technicznych problemów, jakie pojawiają się ciągle przy pisaniu podobnych utworów”²⁷. Dowodem rzeczowym potwierdzającym tę opinię ma być powieść *Dryfujący admirał*. Utwór ten jest efektem pracy zbiorowej klubowiczów, przy czym żaden z piszących kolejny rozdział nie znał rozwiązania przewidzianego przez swojego poprzednika i musiał stworzyć własne, dobrze umotywowane wyjaśnienie zagadki. Odmiennie na kwestię przynależności klubowej patrzył Howard Haycraft, który w *The Art of the Mystery Story* pisał, że Detection Club, z racji gromadzenia w swoich szeregach najbardziej szanowanych brytyjskich pisarzy kryminalnych, stał się instytucją nobilitującą twórcę nie tyle wśród przeciętnych czytelników, ile wśród zawodowców, czyli koleżanek i kolegów po piórze²⁸.

Idea zróżnicowania społecznego dotyczy, rzecz jasna, nie tylko twórców, ale także odbiorców literatury kryminalnej. Już R. Austin Freeman, pisarz niezwykle wysoko ceniony przez Raymonda Chandlera, podkreślał we wstępie do swej pionierskiej książki, iż *The Art of the Detective Story* jest adresowana do „prawdziwych koneserów, którzy przedkładają ten rodzaj fikcji literackiej ponad inne formy, przy czym czytają z uwagą i krytycznym namysłem”²⁹.

Być może najdalej w różnicowaniu czytelników powieści kryminalnych posunął się Daniel Longwell, dyrektor działu reklamy w sławnym

amerykańskim wydawnictwie Doubleday, który wpierw przekonał właściciela do wprowadzania subskrypcji na publikowane powieści kryminalne, następnie zaś — do powołania Crime Club. Od kwietnia 1928 roku w ciągu pięciu lat czytelnicy zrzeszeni w owym klubie otrzymali trzydzieści cztery książki starannie wyselekcjonowane przez grono złożone z pisarzy, krytyków i doświadczonych sprzedawców. Wybrane tytuły trafiały do obrotu klubowego na dwa tygodnie przed „otwartą” sprzedażą. Każda z książek kończyła się napomnieniem skierowanym do odbiorców: „Bez względu na to, czy jesteś w stanie rozwikłać zagadkę proponowaną przez Crime Club już na pierwszych stronach, czy też autor odniesie sukces, trzymając cię w niepewności do ostatniego rozdziału, nie odbieraj przyjemności następnemu czytelnikowi i pamiętaj, że członek Crime Club nigdy nie zdradza zakończenia”³⁰.

Przypadek Crime Club mieści się nie tylko w sferze socjologii literatury, lecz także w polu ogólniejszej refleksji nad kulturą popularną z pierwszych dziesięcioleci ubiegłego wieku. Zróznicowanie kompetencji odbiorców literatury (czy ogólniej rzecz ujmując: kultury) popularnej, wśród których jedni zadowalają się czytaniem dla rozrywki, inni z kolei — wspomniani przez Freemana „koneserzy” — potrafią odczytać reguły gatunku, nie jest wytworem naszych czasów. Owo zróznicowanie poziomów lektury powieści kryminalnej to także jeszcze jeden argument przeciwko tyleż sugestywnym, ile przesadzonym tezom Dwighta Macdonalda dotyczącym zbanalizowania i homogenizacji dokonującej się w sferze opisywanej przezeń kultury masowej³¹.

Ewolucję strategii czytelniczych dostrzegał także — tak niechętny przecież tradycyjnej powieści detektywistycznej — Raymond Chandler:

Za czasów Sherlocka Holmesa, jeśli lokaj czał się za oknem biblioteki w szaliku na głowie, stawał się tym samym podejrzany. Dzisiaj takie zachowanie oczyściłoby

go natychmiast z wszelkich podejrzeń. Współczesny czytelnik nie tylko nie śledzi błędnych ogników samych przez się zrozumiałych, ale przez cały czas obserwuje bacznie wysiłek pisarza zmierzający do zwrócenia jego uwagi na sprawy nieważne, odwrócenia zaś jej od spraw istotnych. Wszystko potraktowane lekko staje się podejrzane, każda postać nie wymieniona jako osoba podejrzana jest tym samym podejrzana [...]³².

Zdaniem klasyka czarnego kryminału właśnie to dojrzewanie świadomości czytelniczej jest jednym z powodów sprawiających, że napisanie „idealnego” kryminału — czyli takiego, w którym czytelnik ma takie same szanse jak detektyw, by rozwiązać sprawę — jest niemożliwe. Pisarz skazany jest więc na posługiwanie się przemilczeniem lub jakimś innym trikiem, który wykracza poza zasady gry *fair play*.

Świat uporządkowany

Przede wszystkim jednak proceduralność charakterystyczna dla powieści detektywistycznej służy celom dalece wykraczającym poza strategie pisarskie i typy lektury. Kryminał, w na pozór niewidzialny sposób, wyznacza linie demarkacyjne między różnymi warstwami społeczeństwa. Ernest Mandel, w książce poświęconej społecznej historii powieści kryminalnej, tak komentuje główne założenia literatury detektywistycznej:

Zbrodnie popełniane w zamkniętym pokoju, wiejskich posiadłościach, rezydencjach należących do milionerów oraz biurach zajmowanych przez dyrektorów stanowią margines w rzeczywistości popełnianych przestępstw i raczej są wyjątkiem niż regułą. Mordercy pojawiający się w pierwszych kryminałach mieli jeszcze związek z niebezpiecznym, przestępczym światkiem wypełniającym slumsy lub dzielnice czerwonych latarni. Inaczej ze zbrodniami w klasycznej powieści detektywistycznej, w której stają się one wyjąłkowane i abstrakcyjne. [...] W istocie rzeczywistym problemem podejmowanym przez klasyczną opowieść detektywistyczną nie jest zbrodnia jako taka i nie przemoc sama w sobie. Problemem jest śmierć i tajemnica, przy czym raczej ta ostatnia³³.

Mówiąc innymi słowy, z powieści detektywistycznej wyeliminowane zostały wszelkie elementy, które mogłyby sugerować, że zbrodnia i przemoc są efektem konfliktów społecznych. Motywami zbrodni stworzonymi przez pisarzy są pobudki prywatne, nie zaś społeczne. Z kolei rozwój wydarzeń fabularnych jednoznacznie wskazuje, że proces odkrywania poszlak i, ostatecznie, zdemaskowania mordercy jest wewnętrzną rozgrywką toczoną między dżentelmenami.

W podobnym tonie o ideologii klasycznej powieści detektywistycznej pisze John G. Cawelti:

Poprzez zredukowanie zbrodni do łamigłówki, gry, wysoce sformalizowanej i skonwencjonalizowanej formy literackiej, istotne kwestie moralne i społeczne sprowadzono do zabawy pozwalającej zabijać czas. [...] To wszystko, co potencjalnie mogło okazać się niebezpieczne i w tej grze przeszkadzające, zostało przemienione w literaturę opisującą świat pod całkowitą kontrolą³⁴.

Rozwiązywanie szarad kryminalnych proponowanych przez pisarzy mieści się w tym samym kręgu rozrywek „klasy próżniaczej” — a więc mającej czas i środki do próżnowania na pokaz — co formy rywalizacji sportowej opisywane przez Thorsteina Veblena:

Sport zaspokaja doskonale wymagania faktycznej bezużyteczności w połączeniu z malowniczymi pozorami celowości. Dodatkowo dostarcza pola do rywalizacji i również z tego powodu jest atrakcyjny. Każda działalność, by być przyzwoita i w dobrym tonie, musi podporządkować się zasadzie wytwornego marnotrawstwa. Jednocześnie powinna być przejawem życia, i by przetrwać, musi być zgodna z ogólnoludzką zasadą użyteczności³⁵.

Tę zasadę użyteczności Veblen uściśla następująco:

Tężyzna fizyczna, jaką może dać trening sportowy — o ile sport rzeczywiście wyrabia tężyznę fizyczną — jest pożyteczna zarówno dla jednostki, jak dla zbiorowości, gdyż — caeteris paribus — daje się zużytkować w pracy produkcyjnej³⁶.

Na czym wszelako miałyby polegać produktywne możliwości powieści detektywistycznej — literatury pisanej przez dżentelmenów, czytanej przez dżentelmenów i tworzonej w duchu *fair play*? Otóż — raz jeszcze powróćmy do tego wątku — literatura kryminalna w odmianie detektywistycznej jest zarówno świadectwem wyobrażeń o społeczeństwie — transparentnym i bezkonfliktowym, jak i wyznaniem epistemologicznym: przywrócenie porządku (wykrycie zbrodniarza) i zażegnanie chaosu, jakim jest zbrodnia, zapewnia Rozum i uniwersalne zasady logiki.

Zbrodnia zostaje zredukowana do logicznego ćwiczenia. Dokładnie te same zasady — dowodzi Mandel — które pozwalają rozwikłać zagadkę kryminalną, obowiązują w najistotniejszych praktykach życia codziennego:

Logika obowiązuje bezwzględnie. Zbrodnia i demaskowanie sprawcy są niczym prawa popytu i podaży w ekonomii, gdzie abstrakcyjne, wszechwładne prawa są niemal całkowicie odseparowane od jednostek i przeciwstawione rzeczywistym ludzkim emocjom³⁷.

A jednak, mimo iż powieść detektywistyczna czyni wiele, by okiełznać świat i sprawić, by był bezpieczny, zawsze pozostaje przynajmniej jeden niepokojący element: motyw zagadki, którą można rozwikłać, lecz której pojawieniu się nie sposób zapobiec. Raz jeszcze oddajmy głos Mandelowi:

Tajemnica pozostaje jedynym czynnikiem, którego mieszczańska racjonalność nie potrafi wyeliminować: bogate mieszczaństwo nie potrafi bowiem wyjaśnić tajemnicy swego pochodzenia, praw, które rządzą jego rozwojem, oraz — przede wszystkim — przeznaczenia, które ostatecznie je czeka³⁸.

W ten sposób wraz z powieścią kryminalną i eksponowaną w niej tajemnicą wkraczamy w obszar filozofii dziejów i dylematu samostanowienia się (i samokwestionowania) mieszczaństwa w kulturze Zachodu, a więc kwestii z gruntu obcej elitom urodzenia, za którymi przemawia rodowa, odwieczna genealogia i związane z nią więzy krwi. Jakkolwiek uwaga

Mandela wydaje się trafna, warto zauważyć, że ekspresją historiozofii mieszczańskiej jest po prostu powieść jako taka — jako gatunek literacki opowiadający o przygodach ludzkiego indywidualizmu (lub, by przywołać formułę György Lukacsa, jako „mieszczańska epepeja”³⁹). Jakkolwiek rola powieści jako „mieszczańskiego zwierciadła” wydaje się oczywista, nie sposób absolutyzować tego gatunku w takiej roli. W tej samej funkcji występuje także utopia. Nawiasem mówiąc, między utopią a powieścią detektywistyczną w klasycznej postaci istnieje wyraźne powinowactwo: oba gatunki bowiem wyrażają tęsknotę za transparentnym porządkiem, oba — by posłużyć się formułą Maksa Horkheimera — są także „wyobrażeniem tego, jak być powinno”⁴⁰. Utopię i powieść detektywistyczną różni z kolei stosunek do rzeczywistości zastanej — ta pierwsza jest formą krytyki stanu istniejącego, wyrażającego się ostatecznie w przekonaniu, że „przeobrażenie samych podstaw społeczeństwa może doprowadzić do powstania jedności w miejscu rozdwójonej i nieludzkiej formy bytu oraz sprawiedliwości w miejscu niesprawiedliwości”⁴¹; druga jest zaś apoteozą Rozumu (z tej perspektywy usunięcie jego aberracji to wszystko, czego trzeba, by usprawnić życie społeczne).

Dodajmy, że proceduralność powieści detektywistycznej, jakkolwiek charakterystyczna w literaturze kryminalnej dla okresu do końca II wojny światowej (niektórzy twierdzą, że dla tzw. Golden Age — czyli Złotego Okresu powieści detektywistycznej między wojnami, uosobianego przez Agathę Christie, Dorothy L. Sayers, a za Atlantykiem przez S. S. Van Dine’a), ma swoich reprezentantów także współcześnie. Poprzestańmy tu tylko na wymienieniu Colina Dextera (twórcy inspektora Morse’a), Alana Huntera (i długaśną serię z inspektorem Gentlym), Caroline Graham (która powołała do życia nadinspektora Barnaby’ego i sierżanta Troya, znanych tyleż z książek, co i z serialu *Morderstwa w Midsomer*) a także pisarek

amerykańskich — Marthy Grimes oraz Elizabeth George.

Detektywistyczna proceduralność ujawnia się jednak nie tylko na poziomie struktury fabularnej, ale także stylistyki pisarskiej — głównie w linearnym porządkowaniu końcowej eksplikacji wskazującej zabójcę, często przybierającej enumeracyjną formułę.

Przypomnijmy finał jednej z najlepszych powieści Joe Aleksa, *Śmierć mówi w moim imieniu*. Wpierw narrator (nazywający się Joe Alex) powiada:

Jeśli nie mieliśmy do czynienia ze zbrodniczym maniakiem, a sposób popełnienia zbrodni świadczył raczej o „normalnym” mordercy, to trzeba było podporządkować jego działania logice⁴².

Skoro tak, to wyjaśnianie musi także przebiegać „normalnie”, czyli uwzględniać żelazne karby logiki. Dlatego też Alex-narrator tłumaczy, dlaczego morderca i złodziej listów, które skradziono z pokoju zamordowanego aktora, to dwie różne osoby:

Bo: (1) nie mógł znać ich wartości, (2) nie mógł znać ich treści, (3) nie wiedział, że Vincy [zamordowany aktor — przyp. M. Cz.] przywiezie je tego dnia, (4) nie wiedział w ogóle o ich istnieniu, (5) nie zdążyłby ich przeczytać po zabójstwie, (6) a gdyby zdążył, to nic by mu nie powiedziały listy panny Angeliki Crawford sprzed lat dwudziestu. [...] A więc: morderca „A” wziął maskę, a nie wziął listów. Tymczasem morderca „B”, który wziął listy, nie miał najmniejszego powodu, żeby brać maskę. Mordercą „B” mogły być tylko dwie osoby [...]⁴³.

Podobną enumeracyjną dyskursywnością posługuje się Boris Akunin w cyklu powieściowym o przygodach Erasta Fandorina. Oto w pełni holmesowska scena, gdy do jękającego się Fandorina przybywa nieznajoma w przebraniu mężczyzny, co błyskawicznie (podobnie jak powody jej przybycia) zostaje zdemaskowane:

To, że jest p-pani dziewczyną, widać od razu, o proszę, lok wychynął pani spod czapki — to raz. [...] — Że jest pani Rosjanką, też oczywiście: zadarty nos, wielkoruskie kości policzkowe, jasne oczy, a co n-najważniejsze, brak opalenizny

— to dwa. Z narzeczonym też nic trudnego: p-przekrada się pani po kryjomu — to znaczy w sprawie prywatnej. No, a jaką sprawę prywatną może dziewczyna w pani wieku mieć do wojska? Tylko romantyczną. To trzy. T-teraz cztery [...]⁴⁴.

Komentując oba cytaty warto nadmienić, że Joe Alex-narrator jest autorem (a jakże!) powieści kryminalnych (nie ma wątpliwości, iż utrzymanych w duchu *clue-puzzle*, czyli klasycznej łamigłówki „kto zabił?”), z kolei między proceduralnością wyводу prezentowanego przez Erasta Piotrowicza a dyscyplinującym formalizmem biurokracji carskiej, wyrażającej się choćby w mnożeniu rang urzędniczych, występuje wyraźna koincydencja⁴⁵.

A jednak — w tym Ernest Mandel ma rację — mimo prób usilnych i ponawianych, które przybiorą formę powieści policyjnych procedur (o niej będzie mowa w jednym z następnych rozdziałów), Rozum, uporawszy się z zagadką, nie potrafi wyrugować z literatury kryminalnej tego dziwnego naddatku nazywanego niepewnością, roztaczającej się aury niepokoju lub tajemnicy, jakkolwiek niekoniecznie pojmowanej historiozoficznie, jak chce Mandel.

W ten sposób odrzwia zamkniętego pokoju zostają otwarte, zaś między uchylone skrzydła wkrada się poświata przygodności.

Świat przepelniony, czyli „ja-tam-byłem”

W jaki sposób, za pomocą jakich chwytów retorycznych dokonuje się to przekroczenie granicy między literaturą (kulturą symboliczną) a praktykami kulturowymi z ich wszechstronnością i nieograniczonością? Na trop tej zmiany naprowadza nas Clifford Geertz. Jeśli prawdą jest, że „dzieła etnograficzne mają tendencję, aby wyglądać jak romanse przynajmniej w takim samym stopniu, w jakim przypominają sprawozdania z laboratorium”⁴⁶, to o powieści kryminalnej można powiedzieć, że coraz

wyraźniej widać w niej tendencję, aby wyglądać jak dzieła etnograficzne. Przynajmniej w takim samym stopniu jak sprawozdania z laboratorium — wszystko jedno, czy przez „laboratorium” rozumieć będziemy stół prosektoryjny, zakład analiz kryminalistycznych czy procedury stosowane przez profilerów, którzy ścigają seryjnych morderców.

Powieść kryminalna jest bowiem jedynym gatunkiem literackim, który wypracował szczególną procedurę retoryczną polegającą na uwiarygodnieniu przedstawionych zdarzeń. Autorzy takich utworów opanowali sztukę researchu — gromadzenia danych odnoszących się do rzeczywistości, niezbędnych do skonstruowania świata fabularnego tak, aby ten wydał się czytelnikowi wiarygodny. Współczesny kryminał stworzył wewnątrz zewnątrztekstowe formuły informowania odbiorcy o przeprowadzonym *researchu*, który jest niczym innym, jak pisarskim badaniem terenowym. W przypadku klasycznego dzieła etnograficznego oraz powieści kryminalnej coraz częściej idzie o to samo — nie tylko o opowieść o świecie, ale także o zaświadczenie własnej w nim obecności i kompetencji czyniących z badacza i powieściopisarza właściwe osoby do snucia historii.

Zanim zajmiemy się powieścią kryminalną i procedurami zaświadczenia w nich autorskiego profesjonalizmu, przyjrzyjmy się — pod tym kątem — tekstowi antropologicznemu. Tekstowi, powiedzmy od razu, modelowemu:

W chłodzie wczesnego poranka, tuż przed wschodem słońca, dziób Southern Cross kierował się w stronę wschodniego horyzontu, na którym majaczył ledwie widoczny ciemnoniebieski kontur. Powoli wyrastał w urwisty masyw górski, wznoszący się pionowo z samego oceanu; później, kiedy zbliżyliśmy się na odległość kilku mil, wokół podstawy odsłonił się pierścień niskiego, płaskiego lądu, pokrytego gęstą roślinnością. Posępny, szary dzień, z wiszącymi nisko chmurami, wzmocnił moje ponure odczucie samotnego szczytu, dzikiego i burzowego, wyniesionego nad bezmiarem wód⁴⁷.

W takiej scenerii wkraczają na scenę bohaterowie — badacz, jego

towarzysze oraz należący do innego świata „dzicy”:

W ciągu mniej więcej godziny zbliżyliśmy się do brzegu i zobaczyliśmy czółna nadpływające łukiem z południa, na zewnątrz rafy, w obrębie której przyływ był mały. Łódki z bocznym płwakiem podpłynęły bliżej, siedzący w nich mężczyźni byli nadzy do pasa, nosili opaski z kory, z tyłu za paskiem mieli zatknięte duże wachlarze, a w uszach kółka ze skorupy żółwia, mieli brody i długie włosy, które spływały im luźno na ramiona; część spośród nich pracowała energicznie ciężkimi, nieozdobionymi wiosłami, niektórzy mieli pięknie wyplatane maty z liści pandanusa, rozłożone z boku na wspornikach łodzi, inni dzierżyli w dłoniach wielkie maczugi lub włócznie⁴⁸.

Dalej następuje opis, jak to tubylcy wdzierają się na pokład Southern Cross i rozgorączkowani wykrzykują do siebie coś, co jest całkowicie niezrozumiałe nie tylko dla Firtha, ale także dla innych, pochodzących z Polinezji, uczestników ekspedycji. „Zastanawiałem się nad tym — konkluduje Firth — jak tak niesforny materiał ludzki można będzie nakłonić, by poddał się badaniu naukowemu”⁴⁹.

Książka Raymonda Firtha *We, the Tikopia* ukazała się w 1936 roku, poprzedzona entuzjastyczną przedmową Bronisława Malinowskiego. Tym jednak, co uderza od razu przy lekturze cytowanego początku monografii, jest nie tyle jego antropologiczny charakter, ile literackość. W pierwszym akapicie, opisującym krajobraz, roi się więc od określeń, które mają sprawić, że egzotyczny świat znajdzie się od nas niemal na wyciągnięcie ręki, a już z pewnością w zasięgu naszego wzroku. Dlatego też kontur jest „ciemnoniebieski”, masyw górski „urwisty”, zaś roślinność „gęsta”. Dzikość przyrody — zapowiedź wkraczania do dzikiego świata — wywołuje określony stan psychiczny narratora: posepny szary dzień wzmaga jego ponure odczucia, które są niczym innym, jak zapisem lęku przed wkroczeniem w nieokiełznaną rzeczywistość.

Wreszcie — to już akapit następny — pojawiają się „Oni”. Jakkolwiek

ich spontaniczne okrzyki i zachowanie mogą przyprawić o mrowienie karku, narrator nie traci zimnej krwi — z perspektywy Southern Cross jest w stanie dostrzec nawet detale, takie jak kółka w uszach wykonane ze skorupy żółwia oraz to, że wiosła nie są zdobione. Czytelnik nie ma wątpliwości: świat „dzikich” wygląda z pewnością właśnie tak, jak opisuje go Firth. Wszelkie szczegóły świadczą o oczywistej spostrzegawczości narratora, a także o jego prawdomówności. Ich funkcja sprowadza się do zdania: „Ja tam byłem”.

Dodajmy przy tym, że samo zaświadczenie obecności nie wystarczy. Opis obcego świata musi być sporządzony według tych reguł, których oczekuje czytelnik nawykły do lektury wspomnień podróżników oraz romansów przygodowych właśnie. Obcość jawi się więc w tych opisach jako żywiołowa (jej świadectwem jest zarówno bujna przyroda, jak i tubylcze okrzyki), egzotyczna i, z tej racji, groźna.

Przykładów dowodzących, że taka konstrukcja świata „Obcych” jest tyleż narracyjnym toposem, co świadectwem kulturowego kolonializmu, jest bez liku. Oto pierwszy z brzegu:

Po tygodniu takiej podróży ujrzeliśmy ponure szczyty górskie Porto Sancto leżącego nieopodal Madery i z uczuciem ulgi zarzuciliśmy kotwicę w zatoce Fundal. Było już ciemno, kiedy zawinęliśmy do portu, lecz światła domów miejskich dodawały nam otuchy⁵⁰.

Widok ponurych (znów!) szczytów i stan niepewności są udziałem młodego doktora medycyny i chirurga, Arthura Conan Doyle’a, który po uzyskaniu dyplomu w 1881 roku udaje się w podróż do Afryki Zachodniej. Ów stan niepewności dopada przyszłego pisarza już na Maderze. Prawdziwe jednak „jądro ciemności” czekało go w Lagos, gdy — nękany febrą — na pokładzie parowca Mayumba ujrzał najprawdziwszy „niesforny materiał ludzki”, jak ująłby to Firth:

Krajowcy tej okolicy byli zupełnie dzicy; składali oni ofiary ludzkie ludojadam i

krokodylom. Kapitan nasz słyszał nieraz przeraźliwe krzyki ofiar wleczonych do wody; innym razem widział on na własne oczy czaszkę ludzką wystającą z ogromnego mrowiska⁵¹.

Sens stwierdzenia: „Ja tam byłem” zarówno w przypadku Firtha, jak i Doyle’a (a liczba podobnych przykładów, powtórzmy, idzie w setki) odnosi się nie tylko do owego „tam”, czyli dzikiego świata, lecz także do niezmaconej i niezachwianej konstrukcji „ja” — kulturowego podmiotu, reprezentanta cywilizacji znajdującej się na innym poziomie rozwoju niż „dzicy”⁵², obeznanego przy tym z tradycją literacką, stylem podróżniczej narracji i jej topiką. A także, najpewniej, z literacką teorią. Gęstość świata i mnożenie szczegółów jest zgodne z wymogami, jakie oświeceniowi jeszcze teoretycy literatury stawiali — inaczej niż w tradycji *Poetyki* Arystotelesa — eposowi. Jego cechą charakterystyczną, w myśl tych koncepcji, miało być tak zwane nagromadzenie epickie — konstrukcja świata, który wypełniony jest i opisany w każdym calu i detalu tak, że nie można w ten świat wetknąć już nawet szpilki. Zarówno Firth, jak i Doyle postępują w swoich opisach zgodnie z tymi wskazówkami. W obu przypadkach ważną rolę odgrywa także dystans między zdarzeniami a ich opisem. Ani w jednym, ani w drugim przypadku nie mamy do czynienia z zapiskami czynionymi „na żywo”, a w takiej sytuacji prawda faktograficzna łatwo ustępuje miejsca literackiemu zmyśleniu i gatunkowej schematyzacji. *We, the Tikopia* powstało siedem lat po wyprawie Firtha, w przypadku Doyle’a także nie mamy do czynienia z zapiskami z podróży, lecz z reminiscencją spisaną długo po pobycie w Afryce.

Powstaje oczywiście pytanie, dlaczego tak długo tekst antropologiczny pozostawał tekstem „naiwnym” i nienastręczającym problemów niczym oświeceniowy „szczęśliwy dzikus”? Podstawową rolę, jak się zdaje, odegrały instytucjonalizacja i profesjonalizacja antropologii jako dyscypliny naukowej

oraz, wiążące się z nimi, uprawomocnienie badacza terenowego jako autorytetu: obdarzonego niemal wszechwiedzą, występującego w roli — przytoczmy Geertza — „handlarza zadziwienia” prezentującego zdumionej publiczności inne światy, trochę tak, jak sztukmistrz prezentuje cyrkową sztuczkę.

Pytanie o pisarską, a zarazem etnograficzną metodę — o to, jak antropologiczna sztuczka została zrobiona — długo nie padało także i dlatego, że typowy tekst antropologiczny przybierał postać antropologicznej mowy pozornie zależnej — ze zdystansowanym narratorem udzielającym głosu tubylcom, którzy opowiadają o „swoim” świecie:

Ten, kto się urodził w tej części wsi, której patronem jest jastrząb, będzie w przyszłości podczas ceremonialnych biesiad wygłaszać długie przemówienia, a ten, kto się urodził w części wsi, której patronuje kakadu, będzie mówić krótko. Z podobną łatwością dziecko uczyło się od początku, że wielu spośród jego rówieśników nie dożyje wieku dojrzałego. Szybko się dowiadywało, że życie jest bardzo kruche. Odebrać je można noworodkowi, gdy się okaże, że jest innej płci, niż oczekiwano. Niemowlęta tracą życie, gdy ich matkom zabraknie mleka. Można także stracić życie, gdy ktoś ze współplemieńców powodowany gniewem skradnie zrynek paznokci lub włosów i odda go czarownikom z wrogiego plemienia. Dziecko uczyło się też, że posiadanie ziemi nie jest pewne i trwałe, że są w okolicy opuszczone wsie, których drzewa nie dają cienia nikomu. Poznaje też nazwy bulw, których już nikt nie potrafi hodować, bo zostały stracone ich nasiona, i zapomniane zaklęcia, dzięki którym rosną. Pozostały tylko puste nazwy. Strat tego typu nie uważano jednak za zmianę. Był to raczej zwykły i powracający stan rzeczy w świecie, gdzie wszelka wiedza nieuchronnie ulega zapomnieniu, a wszystkie cenne przedmioty zrobione są przez obcych ludzi i muszą być od nich sprowadzane. Taniec, którego wyuczyli się dwadzieścia lat wcześniej, stał się już znany we wsiach położonych z dala od wybrzeża i jedynie antropolog, jako osoba spoza systemu ich kultury, lub wyjątkowo członek obcego, choć sąsiadującego z Arapeshami plemienia, mógł na podstawie przekonania, że Arapeshowie są szczególnie zacofanym plemieniem, odróżnić w ich tańcu elementy przynależne do dawnej tradycji od zapożyczonych przed dwudziestu laty⁵³.

Antropolog, „osoba spoza systemu kultury”, wydaje się kimś (może lepiej

powiedzieć: czymś) w rodzaju pasa transmisyjnego między światem cywilizowanym i dzikim. Obecność badacza w funkcji medium sprawiała, że pytania dotyczące czasu trwania badań terenowych (James Clifford pisze, że średnio nie trwały one dłużej niż dziewięć miesięcy⁵⁴; gdy się o tym pamięta, ponad dwudziestomiesięczny pobyt Bronisława Malinowskiego na Wyspach Triobriandzkich robi wrażenie) oraz statusu rozmówców (tłumacza, ewentualnie evolue-informatorów, czyli tubylców wykształconych w tradycji europejskiej i z nią obeznanych) nie mieściły się w tej formie dyskursu etnograficznego i etnologicznego.

Przyczyn, które zrodziły podejrzliwość wobec tekstów antropologicznych, jest rzecz jasna wiele, poprzestańmy jednak na krótkim wyliczeniu. Po pierwsze więc sami antropologowie zaczęli kwestionować badania swoich wielkich poprzedników. Niewątpliwym wstrząsem okazała się publikacja w 1967 roku *Dziennika* Malinowskiego, pokazująca doświadczenie antropologiczne w innym świetle niż to, które znane było z wielkich monografii twórcy funkcjonalizmu. Pytanie, który z wizerunków badacza — ten zdystansowany i metodyczny z *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* czy pełen pasji z *Dziennika* — jest prawdziwy? I co zrobić, jeśli wiarygodny jest tylko taki, który uwzględnia połączenie obu perspektyw? Po wtóre zakwestionowano nie tylko interpretacje, lecz także same obserwacje dokonane niegdyś przez klasyków etnologii, zaś typowym przykładem takiej rewizji może być praca Dereka Freemana poświęcona Margaret Mead i jej sławnemu studium o dojrzewaniu dziewcząt na Samoa⁵⁵. Po trzecie (tu wydostajemy się poza antropologiczne boisko) ogromną rolę w relatywizacji spojrzenia antropologicznego odegrała metodologiczna kwestia paradygmatów w nauce, w najbardziej spektakularny sposób podjęta przez Thomasa Kuhna w *Strukturze rewolucji naukowych* z 1962 roku, a po czwarte nie mniej istotne znaczenie dla tej relatywizacji miały idee

podejmujące temat narracyjnej istoty kultury. Ponieważ kwestia narracyjności dotyczy osadzenia każdej wypowiedzi — antropologicznej, powieściowej, ale także ekspresji w postaci praktyki społecznej — w określonych ramach, zacytujmy wyrazisty pogląd Jerome’a Brunera, jednego ze współtwórców psychologii kulturowej:

Samo istnienie gatunków jest jednak uniwersalne. Żaden zbadany język naturalny nie jest ich pozbawiony: sposoby prowadzenia dyskursu, sposoby interpretacji tematów zawartych w dyskursie, rejestry mowy, nawet idiolekty charakterystyczne dla dyskursu, a często również specjalistyczny leksykon. Nie wiedzielibyśmy, jak rozpocząć interpretację danej narracji, gdybyśmy nie potrafili postawić uzasadnionej hipotezy o jej gatunkowej przynależności⁵⁶.

Z tego ducha, po piąte, wyrastają interpretacje, których przedmiotem staje się „literackość” tekstu antropologicznego. I znów: gdy wskazuje się tekst rewolucjonizujący antropologiczny dyskurs tekstu — który domyka fazę monografii terenowej i otwiera perspektywę antropologicznej opowieści — uwaga (z powodów wyłuszczonych poniżej przez Clifforda Geertza) kieruje się w stronę *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa:

Lévi-Strauss, czy może raczej jego dzieło, jest szczególnie pouczającym przykładem obrazującym tezę, że oddzielenie tego, co ktoś mówi, od tego, jak to mówi — treści od formy, substancji od retoryki, l’écrit od l’écriture — jest równie szkodliwe w antropologii, jak w poezji, malarstwie czy przemówieniu politycznym⁵⁷.

To napisawszy, Geertz rozpatruje cztery literackie wymiary *Smutku tropików*, odnosząc je — jak chciałby Bruner — do form gatunkowych, takich jak etnograficzny raport, rozprawa filozoficzna (w duchu Jana Jakuba Rousseau), traktat polityczny (demaskujący kolonializm), wreszcie „dzieło literackie, ilustrujące i wysuwające na plan pierwszy literacką przyczynę [...]”⁵⁸. Okazuje się zresztą, że ta „literacka przyczyna” dotyczy nie tylko Lévi-Straussa, lecz, w zasadzie, ekspresji etnograficznej jako takiej.

Manifestem czytania antropologii (właśnie: czytania) jest książka z 1986 roku *Writing Culture*, zredagowana przez Jamesa Clifforda oraz George'a Marcusa, opatrzona znamienym podtytułem: *The Poetics and Politics of Ethnography*⁵⁹.

Sprawą niebagatelną jest także to, że zmiany w postrzeganiu pisarstwa etnograficznego postępują równoległe z przemodelowaniem samych tekstów dokonującym się zarówno w sferze narracji, jak i prezentowanych metod obserwacji. Skoro zaś korzystaliśmy już z Firtha oraz Mead — antropologicznych evergreenów — sięgnijmy po jeszcze jeden przykład:

Na początku kwietnia 1958 roku, nękani objawami malarii i niepewnością, przybyliśmy wraz z żoną do pewnej balijskiej wioski, którą, jako antropolodzy, mieliśmy zamiar zbadać. Ta niewielka, licząca sobie zaledwie około pięciuset mieszkańców i położona stosunkowo na uboczu osada stanowiła swój własny, odrębny świat. Byliśmy w nim intruzami — intruzami-zawodowcami — a mieszkańcy wioski potraktowali nas tak, jak to zwykle czynią Balińczycy z każdym, kto nie będąc częścią ich życia, narzuca im mimo to swoją obecność: udali, że nas tam nie ma. Dla nich, aw jakimś stopniu także dla siebie samych, po prostu nie istnieliśmy, byliśmy niczym widma, niewidzialni. [...] Kiedy spacerowaliśmy, niepewnie i tęsknie rozglądając się wokoło, bardzo się przy tym starając wszystkim przypodobać, ludzie sprawiali wrażenie, że przesywają nas wzrokiem na wylot, w ogóle nas przy tym nie widząc, wpatrując się ze skupieniem w jakiś oddalony o parę jardów, a jednak o wiele bardziej rzeczywisty kamień czy drzewo⁶⁰.

Sławny, piętnasty i zarazem ostatni rozdział *Interpretacji kultur*, poświęcony walkom kogucim na Bali, zaczyna się od zdania ostentacyjnego. Być może (ostatecznie jest to kwestia ryzyka zawodowego) antropolog może być nękany malarią. Ale z pewnością nie powinien być nękany niepewnością.

Na tym polega sens antropologicznej ostentacji — głębokość gry (tak właśnie — *Głęboka gra: uwagi o walkach kogucich na Bali*) odnosi się nie tylko do „opisu gęstego” balijskich zwyczajów, gdzie walki kogucie kojarzone są z poczuciem męskości, poczuciem prestiżu, krwią i duchami:

Podczas walki kogutów człowiek i zwierzę, dobro i zło, ego i id, twórcza moc pobudzonej męskości i niszcząca siła uwolnionej zwierzęcości zlewają się w jedno w krwawym dramacie nienawiści, okrucieństwa, przemocy i śmierci⁶¹.

Pojęcie głębi odnosi się na równi do tego spektaklu, jak i do specyfiki narracji. Przywołajmy raz jeszcze Firtha: w *We, the Tikopia* włącznie skierowane są w jedną stronę i dyspozycje poznawcze także są obrócone w jednym kierunku. U Geertza jest inaczej — tu już nie chodzi o to, by „niesforny materiał ludzki” nakłonić, aby poddał się badaniu. Odwołując się do Michaiła Bachtina, można powiedzieć, że sytuacja poznawcza u Firtha jest z ducha monologu, w *Interpretacji kultur* zaś z ducha dialogu — widzimy „ich” tak, ponieważ oni widzą nas w ten, a nie inny sposób, a widząc w ten właśnie sposób, dopuszczają do zbliżenia lub pozostają w dystansie. Z narracyjnego punktu widzenia antropologia jest, sparafrazujmy Bachtina, przejmowaniem cudzego spojrzenia, wpisaniem w obręb własnej kultury, wpisaniem, które równocześnie jest dla nas przepustką, byśmy mogli konstruować siebie samych⁶².

Trzeba było przejść daleką drogę, by wiarygodność antropologa, skrytą w retorycznych figurach eksponujących szczegóły opisywanego świata, zastąpić — paradoksalnie — odsłonięciem podmiotu dalekiego od poznawczego absolutyzmu, kulturowej wyższości i pewności swego.

„Być-w-świecie”, czyli siła podziękowań

Powróćmy jednak do powieści kryminalnej, by przyjrzeć się jej w kontekście etnograficznej strategii pisarskiej zaświadczającej o obecności badacza na swoim miejscu, czyli w terenie. Powieść kryminalna wypracowała podobną strategię uwiarygodniania kompetencji autora (jakich, o tym za chwilę), co czyni kryminał jeszcze bardziej zbliżonym do pisarstwa etnograficznego. Zarówno literatura, jak i pisarstwo etnograficzne — ze

względu na to, że coraz bardziej im po drodze — charakteryzowane są w podobny sposób. Brian McHale w *Constructing Postmodernism* mówi więc o obowiązującej w obu przypadkach panfikcjonalizacji. McHale, odwołując się do tradycji kantowskiej oraz pokantowskiej, przyjmuje, że dzięki obu odmianom pisarstwa obcujemy nie z rzeczywistością jako taką, lecz — nieodmiennie — z konstrukcjami tej rzeczywistości, które wtłoczone są w ramy naszego poznania.

Inaczej relację między literaturą a antropologią określa Wojciech Burszta. Według niego:

[...] antropologia, podobnie jak literatura, może być postrzegana jako gatunek gawędziarstwa o ludzkim uwikłaniu w byt kulturowy. [...] Antropologia bada, co to znaczy „istnieć w kulturze”, a literatura, co oznacza „być-w-świecie”⁶³.

I dla antropologii, i dla literatury — odpowiednio: ludzie i kultury, bohaterowie i świat są tylko przykładami możliwości, które wydają się niezmierzone.

W przypadku powieści kryminalnej porównanie dokonane przez Bursztę należałoby nieco zmodyfikować: literatura kryminalna odpowiada na pytanie, co to znaczy „być-w-świecie-pojmowanym-jako-kultura”. W pierwszej kolejności autor kryminałów dowodzi, że literatura jest więc „byciem w świecie”. A zatem, że literatura kryminalna nie składa się na przykład z quasi-sądów o jakiejś quasi-rzeczywistości, ale z hipotez o świecie, *nomen omen*, z krwi i kości. Kryminał — jako jedyny gatunek literacki — wytworzył formułę uwiarygodniania głosu autora, owego „zaświadczającego ja”.

Współczesna powieść kryminalna nie kończy się wraz z ostatnim zdaniem. Gdy już rozstaniemy się z bohaterami, pozostajemy z pisarzem. Zwykle w tym miejscu (niektórzy umieszczają je na początku) następują podziękowania składane przez pisarza rozmaitym osobom i instytucjom,

które przyczyniły się do powstania powieści. Ta formuła podziękowań — czasami autorskiego posłowania — nie jest kwestią kurtuazji. Retoryczna funkcja takich not jest analogiczna do tej, jaką pełnią przypisy w publikacjach naukowych.

Przyjrzyjmy się jednemu z takich podziękowań.

Składam podziękowanie następującym instytucjom i osobom: Historic Scotland za umożliwienie mi zwiedzenia Queensberry House; Grupie Konstytucyjnej Urzędu ds. Szkocji; profesorowi Anthony’emu Busuttilowi z Uniwersytetu Edynburskiego; personelowi Kostnicy Miejskiej w Edynburgu; funkcjonariuszom komisariatu na St Leonard’s i komendy policji Lothian and Borders; hotelowi Old Manor w Ludin Links [...] ⁶⁴.

W powieści Rankina lista podziękowań jest znacznie dłuższa (obejmuje także lektury oraz cytowane piosenki), ich sens, nawet tylko w tym fragmencie, jest natomiast oczywisty: *research* został przeprowadzony po to, by uwiarygodnić historię odwołującą się do trzystuletnich dziejów szkockiego parlamentaryzmu i referendum z 1979 roku, które zadecydować miało o przyszłości Szkotów, oraz opowiadającą o odkrytym po wielu latach morderstwie dokonanym w budynku przeznaczonym na nową siedzibę parlamentu. W tym przypadku podziękowania są nie tylko potwierdzeniem autorskich kompetencji, ale też sygnałem świadczącym o wykroczeniu poza granice literackiego świata. Opowiadam wam o nas, naszym świecie, naszej kulturze — zdaje się mówić Rankin. Nawet opis policyjnej rzeczywistości (bohater Rankina, inspektor Rebus, krąży między Lothian a St Leonard’s) wymaga poznania komisariatów, warunków pracy policjantów i jej specyfiki. Blisko jesteśmy tu antropologicznej dyrektywy, dobitnie wyrażonej przez Rocha Sulimę:

Nawiązując do znanego powiedzenia, starałem się, ażeby: jeśli to nie jest dobrze zaświadczone, to żeby wyglądało przynajmniej na dobrze wymyślone, oczywiście z całą teoriopoznawczą konsekwencją słowa „wymyślone”. [...] Rozstrzygającym

kryterium realności stało się więc doświadczenie i jego intersubiektywne odniesienia⁶⁵.

Podziękowania — służące uwiarygodnieniu opisywanego świata i kompetencji autorskich — są czymś w rodzaju biletu poświadczającego odbyłą podróż, niezależnie od tego, czy jest ona wyprawą do sali sądowej czy podróżą w obcy dla autora świat.

Kryminał jako komentarz metaantropologiczny

Trudno być może o lepszą ilustrację dylematów współczesnej etnografii od tej, którą zawarł Michael Gruber w *Zwrotniku nocy*:

Patrząc na śpiące dziecko, obserwuję siebie patrzącą na śpiące dziecko. Umieszczam nas obie w kontekście kulturowym i klasyfikuję własne uczucia in statu nascendi. Po trosze pod wpływem mojego antropologicznego i etnograficznego wykształcenia, a po trosze ze zdumienia, że mimo wszystko wciąż doświadczam uczuć innych niż strach. A boję się od dawna. Są to uczucia właściwe białej kobiecie na początku XXI wieku, Amerykance o anglosaskiej przynależności etnicznej, katoliczce (byłej) o wysokim statusie społeczno-ekonomicznym [...]. Etnografka obserwuje informatora, a zarazem siebie obserwującą informatora, ponieważ sama należy do określonej kultury. Jednocześnie zaś obserwuje siebie obserwującą siebie jako członka własnej kultury obserwującego informatora, gdyż dąży do zachowania całkowitego naukowego obiektywizmu, odartego z wszelkich akcesoriów, w tym z tak zwanego naukowego obiektywizmu. I co się dzieje? Znaczenie wymyka się jej jak rzęsa w filiżance herbaty. Stąd paradoks. Geertz znalazł teoretyczne rozwiązanie w kwestii badań w terenie, ale co począć z tym, co masz w sercu?⁶⁶

Dodajmy, że *Zwrotnik nocy* składa się — na szczęście (wszak to w końcu powieść) — nie tylko z takich momentów. Czarnoskóry detektyw Paz szuka mordercy, który w Miami popełnił zbrodnię na tle, najpewniej, rytualnym. I tak trafia do Jane Doe, antropolożki, która najprawdopodobniej zbyt długo przebywała na badaniach terenowych i skrywa jakąś tajemnicę związaną z tym, czego podczas nich doświadczyła. Powieść ta jest w zasadzie

klasycznym geertzowskim „opisem zagęszczonym”, w którym chodzi tyleż o ustalenie tożsamości mordercy, ile o ustalenie tożsamości badacza terenowego.

Śmiało można powiedzieć, że literatura kryminalna zantropologizowała się, przesuując ciężar z pytania „Kto zabił?” na kwestię: „Dlaczego stało się tak a tak?” (przy czym odpowiedzi najczęściej poszukuje się w sferze kultury, nie zaś jednostkowej, psychologicznej aberracji sprawcy). Nie jest więc przypadkiem, że zwierciadlanym odbiciem słów Jane Doe, antropolożki ze *Zwrotnika nocy*, są dylematy opisane przez Jamesa Clifforda:

Etnografia, tak jak powieść, zмага się z alternatywami. Czy pisarz etnograficzny obrazuje to, co myślą tubylcy, posługując się flaubertowską mową pozornie zależną, stylem, który tłumi głos bezpośrednich cytatów, na rzecz kontrolującego dyskursu, zawsze czy w mniejszym stopniu pochodzącego od autora? [...] Czy też może obrazowanie subiektywnych zjawisk wymaga mniej stylistycznie jednorodnych wersji, pełnych dickensowskich „różnych głosów”? [...] Nie musimy sobie zadawać pytania, skąd Flaubert wie, co myśli Emma Bovary, ale zdolność badacza terenowego do zamieszkiwania tubylczych umysłów zawsze budzi wątpliwość⁶⁷.

Dla powieści kryminalnej wyzwolenie się z żelaznej klatki reguł gatunkowych i zdystansowanie od nich oznacza zarazem zbliżenie się do świata. Wraz z tą zmianą do kryminału wkraczają pytania, które w klasycznej powieści detektywistycznej były pomijane lub spychane na margines. Od tego momentu rozgrywka bohatera z rzeczywistością pozafabularną stanie się tematem dominującym bez względu na to, czy bohater ów będzie stróżem prawa, ofiarą czy też wyrachowanym mordercą. I w taki też sposób pisarska świadomość powiązań z tradycją literacką ustępuje pola mniej uchwytnym koneksjom kulturowym, tym, które — raz jeszcze przywołajmy Clifforda — w istocie „budzą wątpliwości”, ale zarazem otwierają przed powieścią kryminalną rozległe perspektywy.

-
- 1 Por. S. Knight, *Crime Fiction 1800–2000: Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan 2004, s. 6.
- 2 T. Burke, *The Obsequies of Mr. Williams: New Light on De Quincey's Famous Tale of Murder*, „The Bookman” 1928, 68.
- 3 M. Foucault, *Morderstwa, o których głośno*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 126. Pamiętnik Piotra Riviere’a ukazał się jako efekt pracy zbiorowej w 1973 roku. Foucault uczestniczył także w pracach nad filmem (w reżyserii René Allio) na podstawie tejże książki. Dodajmy, że dwa lata później ukazało się fundamentalne dzieło francuskiego filozofa, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, które stanowi ważną inspirację dla podejmowanej tu analizy powieści kryminalnej.
- 4 Tamże, s. 125.
- 5 *Szczegóły i objaśnienie wydarzenia, jakie zaszło 3 czerwca w Aunay, we wsi La Fauctrie przez autora tego czynu*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 32. Piotr Riviere za zbrodnię popełnioną w 1835 roku został skazany na karę śmierci, którą następnie, korzystając z prawa łaski, zamieniono na dożywotnie więzienie. W 1840 roku, w więzieniu Beaulieu, Riviere popełnił samobójstwo.
- 6 M. Foucault, *Morderstwa, o których głośno*, w: *Ja, Piotr Riviere...*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002, s. 121 oraz 123. Poczynmy jednak zastrzeżenie, że performatywność, o której tu mowa, tylko po części realizuje postulaty Johna Austina, twórcy teorii aktów mowy. Austin wskazywał bowiem, że moc sprawcza słowa wiąże się nie tylko z jego ściśle językowymi cechami, ale kontekstem kulturowym, w którym słowo jest wypowiedzane (na przykład z ceremonią). W przypadkach wskazywanych przez Foucaulta, Petera i Favret przystawalność mowy (jako czynu) i czynu (jako mowy) odbywa się bez tej otoczki, nie jest nią zakłócona lub wzbogacona. Słowo mordercy jest tu — by tak rzec — ekstensją zbrodni, i na odwrót: zbrodnia jest przedłużeniem słowa.
- 7 J.-P. Peter, J. Favret, *Uwagi* [do pamiętnika Piotra Riviere’a], przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 112.
- 8 Tamże, s. 109.
- 9 J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1999, s. 216.
- 10 Przypadkiem granicznym i o wiele wcześniejszym jest powieść Williama Godwina *Caleb Williams*, opublikowana w 1794 roku. Tytułowy bohater jest ubogim sekretarzem posiadacza ziemskiego, Falklanda, którego podejrzewa o morderstwo. Seria konfrontacji między bohaterami zdaje się potwierdzać winę Falklanda, który, wykorzystując swoją pozycję i wpływy, oskarża Caleba o kradzież. Powieść ta, napisana przez jednego z pionierów europejskiego anarchizmu, pokazuje przewagę władzy (przywilejów i pieniądza) nad rozumem i dedukcją, zarazem jest uważana przez historyków literatury kryminalnej za protopowieść detektywistyczną.
- 11 G. Pelecanos, *Nocny ogrodnik*, przeł. T. Wilusz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 14.
- 12 Tamże, s. 14–15.
- 13 S. S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, „American Magazine”, September 1928.
- 14 R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa: PIW 1967.
- 15 W przypadku powieści kryminalnej wielce znaczące bywają tytuły. Przywołajmy tu jedynie Jacquesa Futrelle’a i sławne opowiadanie *The Problem of Cell 13*. Termin: „problem” jest tu użyty z pełną świadomością, a aby tenże rozwiązać, niezbędne okazały się analityczne umiejętności profesora S. F. X. Van Dusena, zwanego *The Thinking Machine*. Żelazne reguły dedukcji oraz wiedza naukowa z zakresu wielu dyscyplin sprawiają, że Myśląca Maszyna o demonicznym, niemal nieludzkim wyglądzie (Van Dusen jest karłem o pożółkłych włosach i, co symboliczne, nieproporcjonalnie wielkiej głowie, na którą zakłada kapelusz o rozmiarze 8 — XXXL, jak pewnie byśmy dziś powiedzieli), potrafi rozwiązać zagadkę niemożliwą do rozwiązania. Dodajmy, że zarówno Jacques Futrelle, jak i Edgar Wallace publicznie wyzywali swoich czytelników na intelektualne pojedynki, honorując zresztą, jak na dżentelmenów przystało, tych, którzy rozwiązyali trafnie kryminalne problemy (Na marginesie dodajmy, że Futrelle zginął w katastrofie Titanica — wyekspediowałszy żonę na szalupę ratunkową, sam zdecydował się pozostać na tonącym statku).
- 16 A. Christie, *Tajemnicza historia w Styles*, przeł. T. J. Dehnel, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005, s. 197.
- 17 A. Conan Doyle, *Ostatni pojedynek*, przeł. J. Pałys i K. Surówka, w: *Przygody Sherlocka Holmesa*, Warszawa: Świat Książki 2005, s. 109.
- 18 Tamże, s. 110.
- 19 Por. C. Redmond, *In Bed With Sherlock Holmes: Sexual Elements In Arthur Conan Doyle's Stories of the Great Detective*, Toronto: Dundurn Press 2002.
- 20 I. Ousby, *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge: Harvard University Press 1976.
- 21 Por. *Przepisy na powieść kryminalną*, oprac. A. Martuszevska, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław: Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1997, s. 345–346.
- 22 Por. *The Art of the Mystery Story*, red. H. Haycraft, New York: Simon and Schuster 1946.

- 23 K. Molander Danielsson, *The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Series*, Uppsala: Uppsala Universitet 2002, s. 31.
- 24 V. V. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, „American Magazine”, September 1928.
- 25 G. K. Chesterton, *The Ideal Detective Story*, „The Illustrated London News”, October 25, 1930.
- 26 D. Hammett, *Review of S. S. Van Dine, The Benson Murder Case*, „Saturday Review of Literature”, 15 January 1927.
- 27 R. Caillois, *Powieść kryminalna...*, s. 174.
- 28 Por. *The Art of the Mystery Story...*, s. 197.
- 29 Tamże, s. 11.
- 30 E. Nehr, *The Doubleday Crime Club 1928–1991*, w: *The Fine Art of Murder*, red. M. H. Greenberg, New York: Galahad Books 1995, s. 107–108.
- 31 W kręgu badaczy powieści kryminalnej Stephen Knight bodaj najmocniej podkreśla wpływ czytelników na kształtowanie się ideologii obecnej w tej odmianie literatury. Knight pisze, że powieść detektywistyczna daje czytelnikom należącym do klasy średniej pocieszenie i nadzieję wynikającą z faktu, że zbrodnia zawsze zostanie ukarana. Por. S. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London: Macmillan 1980, s. 2.
- 32 R. Chandler, *Luźne uwagi na temat powieści kryminalnej (spisane w 1949 roku)*, w: *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 87.
- 33 E. Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. 27.
- 34 J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1976, s. 104–105.
- 35 T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. i K. Zagórcy, Warszawa: PWN 1971, s. 229.
- 36 Tamże, s. 231. Związki między literaturą kryminalną a sportem ujawniają się także współcześnie, choć już w bardziej skomplikowanej postaci, jak na przykład w powieściach Harlana Cobena, który stworzył postać Myrona Bolitara — agenta sportowego rozwiązującego na własną rękę zagadki kryminalne. W cyklu „bolitarowskim” na poziomie świata przedstawionego sport stanowi otoczkę zdarzeń (czasem bywa, jak w przypadku *Błękitnej krwi* — powieści, która jest peanem na cześć gry w golfa — czymś więcej niż tylko tłem), zaś na poziomie struktury utworu — jest realizacją zasad klasycznej powieści detektywistycznej. Zarazem jednak sportowa rywalizacja autora z przenikliwością czytelnika wzbogacona jest u Cobena o motywy typowe dla literatury pulpowej oraz tradycji amerykańskiego czarnego kryminału.
- 37 E. Mandel, *Delightful Murder...*, s. 26.
- 38 Tamże, s. 27.
- 39 Por. G. Lukacs, *Powieść jako mieszczańska epopeja*, przeł. A. Wołodźko, w: *W kręgu socjologii literatury*, wstęp i opracowanie A. Mencwel, Warszawa: PIW 1977.
- 40 M. Horkheimer, *Początki mieszczańskiej filozofii dziejów*, przeł. H. Walentynowicz, Warszawa: Spacja 1995, s. 106.
- 41 Tamże, s. 108.
- 42 J. Alex, *Śmierć mówi w moim imieniu*, Warszawa: Elipsa 2005, s. 197.
- 43 Tamże, s. 198.
- 44 B. Akunin, *Gambit turecki*, przeł. J. Czech, Warszawa: Świat Książki 2003, s. 15.
- 45 Sam Akunin charakteryzował Fandorina następująco: „Erast jest mieszanką trzech historycznych typów, które szczególnie sobie cenię: rosyjskiego inteligenta, angielskiego dżentelmena i japońskiego samuraja”. Zob.: W. J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka: 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza 2007, s. 44.
- 46 C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak i S. Sikora, Warszawa: KR 2000, s. 19.
- 47 R. Firth, *We, the Tikopia: A Sociological Study of Kinship in Primitive Polynesia*, cyt. za: C. Geertz, *Dzieło i życie...*, s. 22.
- 48 Tamże, s. 23.
- 49 Tamże, s. 24.
- 50 A. Conan Doyle, *Wspomnienia i przygody*, Kraków: Małopolska Oficyna Wydawnicza 1992, s. 44.
- 51 Tamże, s. 47.
- 52 Dowodem ewolucjonistycznych zainteresowań Doyle’a jest powieść *Świat zaginiony* — jej bohater, profesor Challenger, prezentuje przybyłym na zebranie naukowe kolegom prehistorycznego gada, który „z suchym chrzęstem błoniastych skrzydeł [...] wolno kołuje nad zebranymi” (A. Conan Doyle, *Świat zaginiony*, przeł. T. Evert, Warszawa: Prószyński i S-ka 1997, s. 265).
- 53 M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 31–32.
- 54 Por. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa: KR 2000.
- 55 Por. D. Freeman, *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of Anthropological Myth*, Cambridge: Harvard University Press 1983.

- 56 J. Bruner, *Narracyjna konstrukcja rzeczywistości*, w: *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków: Universitas 2006, s. 189.
- 57 C. Geertz, *Dzieło i życie...*, s. 44.
- 58 Tamże, s. 66.
- 59 Na rodzimym gruncie książką modelową traktującą o związkach literatury z antropologią jest *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury*, red. W. J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań: „Biblioteka Telgte” 2002.
- 60 C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005, s. 461.
- 61 Tamże, s. 470.
- 62 To przejmowanie spojrzenia najlepiej widać w scenie, gdy państwo Geertzowie salwują się, podczas walk kogucich, ucieczką przed policją, trafiają do przypadkowego domostwa i... „Nasz (od pięciu minut) gospodarz natychmiast stanął w naszej obronie i z wielką pasją zaprezentował opis tego, kim jesteśmy [...]. Usłyszeliśmy, że jesteśmy amerykańskimi profesorami, że rząd potwierdził naszą wiarygodność, że przyjechaliśmy tu, by badać kulturę, i mamy zamiar napisać książkę, by Amerykanie mogli się czegoś dowiedzieć o Bali” (C. Geertz, *Interpretacje kultur...*, s. 464–465).
- 63 W. J. Burszta, *Antropologia i literatura, w: Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2004, s. 186.
- 64 I. Rankin, *Z głębi mroku*, przeł. L. Z. Żołędziowski, Poznań: Zysk i S-ka 2000, s. 515.
- 65 R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2000, s. 189–190.
- 66 M. Gruber, *Zwrotnik nocy*, przeł. A. Grabowski, Warszawa: Świat Książki 2006, s. 7.
- 67 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa: KR 2000, s. 56.

ROZDZIAŁ 3

Trójkąt kryminalny, czyli jak myślą detektywi

W literaturze antropologicznej chętnie przywołuje się fragment pochodzący z twórczości Jorge Luisa Borgesa, w którym pisarz ten, cytując „pewną chińską encyklopedię”, przedstawia niezwykłą klasyfikację zoologiczną. Przytoczmy ten sławny ustęp za Michелеm Foucaultem, wraz z poczynionym przezeń komentarzem:

Zwierzęta w pewnej chińskiej encyklopedii dzielą się na: „a) należące do Cesarza, b) zabalsamowane, c) tresowane, d) prosięta, e) syreny, f) fantastyczne, g) bezpieczeństwa psy, h) włączone do niniejszej klasyfikacji, i) miotające się jak szalone, j) niezliczone, k) narysowane cienkim pędzelkiem z wielbłądziego włosia, l) *et caetera*, m) które właśnie rozbiły wazon, n) które z daleka podobne są do much”. W zachwycie nad tą taksonomią, rzeczą, którą pojmujemy w okamgnieniu, rzeczą, którą środkami baśniowymi pokazano nam poprzez egzotyczny urok innego systemu myślowego, jest nasze własne ograniczenie, czysta niemożliwość pomyślenia w taki właśnie sposób¹.

Powieść kryminalna — w jednej ze swych warstw — jest także opowieścią o sposobach myślenia. Jeśli kryminał, by przywołać znane określenie Umberto Eco, jest faktem kosmologicznym, to jest nim nie tylko ze względu na sposób kreacji świata przedstawionego, ale także z powodu ukazywania sposobu myślenia, który pozwala uporządkować sferę chaosu, zażegnać kryzys spowodowany zbrodnią i przywrócić ład.

Te sposoby myślenia — sposoby interpretowania rzeczywistości — same poddają się interpretacji, są bowiem częścią kultury, w której powstają.

Zawarte poniżej uwagi dotyczą trzech odmiennych sposobów konstruowania ładu w literaturze kryminalnej w trzech fazach jej rozwoju. Egzemplifikacji dla tych modeli dostarcza twórczość Arthura Conan Doyle'a, Rossa Macdonalda i Tony'ego Hillermana oraz metody działania stworzonych przez nich bohaterów. Tym samym też w polu uwagi znajdują się trzy podgatunki kryminalne, których prawodawcami (lub przynajmniej ich znakomitymi realizatorami) są wymienieni autorzy — mowa więc o klasycznej powieści detektywistycznej, czarnym kryminale oraz kryminale etnicznym. Można także uznać tę trójcę autorów — ze względu na ich oddziaływanie — za postaci modelowe dla całego gatunku. Ponadto widoczne są również analogie między ich twórczością, która dostarcza nie tylko fabuł, ale i modeli porządkowania rzeczywistości, a obecnym w tradycji antropologicznej namysłem nad *pensée sauvage* — myślą nieoswojoną, którą poskramia, a więc ujmuje w ramy modelu bądź schematu, badacz kultury.

Sherlock Holmes i znaki

Pierwszy z owych typologicznych modeli myślenia zawdzięczamy Arthurowi Conan Doyle'owi i „metodzie” stworzonej przez detektywa wszech czasów. Ba, nawet w tradycji nauk społecznych owa metoda bywa przywoływana nie tylko metaforycznie, ale także na poziomie metodologii, jako skuteczna forma antropologicznego śledztwa².

W uproszczonej interpretacji holmesowska metoda opiera się na dwóch założeniach. Pierwsze dotyczy przekonania o jednorodnym, monistycznym charakterze świata, w konsekwencji zaś — jednorodności metod wyjaśniania i opisywania rzeczywistości. W myśl drugiego założenia wzoru eksplikacji dostarczają nauki przyrodnicze wraz z mechanizmami, które przez Holmesa nazywane są w sławnym drugim rozdziale *Studium w szkarłacie*, pierwszej

powieści, w której pojawia się nasz detektyw, „sztuką dedukcji”. Owa sztuka opiera się na zasadach eksperymentu naukowego przebiegającego zasadniczo w trzech fazach: stawiania hipotezy, eksperymentalnej weryfikacji i końcowego, niepodważalnego wniosku.

Założenia te zwykło się wiązać z biograficznymi doświadczeniami Doyle’a, który wielokrotnie wspominał swojego nauczyciela chirurgii z Edynburga, Józefa Bella, obdarzonego szczególnym darem dedukcji³. Dodajmy, że sięganie do biografii ma w tym przypadku charakter wybitnie selektywny, pomija bowiem rozległe pola zainteresowań Doyle’a związane ze spirytyzmem, mistycyzmem i zjawiskami paranormalnymi. „Sztukę dedukcji” osadza się także w kontekście dziewiętnastowiecznego pozytywizmu, z charakterystyczną dlań postawą scjentyistyczną oraz implikacjami dotyczącymi rozwoju szczegółowych gałęzi wiedzy:

Sherlock Holmes stał się zwiastunem nauki o śladach kryminalistycznych, która leży poza obszarem [...] kierunków specjalistycznych, a która w końcu kierunki te swoim zakresem daleko przewyższa. Pozostawała w związku z takimi pojęciami, jak kryminalistyczna chemia, biologia, fizyka i technika. Oznaczało to badanie śladów przy pomocy wszystkich chemicznych, biologicznych, fizycznych i technicznych środków, jakie wyłoniły się na przełomie stulecia w związku z rozwojem nauk przyrodniczych i rozrostem przemysłu⁴.

Wydaje się, że taką interpretację poświadcza niemal każdy akapit napisany przez Doyle’a. Trzymajmy się *Studium w szkarłacie*. Holmes, wezwany na miejsce zbrodni, bez trudu znajduje kolejne ślady i interpretuje je, pozostawiając w tyle bezradnych policjantów ze Scotland Yardu. Określa wiek jednego z morderców („człowiek, który bez wysiłku daje cztery i półstopowego susa, nie może być zaawansowany w latach”), ustala długość jego paznokci (napis na ścianie wydrapano męskim paznokciem umazanym we krwi), a także rozpoznaje gatunek cygar (zebrany z podłogi popiół był ciemny i włóknisty, a tylko takie ślady pozostawiają cygara „Trichinopoly”).

Pytany o swoją metodę Holmes skromnie mówi, że stosuje w codziennym życiu parę prawideł z dziedziny obserwacji i dedukcji.

Z kolei medyczne pasje detektywa ujawniają się już w pierwszej wzmiance o nim, gdy Stamford, asystent doktora Watsona w szpitalu świętego Bartłomieja w Londynie, wspomina osobliwe zachowanie Holmesa:

— Bicie trupa kijem w prosektorium nazwałbym co najmniej cudacznym wybrykiem.

— Bicie trupa?!

— Tak. By sprawdzić, jakie siniaki powstają po śmierci. Widziałem to na własne oczy.

— A mówił pan, że Holmes nie studiuje medycyny⁵.

A zatem nauki przyrodnicze i ślady? Otóż nie tylko. „Sztuka dedukcji” w ujęciu Sherlocka Holmesa to przede wszystkim opowieść o świecie zdominowanym przez zmysł wzroku. O świecie, w którym szczególnego znaczenia nabiera nawet nie to, co odsłonięte (odkryte), lecz to, co przeoczone. Zbieżności między metodą Holmesa a medycyną należy szukać na poziome podobieństwa epistemologicznego. W przypadku medycyny nowożytna obserwacja kliniczna zaczyna się wtedy, gdy objawy zostają wprowadzone w porządek dyskursu, gdy zaczyna się łączyć widzenie z wiedzą:

[...] mówiąc o tym, co się widzi, włącza się je [zjawiska — przyp. M. Cz.] do wiedzy; to również uczyć się widzieć, ponieważ opis dostarcza klucza do języka, który opanowuje widzialne⁶.

W podobny sposób, jak dzieje się w praktyce klinicznej, wzrok detektywa przeszywa niczym laser zdarzenia, by przemienić je w fakty. Raz jeszcze zacytujmy Foucaulta:

Spojrzenie może być różne, natomiast rzut oka zmierza prosto: wybiera, a linia,

którą jednym pociągnięciem kreśli, podkreśla momentalnie to, co istotne; wychodzi więc poza to, co widzi; bezpośrednio dane formy zmysłowości nie zwodzą go, gdyż potrafi je przeniknąć. Spojrzenie z istoty swej jest demistyfikujące. Jeśli w swej gwałtownej prostocie dotyka, to po to, by zniszczyć, unieważnić, oddzielić pozór. Przechodzi do porządku dziennego nad wszystkimi nadużyciami języka. Jest nieme jak wyprostowany palec, który wskazuje i oskarża. [...] Oko kliniczne odkrywa swoje nowe pokrewieństwo ze znaczeniem, które określa jego normę i jego epistemologiczną strukturę. Miejsce ucha wyczulonego na mowę zastępuje wskazujący palec, który dotyka głębi⁷.

Historie z Sherlockiem Holmesem w roli głównej to zatem opowieści nie tyle o śladach, ile o znakach. Utwory te są manifestacją systemu semiotycznego, który w modelowej wersji został stworzony przez Ferdinanda de Saussure'a. Podstawowym założeniem uczynionym przez pioniera językoznawstwa strukturalnego była teza o jednolitej budowie znaków, które nieodmiennie zawierają w sobie element znaczący i znaczony.

Ta istota znaku, w którym *signifiant* nierozzerwalnie łączy się z *signifié*, jest wręcz obsesyjnie manifestowana przez Sherlocka Holmesa. W *Zaginionym narzeczonym* klientką detektywa jest Mary Sutherland. Podczas pierwszego spotkania Holmes oświadcza skonfundowanej dziewczynie, że ta pracuje jako maszynistka, świadczą zaś o tym rękawy ubrania okryte aksamitem, na którym pozostały wyraźne, charakterystyczne ślady.

Przypadków takich jak ten w twórczości Doyle'a jest bez liku — można nawet rzec, że są one czymś w rodzaju fabularnego *spécialité de la maison* pisarza. Początek *Błękitnego rubinu* to wręcz przypowieść o istocie znaku, w której exemplum stanowi kapelusz pozostawiony przez potencjalnego klienta. Nakrycie głowy świadczy, zdaniem Holmesa, o tym, że mamy do czynienia z mężczyzną niegdyś zamożnym, który popadł w tarapaty finansowe, zatracił też dawną przezorność. Skąd to wiemy? To proste:

Ten kapelusz ma trzy lata. Płaskie rondo zawijane na brzegach były modne właśnie wtedy. Jest to kapelusz pierwszego gatunku. Spójrz tylko na tę karbowaną,

jedwabną wstążkę i doskonałej jakości podszewkę. Ponieważ tego człowieka było trzy lata temu stać na taki drogi kapelusz, a od tego czasu nie kupił sobie innego, musi to oznaczać, że jego sytuacja finansowa pogorszyła się⁸.

Regułą myślenia w świecie Holmesa jest wiara w niepodważalność i oczywistość znaku, który jest elementem komunikacji społecznej. Ubiór w niezachwiany sposób organizuje w tak pojętej rzeczywistości semiologiczny system mody, wyznaczany między innymi przez intencjonalny charakter znaczenia. W takim modelu nie do przyjęcia jest zwykle przypisywana ubraniu sygnifikacja: pozbawiona intencjonalnej mocy, „emitująca poprzez taki a taki ubiór informacje, zakodowane w układach znaczeń, które — zdarza się — nie bywają nawet przedmiotem refleksji użytkowników”⁹. Z czysto pragmatycznego punktu widzenia nic nie stoi przecież na przeszkodzie, by kapelusz należał nie do zubożalego właściciela, lecz zwykłego niechluj, podobnie też Mary Sutherland mogła, z jakichś względów, pożyczyć ubranie od swojej siostry, nie musi więc być maszynistką.

Tę totalność znaku podkreśla sam Holmes, gdy mówi do Watsona: „widzisz wszystko. Nie potrafisz jednak wyciągać wniosków ze swych obserwacji. Powinieneś być bardziej śmiały”¹⁰. To także zachęta, by — przypomnijmy raz jeszcze Foucaulta — pokonać naszą niemożność myślenia „w taki właśnie sposób”, a więc wbrew własnym przyzwyczajeniom.

Poe — rentgenowskie zdjęcie powieści detektywistycznej

Strukturalna przejrzystość znaku i jego niewzruszoność — wynikająca z oczywistej przystawalności znaczonego i znaczącego — ma swój

odpowiednik w statyczności i przejrzystości społecznej oraz regułach klasyfikacji. Oczywiście mówimy o statyczności względnej, bowiem zjawiska urbanizacji przebiegają w sposób nieubłagany i to one sprawiły, że właśnie Londyn u progu XX stulecia stał się pierwszą metropolią europejską liczącą milion mieszkańców.

Tak czy inaczej konsekwencje tej przejrzystości społecznej mają swój wymiar fabularny w twórczości Conan Doyle'a. Ze względu na nią Sherlock Holmes, jeśli już rusza się z Baker Street, lubi to robić w przebraniu, które nieodmiennie zaskakuje i przynosi określony skutek. W świecie intencjonalnych znaczeń ten, kto wygląda jak stajenny, z pewnością jest stajennym (w takiej charakteryzacji — mówimy o opowiadaniu *Skandal w Czechach* — w nędznym ubraniu, rozczochrany i z bokobrodami pojawia się Holmes w stajni Ireny Adler, by czyszczyć konie, zasięgnąć języka). Z tego samego powodu Watson w dziwnym bibliofilu z siwymi włosami, obdarzonym dziwnym skrzeczącym głosem nie może rozpoznać Holmesa, powracającego do życia po kilku latach, by wyrównać rachunki z ludźmi profesora Moriarty'ego (*Pusty dom*). Watson nie może rozpoznać Holmesa, ponieważ takie rozpoznanie przeczyłoby jego regułom myślenia.

Model społeczeństwa w utworach Conan Doyle'a jest wciąż jeszcze niewiele zretuszowaną kopią tego obrazu, który kilkadziesiąt lat wcześniej Edgar Allan Poe naszkicował w *Człowieku tłumy* — opowiadaniu nie przypadkiem nazwanym przez Waltera Benjamina „zdjęciem rentgenowskim opowieści detektywistycznej”:

Nie ma już okrywającej tkanki, którą jest zbrodnia. Pozostała naga armatura: prześladowca, tłum i nieznamy, który przemierza Londyn w ten sposób, że zawsze pozostaje w środku tłumy. Tym nieznanym jest *flaneur* ¹¹.

Przypomnijmy pokrótce ten utwór nie tylko ze względu na jego modelowy kształt dla prozy kryminalnej, ale także ze względu na zawartą w

nim konstrukcję społeczną. Oto więc narrator, siedząc przy oknie „w kawiarni hotelu D*** w Londynie”, obserwuje gęstniejący o zmierzchu tłum. Najpierw więc widzi takich, których: „[...] wygląd zdradzał usposobienie stateczne i rzeczowe. [...] Niewątpliwie do obu grup należeli szlachetnie urodzeni, a także kupcy, adwokaci, przedsiębiorcy, maklerzy — śmietanka społeczeństwa i jego solidna podstawa”¹².

Stopniowo w polu widzenia pojawiają się kolejne postacie, w których narrator bezbłędnie rozpoznaje urzędników niższego i wyższego szczebla, kieszonkowców i hazardzistów, żydowskich handlarzy, wreszcie dziewczyny „wprawne w bałamutnych sztuczkach zawodowych i pałające żądzą dorównania w występku swym starszym siostróm” oraz innych osobników, którzy w przestrzeni wielkiego miasta zalegają na jego marginesie.

Aż wreszcie uwagę flaneura przykuwa postać tajemniczego mężczyzny, wywołującego w narratorze rozliczne skojarzenia: „[...] w umyśle mym powstał sprzeczny, paradoksalny obraz wielkiej siły umysłu, przezorności, nędzy, chciwości, zimnej krwi, morderczego instynktu, triumfu, wesołości, zgrozy i bezmiernej, niewysłowionej rozpacz”¹³.

Narrator rusza za mężczyzną w wielogodzinną marszrutę, która ma w sobie element fantasmagorii i rozgrywa się bardziej w wyobraźni flaneura niż realnie. Krąży po labiryntach ulic i zakamarkach miasta, co rusz gubiąc i odnajdując ślad mężczyzny, by wreszcie stwierdzić: „Starzec ten [...] to wcielenie i duch zbrodni. Nie znosi samotności. To człowiek tłumu”¹⁴.

Opowiadanie to odwołuje się do tradycji dziewiętnastowiecznego szkicu fizjologicznego, w którym jednostka, w myśl zasady *pars pro toto*, jest reprezentantem określonej grupy społecznej. Uwagę zwraca tu nie tylko kreacja nowego, wielkomięjskiego bohatera, nieodznaczającego się żadnymi właściwościami poza jedną: przypisaną tej postaci zdolnością przemieszczania się wśród rozmaitych warstw społecznych i, tym samym,

umiejętnością ukrywania się oraz maskowania. Oprócz „człowieka tłumu”, który zakłóca przejrzysty obraz społeczeństwa, mamy bowiem postać obserwatora.

To właśnie o takiej wielkomięskiej figurze pisze Richard Sennett w *Ciele i kamieniu*:

Gość, jeżeli usiadł przy stoliku przed kawiarnią, miał pozostać w jednym miejscu; ci, którzy pragnęli urozmaicenia, stali przy barze. Siedzących obsługiwało się wolniej. W latach siedemdziesiątych XIX wieku, na przykład, do stolików z reguły posyłano najstarszych kelnerów. Ich ślamazarność nikomu nie przeszkadzała. Na tarasie kawiarni bywalcy przesiadywali w milczeniu, przyglądając się tłumom na ulicy — wyobcowani, zatopieni w myślach. [...] Podobnie jak fotel kawiarnia zapewniała wygodę, bierną wygodę osobistą. Zarazem miała i ma do dzisiaj charakter wybitnie miejski, pełen oglady¹⁵.

Wróćmy do Holmesa. Konsekwencje metody myślenia opartej na strukturalnej (w duchu de Saussure'a) koncepcji znaku i znaczenia są rozległe i wskażemy tylko kilka z nich. Odpowiednikiem statycznej struktury społecznej jest statyczna pozycja przyjmowana przez obserwatora. Posługując się pewną analogią, można powiedzieć, że Holmes przypomina badacza gabinetowego z czasów Jamesa Frazera, który przepytuje swoich informatorów, by na podstawie usłyszanych opowieści określić istotę rytuałów obecnych w rozmaitych kulturach. Jakkolwiek więc Holmes weryfikuje swe hipotezy w terenie, to Arthur Conan Doyle skąpi nam opisów tej obserwacji (zupełnie inaczej, dodajmy, dzieje się w klasycznym czarnym kryminale, gdzie element obserwacji dominuje nad wyrażanymi hipotezami). Ostatecznie też kwintesencją „metody dedukcji” jest zdanie, które Holmes wypowiada po rozwiązaniu jednej ze spraw: „W tym wypadku wyjaśniłem całą tajemnicę, przesiedziawszy noc na pięciu poduszkach i wypaliwszy paczkę tytoniu”¹⁶.

Równie symboliczną funkcję jak fajka (ta, zasadniczo, kojarzy się z

wygodnym fotelem, statycznością i kontemplacją, nie zaś życiowym aktywizmem) pełnią w świecie Holmesa skrzypce; to właśnie grając na nich — a więc nie ruszając się z miejsca, z pokoju na Baker Street — detektyw wszech czasów dochodzi do istoty powierzonych mu spraw. Gabinetowy Holmes różni się więc od ulicznego Marlowe’a lub Archera. Dla nich bowiem przemierzanie topograficzne (przestrzenne) oraz socjologiczne (wśród grup społecznych) jest warunkiem *sine qua non* rozwiązania sprawy.

Kwestia przejrzystości struktury społecznej pojawia się także na skrzyżowaniu życia i literatury. Przypomnijmy więc, z jakim oporem i jakimi protestami spotkał się angielski sekretarz stanu Robert Peel, reformujący londyńską policję w 1829 roku. Aby uciszyć przeciwników w Izbie Gmin, Peel wyposażył stróżów prawa w czarne cylindry. Nakrycie głowy zaś miało być dla londyńczyków czytelnym znakiem (sic!), że chronić będą ich obywatele, nie zaś wojsko. Kwestia ta, dodajmy, była niebagatelna w kontekście dyskusji na temat granic wolności i swobód. W roku 1842 działania instytucji policyjnych straciły wcześniejszą przejrzystość — dwunastu funkcjonariuszy przebrało się w cywilne ubrania. Od tej chwili mieli stać się „ludźmi tłumu”, ich siedzibą były zaś ciasne pomieszczenia Scotland Yardu. Dopowiedzmy, że detektywi ci bardzo szybko stali się pierwowzorami literackimi: jeden z nich, o nazwisku Field, zainspirował Karola Dickensa do napisania *Bleak House* — powieści, w której pojawia się inspektor-zwiadowca Bucket, czyli ktoś, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, kto zajmuje się czynnościami operacyjno-wywiadowczymi.

Można powiedzieć, że detektywi Scotland Yardu, działając w przebraniu (czyli bez przypisanego policji munduru), zakłócili funkcjonowanie społecznego systemu semiotycznego. Dlatego, między innymi, Lestrade oraz inni mniej znani stróże prawa pojawiający się u Conan Doyle’a są postaciami ukazywanymi, jak na „zło semiotyczne” przystało, w negatywnym świetle. Z

pewnością natomiast systemu znaków nie podważała ani postać prywatnego detektywa, ani postać przestępcy. Zwróćmy uwagę: w twórczości Doyle'a obowiązuje specyficznie pojęta zasada *decorum*, wyrażająca się w tym, że zbrodnia (sposób jej popełnienia) musi być skorelowana ze społecznym pochodzeniem czarnego charakteru. Holmes z istoty nie zajmuje się podrzędnymi rzezimieszkami, bowiem ci, z założenia, mogą popełnić jedynie prostackie przestępstwa, niegodne angażowania „sztuki dedukcji”. *Modus operandi* jest zatem tą sferą, w której znaczone i znaczące znów nierozzerwalnie się ze sobą łączy.

Sherlock Holmes tak bardzo ucieleśnia typ intuicyjnego geniusza, że zbędne stają się długotrwałe rozważania nad cechami intuicyjnego umysłu. Jest to umysł, dla którego każda sytuacja jest całkowitą i inkluzywną jednością. Każdy aspekt, każdy składnik ma dla Holmesa doniosłe znaczenie. Dla niego nie ma nieistotnych szczegółów. W kompleksie organicznym wszystkie części mają ważne, a nie tylko jakieś, znaczenie dla całości. [...] Holmes jest przykładem artysty, dla którego każda sytuacja artystyczna jest całkowita i zawiera w sobie liczne symultaniczne poziomy, istniejące w rzeczywistości¹⁷.

Ten holistyczny wymiar rozumu Holmesa jest dla Marshalla McLuhana jednym z przejawów starcia dwóch modeli kultury: opartego na tradycji oralnej (z akcentowaną rolą kontekstów, szczegółu, relacji bezpośrednich między uczestnikami gry społecznej) oraz modelu osadzonego w kulturze pisma. Nie przypadkiem cytowany fragment zatytułowany został *Sherlock Holmes przeciwko biurokracii*, przy czym figura biurokraty jest metaforą tych procesów racjonalizacji, które Max Weber uznał za konstytutywne dla zachodniej poświeceniowej nowożytności.

Można mieć jednak wątpliwości, czy aby Holmes został obsadzony przez kanadyjskiego papieża mediologii we właściwej roli. Innymi słowy: przyjrzyjmy się samemu Holmesowi na holmesowską modłę. Aby zaś to uczynić, raz jeszcze odwołajmy się do *Studium w szkarłacie*.

Plama atramentu, czyli Holmes i kultura pisma

Doktor Watson zaintrygowany osobą współlokatora próbuje, rzecz jasna po amatorsku i nieudolnie, dociec, czym zajmuje się Holmes. Sam stara się zastosować tę metodę obserwacji i dedukcji, która jest specjalnością detektywa. Sporządza nawet sławną listę kompetencji Sherlocka (znajomość literatury u tegoż żadna, trucizn — wybitna i tak dalej), pali ją jednak w piecu. Przypatruje się także swojemu towarzyszowi, by w ten sposób dowiedzieć się o nim czegoś więcej. Przywołajmy jeden z pierwszych opisów:

Cienki orli nos nadawał jego twarzy wyraz czujny i stanowczy. Podbródek miał wystający i kwadratowy, typowy dla ludzi o mocnym charakterze. Ręce stale splamione były atramentem i chemikaliami, a przecież — jak nieraz mogłem to zauważyć, gdy manipulował przy swych kruchych naukowych narzędziach — dotyk miał czuły i delikatny¹⁸.

Otóż właśnie: ręce stale splamione atramentem. Niedługo później Watson natrafia w gazecie na artykuł *Księga życia*, którego autor dowodzi, że

[...] z paznokci, z rękawów marynarki, z butów, spodni na kolanach, ze zgrubienia naskórka na palcach wskazującym i wielkim, z miny i z mankietów koszuli — z każdej z tych rzeczy można jasno odczytać zawód człowieka. Trudno sobie wyobrazić, by te połączone cechy mogły zwieść wprawnego obserwatora¹⁹.

Doktor, nieco zirytowany wymową tekstu, dzieli się z Holmesem swoimi spostrzeżeniami z lektury i ku swemu zdumieniu dowiaduje się, że autorem artykułu jest sam detektyw. Zanim wyciągniemy stosowne wnioski, odwołajmy się do jeszcze jednego fragmentu, gdy Watson i Holmes zostają wezwani w sprawie morderstwa, detektyw zaś odnajduje wypisane na ścianie, najpewniej przez mordercę, słowo „Rache”:

Tego nie pisał Niemiec. Litera „A”, jeśli pan zauważył, miała w sobie coś z gotyku, podczas gdy prawdziwy Niemiec pisze teraz łacińskim alfabetem. Śmiało więc możemy powiedzieć, że chodzi tu nie o rdzennego Niemca, lecz niezręcznego naśladowcę, który przeholował w swoim zadaniu²⁰.

Ręce uwalane atramentem, wzmianki o artykułach pisywanych do gazet (w opowieściach o Holmesie wielokrotnie podkreśla się, że detektyw od czasu do czasu para się takim zajęciem), refleksje dotyczące kroju czcionki pojawiają się nieprzypadkowo. Holmes jest bowiem *człowiekiem pisma* i to pismo — a precyzyjniej mówiąc: jego drukowana odmiana — wytwarza tak charakterystyczną dla detektywa dyspozycję poznawczą: Sherlock Holmes jest czytelnikiem znaków²¹.

Wbrew temu, co pisał Marshall McLuhan, Holmes ucieleśnia szczególny moment w dziejach literatury kryminalnej, w której dokonuje się przejście od barwnej, pełnej emfazy oralnej opowieści o wydarzeniu ku skrypturalnej metodzie porządkowania i odczytywania znaczeń.

Vidocq i Bertillon, oralność i piśmienność

Nie przypadkowo to przekształcenie doskonale uchwycone przez Doyle'a ma swój odpowiednik w przemianach metodologii kryminalistycznej u schyłku XIX wieku, których ucieleśnieniem są postacie dwóch wielkich francuskich śledczych: Eugeniusza Franciszka Vidocq'a oraz Alfonsa Bertillona.

Wydawało się, że pierwszy z nich, syn piekarza z Arras, skazany na ciężkie roboty na galerach, dopełni żywota przykuty do łańcucha. W 1799 roku Vidocq ucieka jednak, a następnie przez kolejną dekadę mieszka w Paryżu (oto jeszcze jeden dowód potwierdzający opinię Benjamina, że metropolia staje się przesłoną dla zbrodniarzy) i para się handlem ubraniami

pod okiem stróżów prawa. Wreszcie w 1810 roku decyduje się na z pozoru desperacki krok i proponuje swoje usługi — poparte jedynymi w swym rodzaju kompetencjami, jakie zdobyć można tylko praktycznie — prefektowi paryskiej policji.

Współpracowników Vidocq rekrutował spośród siebie podobnych, gdy zaś w 1833 roku odchodził ze stanowiska szefa Sureté, policja kryminalna dysponowała zarówno bogatym archiwum, jak i wypracowanymi procedurami pozwalającymi chwycić najgroźniejszych zbrodniarzy. Vidocq słynął między innymi z fotograficznej pamięci, wymagał jej także od swoich inspektorów.

W regularnych odstępach czasu sami inspektorowie zjawiali się na dziedzińcach więzień, każąc aresztantom defilować przed nimi, aby za przykładem Vidocq'a ćwiczyć i wpisać w ten sposób w swoją „fotograficzną pamięć” twarze przestępców. „Parada więźniów” była najszerzej stosowaną metodą służącą do rozpoznawania więźniów uprzednio już karanych lub też do identyfikowania tych, którzy przypadkiem dostali się do więzienia, a poszukiwani byli za inne zbrodnie²².

Ze względu na relacje łączące Vidocq'a z literaturą dodajmy, że niegdysiejszy galernik zmarł w 1857 roku jako zamożny człowiek, właściciel prywatnej — i bodaj pierwszej w świecie — agencji detektywistycznej oraz konsultant Honoriusza Balzaka, któremu zwykł doradzać w kwestii rozmaitych kryminalnych motywów literackich. Dwadzieścia dwa lata później Alfons Bertillon, syn wiceprzewodniczącego paryskiego Towarzystwa Antropologicznego, zainspirowany próbami czynionymi przez Adolfa Quéteta, belgijskiego uczonego, który stworzył podwaliny statystycznego badania przestępczości, zaczął dokonywać pomiarów wśród aresztantów. Bertillon spostrzegł bowiem, że dotychczasowe karty więźniów (zawierające w jego czasach już 80 000 fotografii) nie pozwalają na skuteczną identyfikację. Dopiero zestawienie wielu danych antropometrycznych — wzrostu, długości kończyn, obwodu głowy i tak dalej

— pozwalało, jego zdaniem, na odnalezienie sprawcy wśród aresztowanych ponownie, pod innym nazwiskiem, za kolejne przestępstwo.

Bertillon, podobnie jak Vidocq, odwiedzał więźniów w celach, jakże jednak jego metoda różniła się od sławnych parad sprzed kilku dziesięcioleci!

Zaopatrzył się w przybory fotograficzne i sam zaczął fotografować aresztantów na swój własny sposób. Potem ciął te zdjęcia na kawałki i naklejał obok siebie tuziny oczu, nosów lub uszu. Równocześnie z mrówczą skrzętnością poszukiwał terminów, za pomocą których można by dokładnie opisać różne kształty nosów lub uszu. [...] W przypadku nosa określał na przykład: esowato wygięty grzbiet nosa, spłaszczony grzbiet nosa, zmiażdżony grzbiet nosa, krzywy grzbiet nosa z prawej lub lewej strony, ściśnięty grzbiet nosa, grube nozdrza itd. Kontrolował barwę oczu każdego więźnia. Rozróżniał zewnętrzne i wewnętrzne strefy tęczy o różnym zabarwieniu [...] ²³.

Niemal dziesięć lat od zainicjowania swych badań Bertillon mianowany został dyrektorem policyjnej służby identyfikacyjnej. Stworzona przezeń kartoteka liczyła niemal pół miliona kart wypełnionych szczegółowymi pomiarami. Zawzięty uczyony kończył *Opis przestępcy w słowach* — swoistą instrukcję zawierającą aparat pojęciowy antropometrii, zaś dziennikarze pisali o bertillonage’u — metodzie, która miała zadać ostateczny cios światu zbrodni.

Trudno o większy kontrast niż ten między Vidocqiem a Bertillonem, począwszy od różnic biograficznych i charakterologicznych po wypracowane przez obu policyjne metody. Te różnice są jednak konsekwencją znacznie bardziej podstawowej opozycji wynikającej ze ścierania się dwóch modeli kultury. Vidocq to kultura doświadczenia, bezpośredniego kontaktu twarzą w twarz, wrażeń, intuicji, kontekstu, całościowej sytuacji. Bertillon to kultura kartoteki, urzeczowienia i pomiaru, selektywności. W pierwszym przypadku — znajomość ludzi, w drugim — wiedza o człowieku jako wyabstrahowanym obiekcie. O ile awanturnik Vidocq uosabia cechy kultury

oralnej, o tyle laboratoryjny chłód Bertillona wpisuje się w model kultury skrypturalnej.

Powróćmy do Holmesa. W utworach o genialnym detektywie nie rozstaliśmy się wprawdzie z romantycznym wyobrażeniem śledczego (nie przypadkiem Holmes chwali się, że zna Londyn jak własną kieszeń), ale położony nacisk przesuwają się w nich w stronę systematycznej metody badawczej — owej sztuki dedukcji, która jest nauką o znakach, a zarazem jest sztuką selektywnego patrzenia na rzeczywistość.

Ilustracją tej zmiany niechaj będzie jedno z najsławniejszych opowiadań Doyle'a, *Liga rudowłosych*. Historia zaczyna się od sztuczki (to stały i charakterystyczny motyw w utworach o detektywie z Baker Street) polegającej na tym, że Holmes opowiada skonfundowanemu klientowi szczegóły z jego biografii. Można by rzec, że Sherlock testuje w ten sposób niezawodność swej metody, sprawdza, czy wszystko jest na swoim miejscu, ściślej: czy *signifiant* i *signifié* są tam, gdzie powinny być. W naszym przypadku pan Jabez Wilson dowiaduje się, że kiedyś zajmował się pracą fizyczną, zażywa tabaki, należy do loży masońskiej, był w Chinach oraz że ostatnio dużo pisał.

Następnie czytelnik zostaje porwany przez wir opowieści i odkrywa, że pana Wilsona, niejako wbrew pospolitemu nazwisku, spotkała zadziwiająca przygoda. Otóż ten właściciel lombardu przynoszącego z roku na rok coraz mniejsze zyski natknął się na dziwne ogłoszenie adresowane do rudowłosych mężczyzn, zdrowych na ciele i umyśle, powyżej dwudziestego pierwszego roku życia. Zgodnie z wolą zmarłego milionera z Pensylwanii pojawiła się możliwość zarobku dla kogoś, kto będzie wykonywał pewne prace na rzecz Ligi Rudowłosych. Pan Wilson zgłasza się w wyznaczonym dniu i wyznaczonej godzinie na, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, casting i zdobywa upragnioną posadę.

Pomińmy tu streszczanie dalszej części opowiadania, w którym roi się od osobliwości i zagadek. Skoncentrujmy się raczej na zastosowanej przez Holmesa metodzie. Otóż metoda ta sprowadza się do tego, by wydzielić z żywiołu opowieści elementy kryminalnie znaczące. By, ujmując to inaczej, przejść z poziomu *parole* (mowy) na poziom *langue* (języka). Do sfery *parole* należeć będzie i dziwaczne ogłoszenie skierowane do rudowłosych, i test, czy aby Jazeb Wilson nie jest oszustem i nie założył peruki, i osobliwe zadanie polegające na przepisywaniu kolejnych haseł z Encyklopedii Britannica, wreszcie tajemnicze rozwiązanie Ligi Rudowłosych. Obszar *langue* to strefa selekcji, w której interesują Holmesa elementy dystynktywne, a więc te, które są znaczące z punktu widzenia kryminalnej intrygi. Wśród tych elementów kluczową rolę odgrywa pomocnik pana Wilsona, Vincent Spaulding. Nie dość, że pracuje za połowę stawki, którą otrzymałby u innych, jest z zamiłowania fotografem i godzinami przesiaduje w ciemni urządzonej w piwnicy lombardu, to jeszcze ma plamy na spodniach w okolicach kolan, co stwierdza Holmes podczas rekonesansu po ulicach Londynu. Elementem znaczącym jest i to, że pan Wilson otrzymuje posadę, która zmusza go do przesiadywania w biurze Ligi; w myśl umowy nasz płomiennowłosy bohater nie może bowiem opuścić stanowiska pracy.

Przejście od *parole* (mnogości realizowanych wypowiedzi, których odpowiednikiem w naszym przypadku jest żywioł fabularny i kosmos szczegółów) ku *langue* można opisać w kategoriach przejścia od ogółu opowiadania do wyselekcjonowanych, wyodrębnionych znaków. Tę transpozycję można dodatkowo spersonalizować. Doktor Watson, jak na kronikarza przystało, jest po stronie opowiadania, w którym liczy się dosłownie wszystko; Sherlock Holmes dzierży w rękach brzytwę, którą odcina szum fabularny od motywów znaczących. Pierwszy opisuje świat w jego pełni, dziwności i barwności, drugi — stara się znaleźć klucz

porządkujący rzeczywistość.

Gdyby szukać antropologicznego odniesienia dla perspektyw prezentowanych przez Watsona i Holmesa, można by przywołać opinię Adama Kupera dotyczącą relacji, jakie zachodziły między badaniami terenowymi oraz teoretycznym uogólnieniem w antropologii w czasach poprzedzających prace Bronisława Malinowskiego:

Ogólnie biorąc, i z pewnym uproszczeniem, nie popełnimy błędu, stwierdzając, że przed I wojną światową stosunek teorii do badań (jak i teoretyka do etnografa) był taki, jak pana wobec sługi. [...] Antropolog-bramin rozpatrywał teorie i rozsyłał pytania; etnograf-siurda wykonywał czarną robotę i mniej lub bardziej beznamiętnie odpowiadał na zapytania specjalisty. [...] Badacz terenowy dostarczał faktów, socjolog bądź etnolog odnosił je do jakiegoś schematu umożliwiającego porównania i przedstawiał wyjaśnienia²⁴.

W przypadku opowiadań Arthura Conan Doyle'a Watson-siurda jest ponadto kronikarzem dokonań Holmesa-bramina, który porządkuje chaotyczną rzeczywistość, selekcionując znaki i przypisując im niekwestionowane znaczenia. Symbolem tej selekcji jest sporządzona przez detektywa kartoteka, w której zgromadził on wiedzę o najgroźniejszych przestępcach. Holmesowska kartoteka, jakże odmienna od chińskiej encyklopedii opisanej przez Borgesa, to zarazem idealny przykład realizujący głoszoną przez Saussure'a zasadę przyległości znaczącego oraz znaczonego. Niecne czyny i występki, *modus operandi* oraz cechy fizjonomiczne niezawodnie i nieuchronnie odsyłają do określonego, tego jedyne reprezentanta środowiska przestępców.

Kartoteka to efekt prac laboratorium semiologicznego, podobnie jak wynikiem eksperymentów przeprowadzanych przez Holmesa w laboratorium chemicznym są doniosłe odkrycia z dziedziny kryminalistyki:

Wszystkie te pokazy sztuki dedukcji mają pewne cechy wspólne, różniące je od właściwego śledztwa: prowadzone są w warunkach niejako laboratoryjnych, bez

szumu informacyjnego wprowadzanego przez przypadkowe elementy przedstawionego świata²⁵.

Wpisując sposób myślenia Sherlocka Holmesa w kontekst strukturalizmu de Saussure'a, łatwo narazić się na zarzut anachronizmu. Wszak *Kurs językoznawstwa ogólnego*, napisany przez jego uczniów na podstawie wykładów głoszonych przez językoznawcę z Genewy, ukazał się w 1916 roku, trzy lata po śmierci de Saussure'a, a wiele lat po publikacji *Studium w szkarłacie* (ukazało się w 1887 roku) oraz pierwszego tomu opowiadań z Holmesem (*Skandal w Czechach*, pierwsze z opowiadań, wydrukowano w „Strand Magazine” w 1891 roku, rok później światło dzienne ujrzał zbiór *Przygody Sherlocka Holmesa*).

Jednakowoż — przywołajmy ponownie Janusza Barańskiego — de Saussure „rozciga reguły znaczenia języka naturalnego na całą kulturę”²⁶, zarazem jednak to model kultury — model oparty na regułach racjonalności, piśmie jako środku komunikowania reorganizującym wyobrażenia o świecie, społecznych bytach twardo osadzonych „na swoim miejscu” (wbrew marzeniom wszelkich rewolucjonistów) i mieszczańskim mikrokosmosie rzeczy osadzonych w tym niewzruszonym, stacjonarnym świecie — domagał się refleksji ujmującej porządek takiego świata. Jak się rzekło, *Kurs językoznawstwa* jest zwieńczeniem i podsumowaniem modelu kultury, którego literackim ekwiwalentem są opowieści o Sherlocku Holmesie.

Dodać wypada, że pewne idee, które znajdą swoją teoretyczną konkretyzację w strukturalizmie Ferdynanda de Saussure'a, należą do motywów krążących w kulturze zachodniej końca XIX wieku. Najbardziej spektakularnym przykładem tej cyrkulacji mogą być studia Giovanniego Morelliego z lat 1874–1876, a więc bliskich dacie powstania opowiadań o Sherlocku Holmesie, z zakresu historii sztuki. „Metoda Morelliego” polegała na tym, by miast zajmować się dominantą obrazów oraz elementami

pierwszoplanowymi, szukać motywów dyskretnych, ale zarazem powtarzalnych (kształtu ucha lub na przykład paznokcia) i w ten sposób demaskujących autora. Analizy owych cech dystynktywnych doprowadziły Morelliego do wielu cennych odkryć; to jemu zawdzięczamy ostatecznie, że Giorgione jest uznawany za twórcę obrazu Wenus z galerii w Dreźnie, nie zaś kopista Sassoferrato naśladowujący zaginione dzieło Tycjana.

Metoda Morelliego, budząca podziw między innymi Freuda, wykazuje, jak zauważył Carlo Ginzburg²⁷, oczywiste podobieństwa ze sposobem działania Holmesa, skoro specjalista od dzieł sztuki tropi autora, starając się znaleźć pozostawione przez tego ślady, niewidoczne dla zwykłego widza odwiedzającego galerię. Holmes, podobnie jak Morelli, zafascynowany był szczegółem, choćby kształtem łuku ucha (jak w opowiadaniu *The Adventure of the Cardboard Box*).

Deaver i McBain, czyli Holmes po latach

Jakkolwiek struktura fabularna stworzona przez Arthura Conan Doyle'a została dawno temu zakwestionowana przez kolejne generacje pisarzy (podobny los spotkał bohatera — geniusza dedukcji), w literaturze kryminalnej wciąż obecny jest model myślenia wypracowany w historiach o Holmesie. Ten model klasyfikacji występuje w dwóch postaciach. Pierwszą odmianą są powieści kryminalne będące utworami o śladach i przypisywanych im znaczeniach. Autorem, który ten mechanizm wyjaśniania zagadki rozwinął współcześnie w stopniu najpełniejszym, jest zapewne Jeffery Deaver.

Bohater większości jego książek, Lincoln Rhyme, porusza się na wózku inwalidzkim. Sparaliżowany technik kryminalistyczny jest prefiguracją detektywa gabinetowego, w tym przypadku uzbrojonego w komputery,

skanery i najnowsze odkrycia nauki. Wszak, mimo postępu technologicznego, dwie kwestie od czasu Holmesa nie uległy zmianie. Po pierwsze — ślady (by istotnie były śladami) muszą być wyizolowane i spełniać wymogi stawiane preparatom laboratoryjnym:

Pierwszym zadaniem funkcjonariusza wydziału kryminalnego jest zabezpieczenie miejsca zbrodni — aby nie uległo zanieczyszczeniu [...]. Kiedy technicy opasywali plażę żółtą taśmą, Sachs [Amelia Sachs jest partnerką Rhyme'a — przyp. M. Cz.] wciągnęła na przemoczone dżinsy i podkoszulek najnowszy ubiór policyjny. Ostatni wynalazek, okrywający całe ciało kombinezon z kapturem, wykonany z białego tworzywa, pozwalał zminimalizować ryzyko, że funkcjonariusz pozostawi na miejscu zbrodni własne ślady — na przykład włosy, kawałek skóry lub pot — i w ten sposób zanieczyści teren²⁸.

Po wtóre wraz z ewolucją technik kryminalistycznych rośnie pokusa, by ślady przemieniały się w niezbity dowód, a więc aby *signifiant* z niezawodnością snajpera trafiało w określone *signifié*:

Kiedy Rhyme kierował wydziałem dochodzeniowym departamentu policji, poświęcił całe miesiące na zestawienie baz danych standardowych dowodów — próbek substancji i materiałów wraz ze źródłami, z których pochodziły, takich jak olej silnikowy, nitki, włókna, ziemia i tak dalej — aby ułatwić identyfikację dowodów znalezionych na miejscu zbrodni. Jedną z największych i najczęściej używanych baz danych były informacje na temat łusek i kul. FBI i NYPD miały w swoich zbiorach próbki i komputerowe obrazy niemal wszystkich pocisków, jakie zostały wystrzelone z broni palnej w ciągu ostatnich stu lat²⁹.

Drugą odmianą — oprócz powieści kryminalistycznych śladów — która wyrasta z holmesowskiego wzorca myślenia i metody klasyfikacji, jest powieść policyjnych procedur. Nie wdając się tu w szczegóły dotyczące tego podgatunku³⁰, można powiedzieć, że *police procedural* przenosi w obręb pracy zespołowej techniki śledcze stosowane przez Holmesa. Wielość i wymiennosc postaci działających w trybach maszyny policyjnej sprawia, że określone procedury muszą jednak podlegać dogłębszej standaryzacji, niż

działo się to w przypadku śledztw prowadzonych przez detektywa samotnika.

Metodyczność i algorytmizacja policyjnego śledztwa sprawia, że emocje, ekspresja i bezpośrednie zaangażowanie detektywa ustępują miejsca rubrykom raportu — generalizującym zdarzenie i odzierającym je z kontekstu. Raport policyjny jest — odwołajmy się do Waltera Onga — drukiem samowystarczalnym, skonstruowanym w myśl reguł kwantyfikacji i specjalizacji³¹.

Opozycja oralności i piśmienności wyznacza granicę między działaniem prywatnego detektywa (bardziej w stylu Marlowe'a i Spade'a niż Holmesa) oraz zinstytucjonalizowanych stróżów prawa. Dystynkcja ta wyznacza także linię podziału między dwoma stylami myślenia:

Myślenie słowami unika abstrakcji i jest zawsze bliskie światu, w którym żyje człowiek. [...] Dyskurs oralny [...] przedkłada czasowniki określające czynności nad puste stwierdzenia³².

Przeciwieństwem oralności pojętej jako sposób myślenia jest druk. W naszym przypadku — raport policyjny, jak z opowiadania Eda McBaina, którego bohater, sierżant detektyw Mike Jonas, musi rozwikłać sprawę zabójstwa policjanta:

Razem z Andym przyjrzałem się raportowi z wypadku:

Wypadek numer: 46a-3

Imię i inicjały: James C.

Rejon nr 032

Płeć: M

Nazwisko: Benson

Adres: Crescent Ave 1812

Wiek: 28 [...]

Rodzaj dolegliwości lub rany: Potrącenie i ucieczka z miejsca wypadku

Skutek:

Śmiertelny X³³.

W świecie policyjnych procedur emocje wywołuje już nie tyle kontakt z podejrzanym, ile oczekiwanie na raport lub notatkę, która pozwoli ruszyć policjantom z miejsca i pomoże rozwikłać sprawę. Raz jeszcze oddajmy głos sierżantowi Jonasowi:

Nadal sprawdzaliśmy warsztaty.

Kiedy nadeszła tamta skarga, rzuciliśmy się na nią bez zwłoki. Zlekceważyliśmy typowe bzdury w nagłówku raportu, przeskakując od razu do SZCZEGÓŁÓW. [...]

Sprawa w toku, w oczekiwaniu na odbiór raportów i wyników śledztwa³⁴.

W ostatecznym rachunku bezosobowa formuła raportu ma sprawić, że na polu policyjnej walki pozostaną ślady, nie zaś ludzkie emocje. W *Raporcie powypadkowym* szczególną rolę odgrywają ślady opon. Według typologii znaków Peirce'a taki odcisk w ziemi byłby typowym indeksem, pozostaje bowiem w bezpośredniej styczności czasowej lub przestrzennej z przedmiotem oznaczanym. Ślad wyabstrahowany laboratoryjnie (w przypadku opowiadania McBaina znamy rozmiar opony, ślady bieżnika wskazują na określonego producenta, a nawet numer katalogowy) pozwala już na to, do czego dążył Holmes: by elementy znaczący i znaczony nieodzownie do siebie pasowały. Emocjonalny chłód raportu ma swój odpowiednik w aseptycznych laboratoryjnych procedurach specjalistów od kryminalistyki.

W przypadku McBaina — klasyka powieści policyjnych procedur — żelazne reguły, których wyrazem są skrupulatnie wypełniane raporty, pełnią jeszcze inną funkcję. Bohaterem cyklu powieściowego o 87. Posterunku, rozpoczętego w 1956 roku książką *Cop Hater*, jest policyjny zespół, zaś

pojawiające się tu nazwiska stróżów prawa nie są przypadkowe: Steve Carella, Bert Kling, Meyer Meyer, Arthur Brown — szef policjantów, który z pochodzenia jest Włochem, a następnie bohaterowie o korzeniach żydowskich, niemieckich, wreszcie Afroamerykanin. W wieloetnicznym mieście Isola — literackiej wersji Nowego Jorku — rewersem dla biograficznych i kulturowych różnicowań może być to, co bohaterów scala, a więc poczucie sprawiedliwości i jedność policyjnych procedur.

W charakterze podsumowania, a i komentarza do Holmesowskiej semiologii, niechaj zabrzmiał tekst literacki. *Dziwny przypadek psa nocną porą* Marka Haddona to jeden z najoryginalniejszych kryminałów ostatniej dekady nie tylko dlatego, że bohaterem autor uczynił piętnastoletniego chłopca cierpiącego na chorobę Aspergera i nie dlatego, że nastoletni detektyw prowadzi dziwne śledztwo (szuka tego, kto przebił widłami psa Wellingtona). Osobliwy to kryminał także i z tego powodu, że wpleciono weń sporo refleksji metakryminalnej, odwołującej się zwłaszcza do Holmesa. Poprzestaśmy na jednej wzmiance:

Lubię Psa Baskerville'ów. Również dlatego, że lubię Sherlocka Holmesa [...]. Jest bardzo inteligentny, rozwiązuje zagadkę i mówi: „Świat jest pełen oczywistych rzeczy, których nikt nie dostrzega”. Ale on je dostrzega, tak jak ja. W tej książce jest też napisane: „Sherlock Holmes posiadał w nadzwyczajnym stopniu umiejętność wyłączenia się ze świata”. [...] Poza tym Sherlock Holmes nie wierzy w zjawiska nadprzyrodzone, takie jak Bóg, baśnie, piekielne psy i klątwy, które są głupie³⁵.

Uwaga dotycząca „wyłączenia się ze świata” jest wskazówką odnoszącą się raczej do metody stosowanej przez Holmesa niż zdarzeń fabularnych przedstawianych przez Doyle'a. Na drugim biegunie — wbrew tradycji klasycznej powieści detektywistycznej — będzie się znajdował bohater czarnego kryminału, ostentacyjnie włączający się w wir zdarzeń, ufający instynktowi, nosowi i doświadczeniu, trzymający się bliżej nocnego baru niż laboratorium.

I w tym czarnym świecie zdarza się, że bohater napotyka na ślady, które należałoby potraktować na holmesowską modłę. Tak na przykład Sam Spade, uporawszy się z nerwowym panem Cairo, przetrząsa jego kieszenie.

Oprócz portfela i jego zawartości były jeszcze trzy jaskrawe chustki jedwabne pachnące chypre'em, platynowy longines na platynowym łańcuszku z małym wisiorkiem w kształcie gruszki z jakiegoś białego metalu, garść amerykańskich, brytyjskich, francuskich i chińskich monet, pęk kluczy, metalowy grzebień w skórzanej pochewce, pilnik do paznokci również w skórzanej pochewce, mały przewodnik po San Francisco, kwit bagażowy z Southern Pacific, opróżnione do połowy pudełeczko fioletowych pastylek, urzędowa wizytówka jakiegoś urzędnika ubezpieczeniowego z Szanghaju oraz cztery arkusze hotelowego papieru listownego, a na jednym z nich małymi wyraźnymi literami wypisane imię i nazwisko Sama Spade'a i jego obydwa adresy, biurowy i domowy³⁶.

Spade szuka czegoś, co Joel Cairo mógłby ukryć, nie bawi się natomiast w sztukę dedukcji. Rozczarowany wynikami poszukiwań chwytą zemdlonego przeciwnika za przegub dłoni i sprawdza mu puls. Bohaterowie czarnego kryminału zdają się wiedzieć, że skomplikowana materia świata polega między innymi na tym, że znaki występują w funkcji komunikacyjnej i intencjonalnej, są więc zdecydowanie bardziej po stronie Peirce'a i jego pragmatycznej teorii znaku niż po stronie de Saussure'a. „Włączenie w świat” w obrębie literatury *noir* polega między innymi na tym, że stajemy się świadomi nieintencjonalnych znaczeń wypełniających coraz bardziej barwną przestrzeń kultury.

Lew Archer: detektyw nowego typu

Ross Macdonald nazywany bywa „tym trzecim”. Trzecim, po Dashiellu Hammetcie oraz Raymondzie Chandlerze, wśród prawodawców tego podgatunku, który zwykle się nazywa czarnym kryminałem. Pozycji *tertius*

inter pares, trzeciego pośród koryfeuszy, nie zmieniła ani świetna biografia pisarza pióra Toma Nolana, ani głosy krytyki, dopatrujące się w Macdonaldzie autora najbardziej — spośród Wielkiej Trójcy — samoświadomego pisarskiego rzemiosła oraz najbardziej konsekwentnego w obrazowaniu przemian społecznych Ameryki po II wojnie światowej³⁷.

Osiemnaście powieści z detektywem Lew Archerem działającym w Santa Teresa (kalifornijskiej miejscowości — wzoru dostarczyła Santa Barbara — stworzonej na potrzeby literackie) sprawiło, że Woody Haut dostrzegł w powieściowym bohaterze odpowiednik psychoanalityka, który „atakuję totalitaryzm życia rodzinnego”³⁸. Z kolei Eric Mottram, analizując powieść *The Underground Man* z 1971 roku, a więc schyłkowego już okresu twórczości pisarza, podkreśla, że nie mniej istotna od fabuły (w tym planie występuje, rzecz jasna, dysfunkcyjna rodzina — to bowiem typowy Macdonaldowski motyw — oraz sprawa skandalu ekologicznego w Kalifornii) jest wymowa metaliteracka powieści; jest to bowiem utwór, który „sygnalizuje koniec gatunku, sygnalizuje śmierć moralności detektywa samoutwierdzającej się w regułach śledztwa”³⁹. Sam Macdonald także podkreślał, że powieść jest dla niego całościowym zbiorem znaczeń, w przeciwieństwie na przykład do Chandlera, u którego jednostką fabularną i interpretacyjną jest epizod, pojedyncza scena⁴⁰.

A jednak Ross Macdonald należy do szczególnych autorów z innego powodu niż dotychczas wymienione. Wyjątkowość ta zasadza się na przywoływanym już w tej książce porównaniu pracy detektywa i antropologa, podobieństwie stosowanych przez obu metod, zwłaszcza zaś na konieczności wniknięcia w „teren”, w rzeczywistość społeczną, w kulturę. To uczestnictwo w życiu innych, umiejętność analizowania i rozumienia świata, w jaki się wkracza, jest — zdaniem autora kryminałów — nieodzowne zarówno dla Claude’a Lévi- -Straussa, jak i bohaterów pokroju Lew Archera.

Wielokrotnie ta metodologiczna dyrektywa — jak się okaże, dotyczy ona nie tylko sposobu działania bohatera, ale także modelu myślenia o kulturze oraz rządzących nią regułach — wyrażana bywa przez Macdonalda nie w dyskursywnej, lecz powieściowej formule. Oto jedna z pierwszych scen Ruchomego celu, jego debiutanckiej powieści z 1949 roku, gdy pani Sampson, która zleca Archerowi przeprowadzenie śledztwa, proponuje detektywowi coś mocniejszego:

— Napije się pan?

— Nie, dziękuję.

— Może ma pan ochotę na drinka?

— Nie przed lunchem. Jestem detektywem nowego typu⁴¹.

W istocie, Archer, o którym dowiadujemy się, że w 1935 roku podjął pracę w policji, a następnie z niej odszedł, jest detektywem nowego typu, którego różnią od policjantów metody pracy:

Absolwenci szkół policyjnych przywiązują dużą wagę do naukowych metod śledztwa, mają one zresztą znaczenie. Ale moja praca polega głównie na obserwacji i osądzaniu ludzi. [...] Każdy nosi zło w sobie i to, czy przejawia się ono w działaniu, zależy od wielu czynników, jak środowisko, okazja, trudności finansowe, pech, zły przyjaciel⁴².

„Obserwacja i osądzanie” to wyrażone innymi słowy uczestnictwo w terenie, realizacja owego postulatu, by detektyw poruszał się zarówno horyzontalnie, wśród ludzi do niego podobnych, jak i wertykalnie, wśród ludzi z odmiennych środowisk, grup i klas. „Osądzanie” poprzedzone jest zrozumieniem. A żeby zrozumieć, trzeba odrobiny empatii, nie tylko w psychologicznym, ale — przede wszystkim — antropologicznym sensie. Detektyw musi wykazać się wrażliwością i wyobraźnią antropologiczną lub też po prostu, jak mawia Archer, musi być „dobrym kumplem”. Owo

przemieszczanie się, wertykalne i horyzontalne, wygląda zatem tak:

Przecież ze mnie taki dobry kumpel. Miewałem do czynienia z chuliganami, paniami lekkich obyczajów, prostytutkami i naiwniakami; prywatny kapuś podglądający przez dziurkę od klucza nielegalne pary w łóżku, konfident zazdrośników, szpicel za ścianą, rewolwerowiec do wynajęcia za pięćdziesiąt dolarów dziennie; a mimo to dobry kumpel⁴³.

A oto jeszcze jeden przykład wertykalnego przemieszczania się, tym razem związanego z doświadczeniami wyniesionymi z innych kultur. Doświadczeniami, dopowiedzmy, nad wyraz cennymi, bo ratującymi życie. W *Ruchomym celu* Lew Archer musi zmierzyć się z niejakim Puddlerem, wyjątkowo nieprzyjemnym osobnikiem, który dostał zadanie, by usunąć detektywa z rejestru żywych. Przejdźmy do interesującej nas sceny:

Trzymając pilnik prawą ręką, tuż przy czubku, rozorałem mu czoło od skroni do skroni. Cofnął się.

— Porznięłeś mnie — stwierdził z niedowierzaniem.

— Zaraz przestaniesz widzieć, Puddler. Fiński marynarz nauczył mnie w dokach San Pedro, jak nożownicy z krajów nadbałtyckich oślepiają swoich przeciwników⁴⁴.

Drugim biegunem tych wertykalnych wędrówek są rezydencje kalifornijskiej elity, do której należą pracodawcy Archera, ostentacyjnie podkreślający wyższość swojego statusu. Macdonald po mistrzowsku potrafi zobrazować ich pogardę dla prywatnego łapsa, którego zmuszeni są zatrudnić. Mówiąc językiem Ervinga Goffmana, detektyw jest w tym kręgu kimś w sytuacji „osoby nieosobowej” — obcym, który wkracza za kulisy; jest kimś, kto z racji wykonywanego zawodu uczestniczy w teatrze życia codziennego, jaki sobie fundują, w domowym zaciszu i przy świetle kandelabrow, bogaci Amerykanie.

Jednak przyrównanie pracy detektywa do działań antropologa w terenie

sprowadza się nie tylko do podobieństwa stosowanych metod. W twórczości Macdonalda, traktowanej w pewnym uogólnieniu, daje się wskazać zasadniczy problem, wokół którego ogniskuje się powieściowa fabuła. Kwestią tą jest poszukiwanie uniwersalnych reguł rządzących życiem społecznym. Jakkolwiek Lew Archer sam rzadko pozwala sobie na teoretyczne generalizacje, jego sposób działania w zasadzie jest niezmienny — polega na odkrywaniu powiązań między bohaterami, uchwyceniu zasad, wedle których utkana jest sieć zależności między nimi; praca ta obejmuje kwestie statusu społecznego postaci oraz przemian, jakie w tym statusie się dokonały poprzez kolejne małżeństwo lub nowy związek.

O ile więc klasyczna Holmesowska historia detektywistyczna jest historią o znakach oraz ich stałości, o tyle kryminały Macdonaldowskie są przypowieściami o relacjach między ludźmi oraz dynamice tych związków. Właśnie, są przypowieściami. Bowiem to mechanizm tych relacji — uznany przez Macdonalda za niezmienny czynnik kulturowy — pozwala jego bohaterowi z powodzeniem prowadzić śledztwo, a zarazem umożliwia autorowi konstruowanie diagnozy, która nie odnosi się już do powieściowego świata przedstawionego, lecz do postrzeganej przezeń amerykańskiej rzeczywistości.

Trzy powieści Rossa Macdonalda

Aby zobrazować, na czym ta niezmiennność modelowania kultury zdaniem Macdonalda polega, posłużmy się trzema powieściowymi przykładami. Ponieważ utwory amerykańskiego pisarza mają dość zawiłą intrygę, zaś komplikacja ta jest pochodną modelu relacji społecznych, trzeba opowiedzieć te historie do ostatniej sceny, psując tym samym potencjalną przyjemność czytelnicy. Egzemplami niechaj więc będzie *Błękitny*

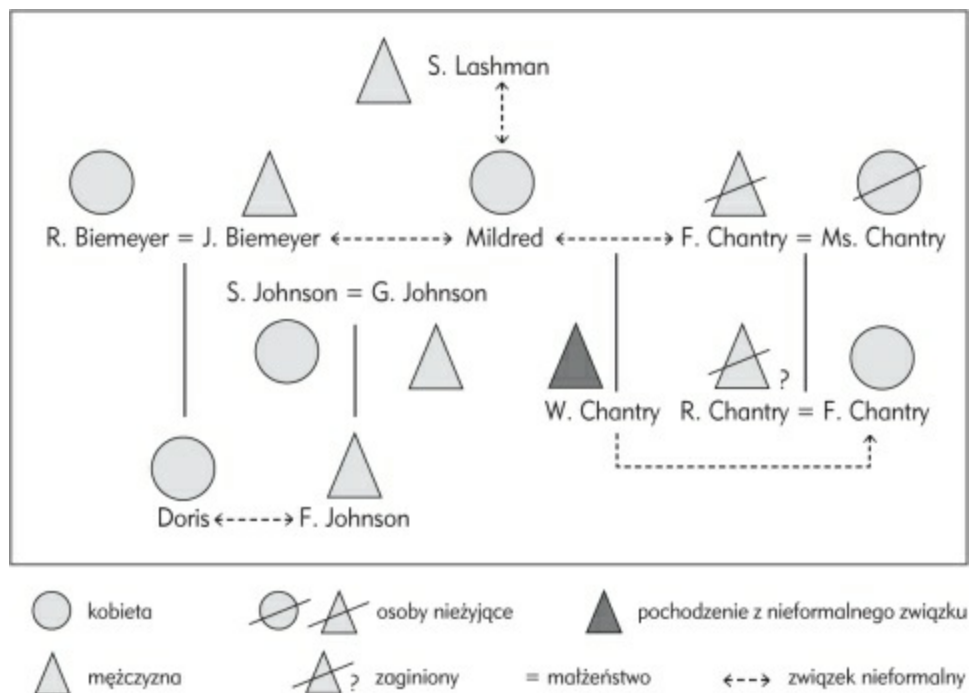
młoteczek — ostatnia powieść z Lew Archerem napisana w 1976 roku, *Pożegnalne spojrzenie* z 1969 roku — utwór, w którym nawet fabuła zostaje zredukowana na rzecz schematu powiązań między postaciami (to trochę tak, jakby Macdonald chciał odrzeć powieść z mięsa — fabuły — i zostawić sam szkielet w postaci wyabstrahowanego schematu), i wreszcie przywoływany już debiutancki *Ruchomy cel*, w którym widać zasadniczy temat późniejszych kryminałów pisarza.

Przypomnijmy zatem fabułę *Błękitnego młoteczka*. Z domu państwa Biemeyerów, kalifornijskich krezusów rzecz jasna, ginie obraz znanego kalifornijskiego malarza Richarda Chantry'ego. Sławę artysty spotęgowało jego tajemnicze zniknięcie przed 30 laty, a pozostawiony przezeń list pożegnalny jest niemal traktowany jak miejscowa relikwia. Skradziony obraz sprzedał Biemeyerom niejaki Paul Grimes — przyjaciel Chantry'ego i jego nauczyciel sprzed wielu lat, jeszcze z czasów, gdy obaj mieszkali w Arizonie. Podejrzenia padają na Paula Johnsona — studenta interesującego się sztuką, prywatnie zaś przyjaciela Doris, córki Biemeyerów. Archer poznaje także Francine Chantry, żonę malarza. Daje się wyczuć, że panią Chantry i Biemeyerów łączą jakieś sprawy z przeszłości, jakkolwiek z relacji tych pozostała rezerwa, niechęć i zagadkowa uraza. Poszukując Freda, detektyw odwiedza dom Johnsonów: poznaje rodziców chłopaka, Sarę i Gerarda — alkoholika z zaburzeniami psychicznymi. Z kolei podczas rozmowy z Doris Archer dowiaduje się, że Biemeyerowie często kłócili się ze sobą, tematem domowych awantur była niejaka Mildred — piękna kobieta obsesyjnie pożądana przez zastępy mężczyzn.

Następnie zdarzenia nabierają tempa: niedaleko szpitala Archer znajduje ciężko rannego Paula Grimesa; handlarz dziełami sztuki, odzyskawszy na chwilę przytomność i widząc detektywa, wykrzykuje nazwisko Chantry'ego, a następnie umiera. Archer zdobywa kolejne informacje o obrazie: wiele

wskazuje na to, że płótno wyszło spod ręki nie sławnego malarza, lecz trzeciorzędnego pacykarza, Jacoba Whitmore'a. Ten jednak nie może potwierdzić autorstwa obrazu, ginie bowiem na skutek utonięcia. Okazuje się także, że Grimes kupił od Whitmore'a dwa obrazy — jeden z nich był portretem niezwykle urodziwej kobiety. W miejscowym muzeum Archer natrafia na inny obraz autorstwa Simona Lashmana, przedstawiający najpewniej tę samą kobietę. Tą modelką jest, oczywiście, Mildred; dowiadujemy się przy tym, że Biemeyer i Lashman rywalizowali niegdyś o względy pięknej kobiety. Oddajmy głos Ruth Biemeyer: „Kobieta, o której względy obaj się ubiegali, była starsza od Jacka, należała raczej do pokolenia Lashmana, ale wolał ją ode mnie. Odkupił ją od Lashmana”⁴⁵. Warto zauważyć, że Jack Biemeyer, przy którym przeciętny skąpiec jest zaiste szczodrym człowiekiem, kupił Mildred okazały dom, którego właścicielem był niegdyś Felix Chantry — ojciec Richarda, inżynier i właściciel kopalni. Mildred była także kochanką Feliksa i miała z nim nieślubnego syna, Williama, który podczas II wojny światowej został zamordowany w tajemniczych okolicznościach. Jego zmasakrowane ciało, ubrane w wojskowy mundur (chłopak był na przepustce), porzucono na pustyni, mordercy nigdy zaś nie znaleziono. Ciało zabitego przekazano bliskim, żonie i synowi. William wziął ślub już po wstąpieniu do armii, tak przynajmniej opowiadał jego towarzysz broni, który po wojnie trafił do szpitala dla inwalidów w Kalifornii. Ale wdowa po Paulu Grimesie wyznaje Archerowi, że William kochał się w żonie przyrodniego brata, Richarda Chantry'ego. „A ona w nim”.

Do tego momentu schemat powiązań między postaciami przedstawia się następująco:



Akcja ponownie przyspiesza, gdy w domu pani Chantry zostaje znalezione osobliwe wykopalisko — ciało zamordowanego przed wielu laty mężczyzny, towarzysza broni Williama Chantry’ego. Jak zatem potoczyły się sprawy? Oddajmy głos narratorowi i bohaterowi zarazem:

Siedziałem w samochodzie w świetle późnego popołudnia i próbowałem uporządkować w głowie całą historię. Zaczęła się ona od konfliktu pomiędzy braćmi — Richardem Chantrym i jego przyrodnim bratem — Williamem Meadem. Richard najwyraźniej ukradł obrazy Williama oraz jego dziewczynę, a w końcu zamordował go, porzucając ciało na pustyni Arizony.

Richard przyjechał z dziewczyną do Santa Teresa [...]. W Kalifornii prosperował doskonale i jak gdyby śmierć Williama okazała się pożywką dla jego talentu, w ciągu siedmiu lat został liczącym się malarzem. Potem jego świat runął w gruzy. Przyjaciół Williama z wojska, Gerard Johnson, opuścił szpital dla inwalidów i złożył mu wizytę.

Gerard odwiedził Richarda dwukrotnie, przyprowadzając ze sobą za drugim razem wdowę po Williamie oraz jego syna. Była to ostatnia wizyta, jaką komukolwiek złożył. Richard zabił go i pogrzebał we własnej oranżerii. Potem, jakby chcąc to odpokutować, zrezygnował ze swej wysokiej pozycji i przybrałszy

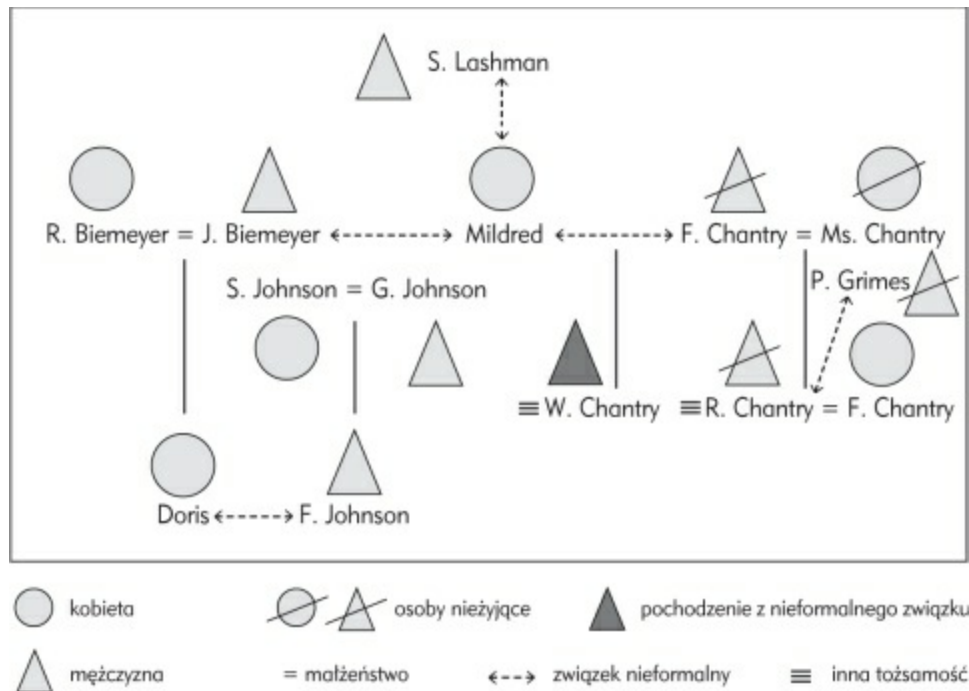
nazwisko Gerarda zajął miejsce Williama. Zamieszkał w domu na Olive Street i przeżył dwadzieścia pięć lat jako zapijaczony odludek⁴⁶.

A jednak to wyjaśnienie nie będzie ostateczne. Zdarzenia z odległego 1943 roku i następnych lat potoczyły się bowiem inaczej:

Kiedy William przyjechał na urlop do Arizony, dowiedział się, że jego przyrodni brat ukradł mu część obrazów i prezentował je jako własne. Tożsamość Chantry'ego zaczął fałszować w gruncie rzeczy sam Chantry, kradnąc obrazy i rysunki Williama, a także żeniąc się z Francine. Na tym tle doszło do bójki między obydwojema młodymi ludźmi. William zabił Richarda i zostawił jego ciało na pustyni, przebrawszy je przedtem we własny mundur. Jako nieślubny syn marzył zapewne całe życie o zajęciu miejsca Richarda. Teraz miał szansę je zająć, uwalniając się równocześnie od służby wojskowej i małżeństwa⁴⁷.

W tej zmianie tożsamości pomogły mu trzy osoby: Francine („najwyraźniej kochała go, choć był żonaty i zabił jej męża”), matka, Mildred, która zidentyfikowała zwłoki jako ciało swojego syna, wreszcie ktoś, kto dzięki swym wpływom pomógł przerwać śledztwo. Tym kimś był Jack Biemeyer, kochanek Mildred i rzeczywisty ojciec Williama.

Końcowy schemat powiązań między postaciami, należy zatem zmodyfikować:



Jedna kwestia w tym nowym schemacie wymaga jeszcze dopowiedzenia. Jak to się bowiem stało, że zapijaczony świrus, Gerald Johnson, przez trzy dekady nie niepokoiony przez nikogo, poczuł się nagle zagrożony. Tu znowu wracamy do postaci Paula Grimesa. Ten, jak się rzekło sprzedawca obrazów i nauczyciel Chantry’ego (jak się okazało, nauczyciel także w zakresie inicjacji seksualnej), uzależniony od narkotyków, mógł zdradzić prawdziwą tożsamość Geralda i dlatego został zamordowany.

Patrząc na powyższy schemat, można powiedzieć, że postacią, wokół której ogniskują się powieściowe zdarzenia, jest Mildred. Na pozór więc realizowane są kanoniczne założenia czarnego kryminału, eksplorującego motyw *femme fatale*. Tyle że Mildred jest raczej jądrem powiązań, powinowactw i pokrewieństw niż zaczynem zbrodni — postacią, która popełnia przestępstwo lub dla której to się czyni. Można by powiedzieć, że kobiety i mężczyźni w *Błękitnym młoteczku* są czymś w rodzaju osławionych Lévi-Straussowskich znaków wymiany „+” i „-”. Mówiąc inaczej, *Błękitny młoteczek* to powieść o tym, że mężczyźni wymieniają się Mildred, a być

może lepiej powiedzieć: o tym, że Mildred pozwala się wymieniać różnym mężczyznom.

Tak czy inaczej Macdonald zdaje się mówić: pokaż mi sieć powiązań i siatkę pokrewieństwa, a powiem ci, kto zabił⁴⁸. Liczne powieści z Archerem w roli głównej zdają się potwierdzać tę tezę. Przywołajmy choćby *Pożegnalne spojrzenie* — powieść o wysokiej komplikacji fabularnej, którą, dla rozjaśnienia obrazu, streszczamy tu w punktach:

Z rezydencji Larry’ego i Irene Chalmersów ginie pamiątkowa, renesansowa szkatułka. Znajdowały się w niej listy z czasów wojny, które Larry pisał do swojej matki.

Podejrzenia padają na syna Chalmersów, Nicka, zaręczonego z Betty Truttwell — córką prawnika, który wynajął Archera do prowadzenia sprawy. Nick przed kilku laty uciekł z domu i włóczył się po Stanach (czytamy, że „miał tak zwane problemy emocjonalne”). I tym razem nikt nie potrafi wskazać jego miejsca pobytu. Archer rozpoczyna poszukiwania.

Betty widziała Nicka z panią Trask oraz Sidneyem Harrowem — specjalistą od odzyskiwania długów. Widziała także sprzeczkę między Nickiem a Harrowem. Dowiadujemy się, że matka Betty zginęła tragicznie przed wielu laty. Przed własnym domem, na Pacific Street, została potrącona przez samochód, którym uciekali włamywacze z domu Chalmersów. Zatem kradzież szkatuлки nie jest pierwszym tajemniczym zdarzeniem w rezydencji Larry’ego oraz Irene.

Joan Trask od lat szuka ojca, który zniknął w niewyjaśnionych okolicznościach.

Archer znajduje zwłoki Harrowa z raną postrzałową w głowie.

Archer i Betty odnajdują Nicka, który jest podejrzany o popełnienie morderstwa.

Okazuje się, że Nick w dzieciństwie został uprowadzony, a następnie — na

skutek tych traumatycznych doświadczeń — znalazł się pod opieką psychiatry, doktora Switherama.

Colt, z którego zastrzelono Harrowa, należał do Samuela Rawlisona i został zarejestrowany w 1941 r. Cztery lata później Samuel przekazał broń swojej córce, Louise, która mieszkała sama, z wnuczką Rawlisona, Jean, po tym, jak rodzinę zostawił niejaki Eldon Swain. Z kolei teraz starym Rawlisonem opiekuje się pani Shepherd, która od czasu do czasu widuje się ze swoim byłym mężem Randym Shepherdem.

Archer odwiedza Jean. Odnajduje szkatułkę. Jean twierdzi, że należała do jej babki. „Obiecała mi — powiada Jean — że kiedyś ją odziedziczę. I właśnie odziedziczyłam”. Nick twierdzi, że widział ojca Jean w Pacific Point. 11. W 1954 roku Eldon pojawił się w domu pani Swain i zabrał rewolwer. A dziewięć lat wcześniej Eldon Swain zdefraudował pieniądze banku zarządzanego przez Rawlisona.

W 1954 roku Eldon zginął na koczowisku dla bezdomnych. Zabił go Randy Shepherd, były skazaniec.

Lew Archer dociera do domków kempingowych w Imperial Beach. Okazuje się, że był tam wcześniej Randy Shepherd i ponoć szukał jakiegoś skarbu. Archer odnajduje Shepherdą. Ten opowiada, że Eldon Swain nie był sprawcą kradzieży w banku, ale najpewniej działania Rawlisona sprawiły, że stał się głównym podejrzanym.

Archer poznaje Moirę Smitheram, żonę psychiatry, która wspomina, że podczas wojny miała romans z pacjentem Ralphe Smitherama, Sonnym. Jean zostaje zamordowana. Podejrzenia padają na Randy'ego. Wychodzi na jaw, że Rawlinson miał kochankę, Estelle — wdowę po sędzim Chalmersie. Nick Chalmers zawsze podejrzewał, że Larry nie jest jego ojcem. Pani Chalmers to w rzeczywistości Rita Shepherd, „córka kryminalisty, uwięziona w nowej tożsamości, z której nie ma ucieczki”. Eldon to

biologiczny ojciec Nicka. Rita z Larrym okradli Eldona, gdy ten uciekał z pieniędzmi z banku. To oni zaaranżowali przed laty włamanie „na wspak” do domu Chalmersów („na wspak”, ponieważ nic nie wynieśli, natomiast ukryli w domu skradzione pieniądze). Okazuje się, że to Larry był owym kochankiem pani Switheram, Sonnym. Nigdy nie był na wojnie, podrabiał listy pisane przez doktora Switherama z frontu i wysyłał je matce. W rzeczywistości podczas wojny pracował na poczcie.

Podsumowaniem tej wielce zagmatwanej intrygi niechaj będzie zdanie na temat pani Chalmers alias Rity Shepherd: „Przechodziła już z rąk do rąk i nosiła piętno występku, ale wciąż była niezwykle piękna”⁴⁹.

To „przechodzenie z rąk do rąk” można potraktować jako metaforę relacji społecznych — dynamicznych, zmiennych i płynnych — którymi wypełnione jest życie powieściowych bohaterów. *Pożegnalne spojrzenie* skonstruowane jest z wariacji na temat pokrewieństwa oraz rozlicznych aliansów, ale także wyobrażeń, jakie mają bohaterowie w kwestii związków i odgrywanej w nich roli. Powieść ta opowiada więc — by przywołać Lévi-Straussa — „nie o tym, co ludzie robią, ale o tym, w co wierzą”⁵⁰.

Ilustracją tych wyobrażeń niechaj będzie garść cytatów:

— Ma pani chłopaka?

— Tak go nazywam — odparła, uśmiechając się półgębkiem. — Chociaż właściwie jesteśmy jak brat i siostra czy ojciec i córka... to znaczy matka i syn⁵¹.

Z Sonnym było inaczej. Był taki delikatny i zakochany. Miłość przypominała grę, fantazję, którą żyliśmy na jawie, wspólną zabawę w dom. Czasami udawał, że jest Ralphem. A czasem ja udawałam jego matkę. Czy to nie chore? — spytała z nerwowym chichotem⁵².

Śniło mi się, że jestem Nickiem, a pani Shepherd moją babką, która mieszkała kiedyś z ptakami w ogrodzie, w okręgu Contra Costa⁵³.

Podobnych fragmentów w powieściach Macdonalda jest na tyle dużo, że nie można zrzucić tego na karb przypadku. By nie być gołosłownym — i by zarazem płynnie przejść do *Ruchomego celu* — jeszcze jeden cytat dotyczący skomplikowanych powiązań między bohaterami: „Spojrzał na nią urażony. Patrzyła na Taggerta. Taggert nie patrzył w żadnym określonym kierunku. Był to trójkąt, ale nie równoboczny”⁵⁴.

Cóż zatem zdarzyło się w debiutanckiej powieści Macdonalda? Pani Sampson, żona milionera Ralfa Sampsona, wynajmuje Archera, by ten odnalazł jej męża. Sampson zaginął w drodze z Las Vegas do Los Angeles. Samolot pilotował Alan Taggert, który sam o sobie mówi, że jest „cholernym latającym szoferem”. Taggerta oraz Mirandę (córkę Sampsona i przybraną córkę pani Sampson) najwyraźniej coś łączy, jakkolwiek milioner chce wydać jedynaczkę za Alberta Gravesa — prokuratora, który polecił Archera do tej sprawy.

Ralf Sampson po tragicznej śmierci syna zdziwaczał: zaczął być widywany w szemranym towarzystwie, zainteresował się także astrologią. Jedną z osób, które znają milionera, jest Fay Estabrook, aktorka, której piętnaście minut sławy dawno minęło. Archer odbywa z nią marszrutę po nocnych barach, odwozi — kompletnie pijaną — do jej domu i natrafia na niejakiego Dwighta Troya. Wraca do Szalonego Fortepianu, jednego z barów, w którym spędził wieczór, i wypytuje szansonistkę Betty, przyjaciółkę Fay, o Sampsona, a następnie dostaje wycisk od niejakiego Puddlera. Nie wiadomo, jak by się to wszystko skończyło, gdyby nie pomoc Taggerta, który zapragnął przeprowadzić własne dochodzenie.

Sprawy się komplikują, gdy pani Sampson otrzymuje list napisany ręką jej męża proszącego o przesłanie, bagatela, „stu kawałków w banknotach”.

Archer nie ma wątpliwości, że Sampson został porwany. Detektyw trafia do Świątyni w Chmurach prowadzonej przez guru Claude'a, tam bowiem prowadziły ślady uprowadzonego. Następnie detektyw odnajduje ciało kierowcy, Eddie'ego, wysłanego przez Dwighta Troya po okup. Pieniądze znikły wraz z mordercą. Archer ponownie udaje się do Świątyni w Chmurach i zastaje tam sympatyczną trójkę: guru Claude'a, Troya oraz Puddlera. Okazuje się, że świątynia służyła jako kanał przerzutowy nielegalnych imigrantów. Puddler otrzymuje polecenie, by zająć się detektywem po raz ostatni, ale to Archer zabija oprawcę.

Przełomowe znaczenie dla śledztwa ma rozmowa Archera ze służącym, Feliksem. Okazuje się, że Taggert jest wielbicielem talentu Betty, ta zaś, karana za handel narkotykami, jest siostrą zabitego Eddie'ego. Najpewniej to ona, wykorzystując nieuwagę brata, uśmierciła go i przywłaszczyła sto tysięcy dolarów. Okazuje się, że mózgiem porwania jest Taggert. Pilota zabija prokurator Albert Graves, pozbywając się przy okazji konkurenta do ręki Mirandy. Archer ratuje z opresji Betty, razem udają się w okolice Buenavista, gdzie przetrzymywany był Simpson. Tam Archer ponownie zostaje ogłuszony. Na miejscu zjawia się Graves i obaj odnajdują ciało zamordowanego milionera. Niedługo później odnajdują zwłoki Betty. Archer demaskuje swojego przyjaciela: to Graves zamordował Sampsona, by wraz z poślubioną Mirandą wejść w posiadanie fortuny. Zgodnie z wolą Sampsona to właśnie córka miała dziedziczyć, w razie śmierci ojca, połowę majątku.

Smutek Kalifornii

W ostatniej z omawianych powieści, fabularnie najmniej złożonej, reguły pokrewieństwa oraz ich implikacje są jeszcze na drugim planie. Jaśniej wyrażone jest natomiast przesłanie, które w kolejnych powieściach zostaje

przysłonięte skomplikowaną intrygą. Znamienna jest w tym względzie ostatnia scena, rozgrywająca się po aresztowaniu Gravesa, gdy Archer rozmawia z policjantem:

— Zbrodnia często się tak szerzy — stwierdziłem. — Jest zaraźliwa. Widział pan już, jak to się zdarzało.

— Ale nie moim przyjaciółom. — Zamilkł na chwilę. — Bert mówił właśnie o Kierkegaardzie. Zacytował coś o niewinności, że przypomina stanie na skraju głębokiej przepaści. Nie można spojrzeć w przepaść, nie tracąc niewinności. Kto raz spojrzął, już jest winny. Bert powiedział, że spojrzął w dół, że był winny, zanim zamordował Sampsona.

— Wciąż jest dla siebie pobłażliwy. On nie patrzył w dół; patrzył w górę. Na domy położone na wzgórzach, gdzie mieszkają bogacze. Postanowił sam być dla odmiany bogaty, z jedną czwartą majątku Sampsona⁵⁵.

To zatem pożądanie, zachłanność, przymus posiadania i bogacenia się, nieodzowny, by coś znaczyć w hierarchii społecznej, jest sprężyną dynamiki społecznej i zarazem zaczynem zbrodni. Po drugiej stronie dolara, by sparafrazować tytuł jednej z powieści Macdonalda, kryje się przemoc.

Zanim jednak przejdziemy do ogólniejszych znaczeń zawartych w kryminałach „tego trzeciego”, przyjrzyjmy się kwestii pokrewieństwa wyrażanej literackimi środkami, choćby owemu „przechodzeniu z rąk do rąk”. Trzeba przyznać przy tym, że analogia pomiędzy powieściowym systemem klasyfikacji społecznej czynionym przez Rossa Macdonalda a rozważaniami Lévi-Straussa dotyczącymi reguł pokrewieństwa i sposobów zawierania małżeństw wydaje się atrakcyjna i kusząca także dlatego, że amerykański pisarz, obrazując pracę antropologa, przywoływał właśnie nazwisko francuskiego strukturalisty.

Wszelako analogii tej nie można ekstrapolować nadmiernie. Prawdą jest, że dla obu — pisarza i badacza — reguły pokrewieństwa odgrywają niezwykle istotną rolę w wyjaśnianiu już to motywów zbrodni, już to

mechanizmów kultury. Dla Macdonalda jednak związki te istnieją realnie (jakkolwiek prezentowane są za pomocą fikcyjnej materii), właśnie nimi wypełniona jest przestrzeń społeczna, podczas gdy dla Lévi-Straussa jest ona, z tego punktu widzenia, abstrakcją uzasadniającą uniwersalność reguł ludzkiego myślenia pozwalających porządkować rzeczywistość. Warto pamiętać i o tym, że podstawowa rozprawa Lévi-Straussa poświęcona elementarnym strukturom pokrewieństwa — *Les structures élémentaires de la parenté* — ukazała się po angielsku dopiero w 1969 roku, a więc na podstawie drugiego, poprawionego wydania francuskiego.

Nie znaczy to, by Macdonald nie był obeznany z tradycją antropologiczną, jakkolwiek inspiracji w tym zakresie należy dopatrywać się nie w twórczości francuskiego strukturalisty (choć jego przywołanie świadczy o doskonałej intuicji pisarza), lecz w kręgu brytyjskiego funkcjonalizmu sprzed II wojny światowej. Nie jest przecież przypadkiem, że kwestie dotyczące pokrewieństwa podejmowane były przez koryfeuszy tej orientacji badawczej i to na wiele sposobów. Bronisław Malinowski, pisząc o matrylinearnej społeczności Triobriandczyków (mężczyzna jest sukcesorem brata matki i sprawuje prawną opiekę nad synem siostry), akcentował konflikt między ojcem a bratem matki, chociaż sam nigdy nie napisał monografii na temat triobriandzkiego systemu pokrewieństwa. Dla Edwarda Evans-Pritcharda, opisującego Nuerów z południowej części Sudanu, kluczową sprawą stało się wykazanie, w jaki sposób związki krewniacze — lineaż, klany i rody — utrwalają system społeczny, regulując kwestie podziału terytorialnego oraz aliansów politycznych. Z kolei głównym tematem *The Social Organisation of Australian Tribes*, klasycznej pracy Alfreda Radcliffe-Browna, był system pokrewieństwa oraz zawierania małżeństw i wyodrębnienie dwóch podstawowych jego postaci: formy typu Kariera (małżeństwo zawiera się tu z kobietą klasyfikowaną jako „córka brata

matki”) oraz Aranda (małżeństwo z „córką córki brata matki”).

Przede wszystkim jednak Radcliffe-Brown zwracał uwagę na to, że systemy terminologii pokrewieństwa są pochodnymi wyobrażeń społecznych dotyczących funkcjonowania zbiorowości. Patrząc z tej perspektywy, należy przychylić się do głosu tych, którzy widzą w Radcliffe-Brownie kontynuatora myśli Durkheimowskiej, koncentrującej się wokół zróżnicowanych sposobów organizowania świadomości zbiorowej oraz wytwarzania faktów społecznych⁵⁶. Mówiąc najkrócej, ta forma więzi, którą Durkheim nazywał solidarnością mechaniczną, charakterystyczna dla kultur tradycyjnych, opierała się na przekonaniu, że siłą scalającą („mechanicznie”, a więc, na swój sposób, bezwiednie) jest podobieństwo między członkami wspólnoty. Drugi biegun tej typologii wyznacza solidarność organiczna, przyznająca większe możliwości oraz swobody jednostce i tworzona na zasadzie wzajemnych zależności.

Tę perspektywę Durkheimowską przyjmuje także Ross Macdonald. W jego powieściach nie jest bowiem tak, jak w sławnym powiedzeniu Marshalla Sahlinsa, że kultura zachodnia ma pieniądze, a reszta świata — pokrewieństwo. Istotą kultury — powiedziałyby klasyk czarnego kryminału — jest cyrkulacja wszelakich dóbr, przy czym ich pożądanie przybiera najczęściej postać gromadzenia kapitału lub konsumowania kolejnych związków. Zachód ma zatem i pieniądze, i pokrewieństwo. A bohaterowie Macdonalda równie często wybierają obie formy wymiany (tak jak Jack Biemeyer, gdy oświadcza żonie, iż ta „nie stworzyła mu normalnego życia erotycznego, ale nie mogła znieść, że zapewniła je inna kobieta”, by chwilę później wypalić w stronę Archera: „mógłbym pana kupić i sprzedać tysiąc razy”).

Warto zauważyć, że wymiana nie jest tu tylko aktem wzajemności, jakby chciał Marcel Mauss. Macdonald znacznie bliższy jest perspektywie, którą

rysuje choćby Anette Weiner w *Inalienable Possessions*; autorka ta wskazuje, że wymiana służy w gruncie rzeczy celom egoistycznym — ochronie tych wartości, które uznajemy za ważne z punktu widzenia naszej tożsamości. W przytaczanych kryminałach tą wartością niezbywalną jest obsesyjna potrzeba panowania w świecie wytraconym po II wojnie światowej ze swych kolein. Zarazem powieści Macdonalda mogą stanowić ilustrację głośnej książki Johna Davisa *Exchange*, są bowiem wariacjami na temat różnych form wymiany: zatrudnienia (wszak Archer znajduje się za każdym razem w relacji pracodawca — pracownik), kupna i sprzedaży, kradzieży, szantażu i wymuszenia, spadku, ukrytej prostytucji, przemytu, stosunkowo rzadko zaś — wzajemności.

Podupadająca aktorka Fay Estabrook, wychyliwszy kieliszek sherry, powiada: „Teraz jest inaczej. Miastu zabrakło szczerości. Nie ma w nim życia. Nie ma życia w nim ani we mnie”⁵⁷. Z kolei Lew Archer wyznaje: „Po każdej wojnie i inflacji mnożą się różne kanale, a mnóstwo ich osiadło w Kalifornii”⁵⁸.

Kryminały, których głównym motywem są rozliczne akty wymiany, kryjące obsesyjną potrzebę panowania i lęk przed utratą prestiżu, są opowieściami o smutku Kalifornii. O czasach sprzed I wojny światowej, gdy w Los Angeles hazard, prostytucja i handel uliczny były zakazane i gdy w mieście działała Liga Przeciw Saloomom i Liga Przeciwko Grze na Wyścigach. Ale także o bezpowrotnie minionych późniejszych dekadach, naznaczonych przez boom gospodarczy, zniesienie podatku od luksusu oraz obniżenie podatku korporacyjnego, przesiąkniętych zapachem ropy wydobywanej w Kalifornii i rozparcelowanej ziemi.,/p>

Kalifornię opisywaną przez Macdonalda zamieszkują już nie wizjonerzy odwołujący się do idei purytanizmu i etosu pracy. Nie ci, których David Riesman opisał w *Samotnym tłumie* jako obdarzonych osobowością

wewnątrzsterowną. Milionerzy z kryminałów amerykańskiego pisarza nieustannie potrzebują materialnego potwierdzenia własnej pozycji; mają kłopoty z określeniem własnej tożsamości, szukają w sobie dozy prawdziwości, co sprawia, że można wpisywać ich w kontekst tradycji egzystencjalizmu. A oprócz nich Kalifornię zasiedlają rozmaici wykolejenci i szarlatani w rodzaju Claude'a i bitnicy, którzy stanowią forpoczę kontrkulturowej rewolty. Kult fizycznej atrakcyjności (którą, jako towar, można sprzedać) oraz sukces finansowy znalazły spełnienie, które zapewne nie zdziwiłoby Macdonalda. Przeciwnie, byłoby to potwierdzeniem, że smutek w Kalifornii nastął bezpowrotnie. Ale to już inna historia⁵⁹.

Gdyby zaś szukać kontynuatorów kryminalnej spuścizny Macdonalda, w pierwszej kolejności trzeba by wskazać na Harlana Cobena. Charakterystycznym motywem w jego powieściach jest coś, co można nazwać wyrwą biograficzną. Z bohaterami — prowadzącymi ustatkowane życie middle class z New Jersey — dzieje się nagle coś dziwnego. Znikają, a na jaw wychodzą rodzinne tajemnice sprzed lat. Na powieści Cobena można popatrzeć jak na ponowoczesne opowieści o rozczłonkowanej tożsamości, ale także — jak na historie, w których pobrzmiwa tęsknota za silnymi więzami pokrewieństwa, nadwątlonymi (w najlepszym razie) w kulturze Zachodu.

Przykładem niechaj będzie *Najczarniejszy strach*. Myron Bolitar, agent sportowy, a po godzinach detektyw, dowiaduje się, że ma syna z dawnego związku. Jeremy choruje na rzadką odmianę białaczki, niezbędny jest przeszczep szpiku kostnego. Potencjalny dawca znika, Myron wpada na jego trop i wówczas okazuje się, że ów dawca jest najprawdopodobniej seryjnym mordercą opisywanym w artykułach przez Stana Gibbsa. Tyle że dziennikarz uważany jest przez FBI za mitomana dążącego za wszelką cenę do rozgłosu. Wreszcie dochodzi do ostatecznej rozgrywki między Bolitarem a Stanem Gibbem:

— Przeszczep szpiku kostnego. Bez niego Jeremy umrze. Wie pan o tym. Wie pan również, że to pański szpik, nie ojca, może go ocalić. Dlatego wsunął mu pan ampułkę z cyjankiem. Gdyby po zawiezieniu pańskiego ojca do szpitala okazało się, że nie może być dawcą szpiku, wszczęto by śledztwo. I wyszłoby na jaw, że Edwin Gibbs nie był Davisem Taylorem alias Dennisem Leksem. Dlatego musiał go pan uśmiercić i nalegał na szybką kremację zwłok. Co nie znaczy, że jest pan bezwzględny i pozbawiony serca. Nie zamordował pan ojca. Ampułkę łyknął dobrowolnie. Był chory. Chciał umrzeć⁶⁰.

Znamienna jest także dedykacja w *Najczarniejszym strachu*: „Te książkę dedykuję Twojemu ojcu. I mojemu”. Nieco w tym wprawdzie patosu i ostentacji typowej dla kultury popularnej, gdy mowa o rodzinie, ale odczuwalna jest i tu nostalgia za czasami bezpowrotnie minionymi. I na tym zasadza się zasadnicza różnica między klasykiem czarnego kryminału a jego akolitami. W przypadku Rossa Macdonalda, mimo obecnej nostalgii, nacisk położony był na zupełnie coś innego — na to, by opisywać rzeczywistość, ale także by uchwycić reguły, które nią rządzą, przy założeniu, że prawidła są częścią kultury, do której się odnoszą. By uchwycić je przynajmniej w takim stopniu, w jakim może to uczynić powieściowy detektyw przemierzający wzdłuż i wszerz Kalifornię.

Tony Hillerman: śmierć kultury

W jednym z najbardziej znanych passusów *Wzorów kultury*⁶¹ — nie tak spektakularnym, jak opowieść o potlaczach, i nie tak dobitnym, jak stwierdzenie dotyczące „megalomańskiej tendencji paranoidalnej” wśród Kwakiutłów, ale z pewnością jednym z bardziej dramatycznych i chwytających za serce — mowa jest o Ramonie, wodzu plemienia, który zamiast opowiadać o krzewie *mosquite* oraz przyrządzaniu zupy żółędziowej, zaczyna snuć przypowieść o glinianym kubku. Prawie każdy, kto choć

przelotnie zetknął się z antropologią, zna tę przypowieść. Więc na początku bóg dał wszystkim plemionom po kubku, by piły z niego wodę życia. Kubki te były w różnych kształtach, tak jak odmienne były *custom* — wzory życia — tych społeczności. Aż wreszcie stało się to, co się stało: „Nasz kubek — powiada Ramon — rozbił się. Naszego kubka już nie ma”.

Historię opowiadaną przez Ramona zwykło się interpretować jako przypowieść o nieuniknionym losie kultur tradycyjnych zderzających się z Innymi. Scalona w jeden obraz mozaika rozpryskuje się na wiele kawałków, które już nigdy nie ułożą się w ten wcześniejszy wizerunek. To samo apokaliptyczne wyobrażenie zagłady odwiecznego wzorca, wedle którego żyli dziadowie i ojcowie, odnajdujemy w kryminale etnicznym lub jeśli kto woli — wielokulturowym.

Prekursorów tego nurtu kwestionującego założenie, że powieść kryminalna jest literaturą białego człowieka — z białym detektywem w roli głównej, takąż ofiarą oraz podobnym środowiskiem, w którym ci o innym kolorze skóry są służącymi, lokajami, podejrzanymi z racji swej odmienności — jest oczywiście wielu. Wskażmy tu trzech.

Robert van Gulik, znany także jako Gào Luôpei, sinolog i dyplomata działający na Dalekim Wschodzie, autor między innymi rozprawy o życiu seksualnym Chińczyków, stworzył cykl powieściowy o sędzim Di. Główny bohater, wzorowany na postaci urzędnika z VII wieku z czasów dynastii Tang, przy pomocy starego służącego rodziny, sierżanta Hoonga, oraz kilku innych pomocników rozwiązuje rozmaite zagadki zarówno wagi państwowej, jak i na przykład dotyczące zepsucia obyczajów. Studia van Gulika nad życiem seksualnym w Państwie Środka znajdują odbicie choćby w *Sędzim Di i nawiedzonym klasztorze* bądź *Sędzim Di i perle cesarza*; trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Di oraz Hoong są prefiguracją pary Holmes — Watson, a egzotyczna sceneria zdarzeń jest jednym z klasycznych motywów

literatury przygodowej — i do tego typu literatury Gulik także się odwołuje.

Inaczej kwestia egzotyizmu przedstawia się w powieściach Arthura Upfielda, Anglika, który w 1910 roku, w wieku 20 lat, wyruszył do Australii. Zawierucha I wojny światowej sprawiła, że Upfield przemierzył Australię i poznał między innymi kulturę Aborygenów. Efektem tych wypraw była znajomość z Leonem Woodem, znanym bardziej jako Leon Tropiciel (Tracker Leon), Aborygenem zatrudnionym przez policję w Queensland. I to właśnie Leon stał się pierwowzorem inspektora Napoleona Bonaparte, nazywanego „Bony”, pół-Aborygena, który jest bohaterem serii kryminałów pisanych przez Upfielda przez ponad trzydzieści lat (ostatnia powieść ukazała się w 1962 roku). Spośród licznych admiratorów pisarza, podkreślających jego dbałość o przybliżanie życia rdzennych mieszkańców Australii, warto przytoczyć — ze względów, które niebawem staną się jasne — opinie Tony’ego Hillermana. Amerykański autor pisze mianowicie we wstępie do *A Royal Abduction*, że Upfield posiadał umiejętność pisania o ludziach, którzy chcą ponad wszystko przeżyć. Wypada zapamiętać te słowa w kontekście twórczości samego Hillermana poświęconej Nawaho.

W innym jeszcze kontekście etnicznym osadza swego bohatera Harry Kemelman. Stworzony przezeń Dawid Small jest młodym rabinem, który w życiu codziennym musi zmagać się z mieszkańcami Barnard’s Crossing, niekoniecznie mu przychylnymi, zaś po godzinach rozwiązuje zagadki kryminalne. Stały temat w powieściach Kemelmana zajmuje kwestia tożsamości żydowskiej i dylemat, czy nieliczne skupisko Żydów w prowincjonalnym miasteczku ma bronić ortodoksji i tradycji, czy też powinno zasymilować się z pozostałymi i przejść na stronę „prawdziwych” Amerykanów. Ten dylemat ma swój odpowiednik w metodzie śledczej stosowanej przez Smalla — bliskiej zarazem Holmesowskiej dedukcji (więc przynależnej kulturze Zachodu), jak i tradycyjnej filozofii żydowskiej,

opierającej się między innymi na odpowiednim ważeniu, a więc selekcji argumentów (ten system wnioskowania nazywa się *kal wechomer*).

Wspomniana trójka pisarzy podejmuje motyw etniczności na rozmaitych poziomach — od powierzchniowego (van Gulik) po głęboki (Upfield i Kemelman). Osobny nurt zapowiadający kryminał etniczny w jego dojrzałej fazie stanowi twórczość pisarzy afroamerykańskich, spośród których szczególna rola przypadła przywoływanemu już w tej książce Chesterowi Himesowi. Himes jest pierwszym czarnoskórym pisarzem kryminalnym, który wkracza do literackiego *mainstreamu* (czego świadectwem wzmianki w popularnych — nie zaś specjalistycznych — kompendiach historyczno-literackich. Co ważniejsze, wraz z uznaniem twórczości Himesa następuje coś, co można określić instytucjonalizacją etniczno-kryminalnego dyskursu. Świadectwem tego nowego myślenia o kryminale może być znamieny komentarz Stanleya Ellina do powieści Rudolpha Fishera *The Conjure-Man Dies* opublikowanej w 1932 roku. Książka ta uchodzi za pierwszy utwór kryminalny rozgrywający się bez wyjątku w środowisku czarnoskórych Amerykanów, zaś po latach Ellin określił ją mianem „dokumentu społecznego”, który jest „czymś więcej niż tylko opowieścią”⁶². W podobnym tonie twórczość Himesa, Kemelmana oraz Hillermana podsumowuje Peter Freese; według niego kryminał etniczny jest opowieścią o kulturze mniejszości, o „zbiorowości, której historia, przestrzegane przez nią wartości oraz życie codzienne odmienne są od tego, co nazywa się *mainstreamem*”, jest opowieścią, która „niepostrzeżenie staje się komentarzem na temat życia codziennego w wielokulturowym społeczeństwie”⁶³. Tą instytucjonalizacją dyskursu — przekształcającą powieść kryminalną w dokument społeczny — należy także tłumaczyć zwrot, jaki dokonał się w badaniach nad tą literaturą, która stała się obiektem zainteresowania (wciąż rosnącego, jak się zdaje) ze strony antropologów oraz

innych badaczy społecznych.

Z pewnością powieść kryminalna nie byłaby też darzona taką atencją, gdyby nie twórczość Tony'ego Hillermana. Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że bez kryminałów stworzonych przez tego zmarłego w 2008 roku pisarza literatura ta nie osiągnęłaby tak szybko tego stopnia dojrzałości, jaki obecnie prezentuje. Kilka czynników zadecydowało o tym, że to właśnie Hillerman — podobnie jak Kemelman w Polsce niemal nieznan — stał się dla etnicznego nurtu kryminału pisarzem paradygmatycznym.

Po pierwsze więc (jakkolwiek ta cecha wyróżnia przecież nie tylko Hillermana) można mówić w jego przypadku o niezwykłym stopniu się w całość życia i twórczości lub by ująć to inaczej — o konsekwencji biograficznej. „Miałem 21 lat, gdy po raz pierwszy rozmawiałem przez telefon” — wspominał po latach⁶⁴. Hillerman urodził się w roku 1925 w Sacred Heart, miejscinie leżącej 70 mil od Oklahomy. Tym, co głównie zapamiętał z dzieciństwa, było uczucie dojmującej biedy w czasach, gdy inni — wspomnijmy raz jeszcze Kalifornię — doświadczali dobrodziejstw gospodarczego cudu. Odmienności cywilizacyjnej towarzyszyło poczucie odrębności kulturowej. Hillerman trafił do szkoły zorganizowanej przy katolickiej szkole dla indiańskich dziewcząt z plemienia Potawatomi. „Zakonnice jakoś wybaczyły nam, chłopcom, że nie jesteśmy Potawatomi, ale nigdy nie wybaczyły nam, że nie jesteśmy dziewczynkami” — powie w jednym z wywiadów. Wtedy także zobaczył, choć refleksja i konceptualizacja przyszły znacznie później, w jaki sposób instytucje edukacyjne stają się formą nacisku kulturowego i narzędziem kolonizacji. „Jeśli wzrastasz wśród ludzi i ich obserwujesz, pragniesz być taki jak oni. Nie chcesz być już Potawatomi, ale angielską nauczycielką, która nigdy nawet nie pomyśli, że kolejny dzień będzie chodziła głodna”. Można domniemywać, że ta umiejętność obserwowania innych, a zarazem

dzielących podobny los, sprawiła, iż po II wojnie światowej (w której wziął czynny udział) Hillerman został dziennikarzem pracującym dla „Santa Fe New Mexican” i podobnie egzotycznie brzmiących dla nas tytułów, aż wreszcie w 1986 roku został profesorem dziennikarstwa na Uniwersytecie Nowego Meksyku w Albuquerque.

Zarazem Hillerman połączył dziennikarską empatię z etnograficzną wrażliwością. W 1970 roku ukazała się *The Blessing Day*

— pierwsza powieść rozgrywająca się w rezerwacie Nawaho i skonstruowana wokół głównego święta Indian. W powieści tej pojawia się po raz pierwszy postać porucznika Policji Plemiennej Nawaho, Joe Leaphorna. Jego partner, sierżant Jim Chee, zadebiutuje dekadę później. To właśnie Nawaho z rezerwatu porzrzućani na obszarze 25 tysięcy mil kwadratowych, znajdującym się po części w granicach Arizony, Nowego Meksyku, Kolorado i Utah, staną się zbiorowym bohaterem powieści kryminalnych. W dowód zasług Hillerman, który jest biligaana — białym człowiekiem — został uznany „szczególnym przyjacielem” Dineh, jak nazywają siebie samych Nawaho, tym samym też został włączony do ich społeczności.

Biografia jest jednak w przypadku Hillermana zaledwie punktem wyjścia. Sprawą nie mniej ważną — by wyrobić sobie obraz, jak literatura staje się dokumentem społecznym — jest kwestia przyjętej przez tego autora metody pisarskiej. Materiałem powieściowym stały się oprócz informacji zasłyszanych podczas niezliczonych rozmów z Indianami także źródła antropologiczne, poczynając od tych dawniejszych — *Navajo Legends* Washingtona Matthews'a — po studia Clyde'a Kluckhohna i monografię Gladys Reichard poświęconą religii i symbolizmowi Nawaho oraz eseje pisane współcześnie. Pisarz korzystał również z zasobów FBI, prac archeologów oraz pomocy wielu innych organizacji, w tym Kościoła

Rdzennych Amerykanów (Native American Church).

Istotne znaczenie odegrał też wreszcie indiański pitawal — Hillerman w powieściach często odwołuje się do rzeczywistych zdarzeń. Dla przykładu: *Polowanie na borsuka*, jedyna powieść wydana po polsku, nawiązuje do zdarzenia z maja 1998, gdy FBI urządziło na pograniczu stanów Utah i Arizona obławę na groźnych przestępców. Co znamienne, odautorski wstęp do powieści poświęcony jest kulturowym kompetencjom, które wyszły na jaw podczas obławy:

Miejscowi policjanci, którzy doskonale orientowali się w terenie, zostali przydzieleni do organizowania blokad na drogach, podczas gdy funkcjonariusze ściągnięci z miasta przeczesywali zupełnie obce im kaniony⁶⁵.

W sporządzonej przez Hillermana dokumentacji tradycyjne przekazy sąsiadują z biurokratycznymi notatkami, oralność przeplata się z piśmiennością, zdarzenia z życia codziennego sąsiadują z antropologicznymi interpretacjami. Już sam typ zgromadzonych źródeł określa podstawowy konflikt, wokół którego koncentruje się twórczość amerykańskiego pisarza — napięcie między światem rezerwatu oraz tym wszystkim, co znajduje się na zewnątrz.

Ta dwoistość świata ukazywana jest na wielu płaszczyznach. Po pierwsze więc uosabiają ją główni bohaterowie. Starszy z nich, Joe Leaphorn, studiował antropologię na uniwersytecie stanowym w Arizonie i chociaż „ceni sobie wielce spuściznę swego ludu”, jest pośrednikiem między Indianami z rezerwatu oraz instytucjami rządowymi. Leaphorn jest zwolennikiem racjonalnych, okcydentalnych metod prowadzenia śledztwa. Jego sceptycyzm wobec tradycji ujawnia się już w *The Blessing Day* — powieści, którą można odczytać jako utwór demistyfikujący wiarę w możliwości tych, których nazywa się skinwalkers — szamanów mogących przeistaczać się w postaci zwierząt.

Odmienną postacią jest sierżant Jim Chee. Wprawdzie on też studiował antropologię, ale raczej po to, by opowiedzieć się po stronie tradycyjnego modelu kultury. Młody policjant pobiera nauki u swojego wuja, Nakaia; chce zostać szamanem — zna ich pieśni pozwalające leczyć, potrafi przyrządzać środki wymiotne, wierzy w moc czarowników. W przypadku Jima Chee policyjna procedura zderza się z wiarą w tci•ndi• — ducha, który po czyjejs śmierci wstępuje w inną osobę żyjącą. W wierzeniach Nawaho, którzy nie znają pojęcia duszy i koncepcji życia pośmiertnego, zgon jest przede wszystkim poszerzeniem wymiaru egzystencji.

Leaphorn i Chee są postaciami typologicznymi. Obaj ucieleśniają odmienne podejścia do procesów przenikania się kultur. Odwołując się do typologii Olivii Harris⁶⁶, badającej modele kulturowe w Ameryce Łacińskiej, można powiedzieć, że postawa Leaphorna jest formą asymilacji, w której własna kulturowa przeszłość zostaje zakwestionowana na rzecz wiedzy i doświadczeń kolonizatorów. Chee wybiera model alternatywny. Jakakolwiek mediacja i negocjacja — o których pisali Fredrik Barth i Edmund Leach, podkreślający, że cechy kulturowe nie wyznaczają ściśle granic etniczności — w przypadku naszego Indianina nie wchodzi w grę⁶⁷. Ten zerojedynkowy sposób myślenia rzutuje na dramatyczne wybory życiowe policjanta. Rezygnują więc ze związku z Mary Landon, białą nauczycielką, bowiem jedyną możliwością uchronienia tożsamości jest wybór albo — albo:

Albo zostanę w policji plemiennej Nawaho, albo podejmę prace poza rezerwatem. Albo będę Nawaho, albo stanę się białym. Albo wychowają swoje dzieci w Albuquerque, Albany lub jakimś innym mieście na białych ludzi, albo pozwolą rosnąć im w Kolorado jako Nawaho. Zatrzymywanie się w pół drogi jest gorsze niż wybór którejs ze ścieżek. Chee widział wystarczająco wielu Indian, którzy pogubili się gdzieś pomiędzy tymi drogami. Wiedział, że nie ma żadnego kompromisowego rozwiązania⁶⁸.

Ta dwoistość doświadczeń Leaphorna i Chee ma swój odpowiednik w

dychotomicznym modelu kultury Nawaho, koncentrującym się wokół idei *hózhó'* oraz *hóchxo'*. Pierwsze z pojęć oznacza stan harmonii wszechświata i, jak pisze Hillerman, jest „fundamentem religii Nawaho”⁶⁹. Pojęcie harmonii bywa często łączone z innym określeniem: Piękną Drogą (*the Beauty Way*). Duch *hózhó'* przywoływany jest za pomocą *yeibichai*, Nocnej Pieśni (nazywanej także Błogosławioną Drogą, tytułową *the Blessing Day*). Duch ten — Mówiący Bóg (*Talking God*) — jest najważniejszym z bóstw Nawaho odpowiedzialnym za harmonię. Z kolei *hóchxo'* jest formą przywracania porządku, siły, możliwości życiowych zakłócanych przez Ścieżkę Wrogów (*Enemy Way*). Końcem ceremonii, podczas której śpiewak błaga o powrót harmonii, jest *sa'a na• yái bike xojo•n* — ostateczne przywrócenie porządku.

Napięcie między *hózhó'* a niebezpieczeństwami czyhającymi na Ścieżce Wrogów są dla Hillermana metaforą kolonizacyjnego zderzenia. Zbrodnia pojawia się bowiem wówczas, gdy w świat Indian zaczynają wkraczać porządki zaprowadzane przez białych lub gdy Indianie tracą swoją tożsamość. W *The Blessing Day* Leaphorn wspomina przypadek Człowieka Konia, który przeniósł się do Los Angeles (tak zwani *relocation Nawaho* zostali poddani asymilacji w ramach programu rządu amerykańskiego). Mówi o nim jako o biedaku, który nie do końca rozumiał, co to znaczy być Nawaho, i jednocześnie nie potrafił się nauczyć żyć jak biały.

Najczęściej jednak gliniany kubek nie tyle pęka w rękach samych Nawaho, ile jest tłuczony przez kolonizatorów. Przykładów pokazujących, kto tu jest winowajcą, w powieściach Hillermana znajdziemy wiele. W *A Thief of Time* jeden z wątków dotyczy nielegalnego wydobywania kości, skorup i innych archeologicznych artefaktów; w *Sacred Clowns* zniszczenie sieje międzynarodowa korporacja, której wpływy sięgają szczytów władzy, dążąca do przekształcenia części rezerwatu w składowisko toksycznych odpadów.

Hillerman pokazuje kulturę Nawaho — oraz dynamikę przekształceń, jakim podlega — w jej rozmaitych wymiarach. *The Ghostway* to w znacznej mierze wykład antropologiczny dotyczący indiańskich obrzędów funeralnych; we wspomnianym *A Thief of Time* mówi się o antropologicznych poszukiwaniach cywilizacji Anasazi, po których pozostało wiele śladów; *Coyote Waits* jest wariacją na temat mitów, w których kojot odgrywa rolę zarówno żartownisia, *trickstera*, jak i postaci obdarzonej złymi mocami (ta ambiwalencja figury kojota charakterystyczna jest nie tylko dla Nawaho, lecz także innych północnoamerykańskich Indian); *Polowanie na borsuka* odwołuje się zaś do opowieści o nieuchwytnym Indianinie Ute, wyprowadzającym w pole Nawahów przekonanych, że przeciwnik zamienia się w sowę, podczas gdy ten uciekał jak borsuk.

Tak więc to nie Leaphorn i Chee są rzeczywistymi bohaterami powieści Hillermana. Bohaterką tą jest kultura. Właśnie dlatego do powieści amerykańskiego pisarza pasuje określenie użyte przez Hetę Pyrhönen, która mówiła o „terrorze powieści kryminalnej” — symbolicznym oddziaływaniu rozmaitych elementów świata przedstawionego: krajobrazu, obrzędów, praktyk codziennych, pokazujących, jak porządek społeczny niezauważenie, na różnych polach koroduje od środka⁷⁰. W powieściach Hillermana mamy więc do czynienia ze zbrodnią podwojoną; pierwsza dokonuje się na poziomie intrygi fabularnej i jest metaforą zbrodni znacznie poważniejszej — dokonanej przez kolonizatorów na kulturze Indian⁷¹.

O ile więc klasyczna powieść detektywistyczna jest opowieścią o znakach i niepodważalnych znaczeniach, opowieścią, której gwarantem jest przejrzysta struktura społeczna, zaś czarny kryminał Rossa Macdonalda traktuje o rozchwianych relacjach międzyludzkich, wymianie dóbr, będącej zawołowaną walką o pozycję społeczną, o tyle kryminały Hillermana dowodzą, że kultura — pojęta w duchu Ruth Benedict jako holistyczna i

logiczna, obdarzona swym wzorem — jest gwarantem tożsamości.

Raz jeszcze wypada przypomnieć znamiennej uwagę, którą poczynił Hillerman we wstępie do jednej z powieści Arthura Upfielda. W gruncie rzeczy do kryminałów pisanych przez niego samego stosuje się ta sama sentencja — są to bowiem historie o ludziach, którzy chcą przeżyć. W przypadku Nawaho, porozrzucanych na dużym obszarze, skupianych raczej w rodzinach niż zorganizowanych w większe zbiorowości, kultura — rozumiana jako wierność tradycji — jest sposobem na przetrwanie.

Dodać wypada, że Nawaho wielokrotnie poddawani byli takiej próbie wierności. Najgłośniejszą z nich był tak zwany Długi Marsz (*Long Walk*) w 1864 roku, gdy amerykański oficer Kit Carson zmusił Indian do wędrówki w stronę Fort Sumner. Nawaho na pięć lat opuścili swoją ziemię, zaś żołnierze wybili wszystkie ich owce oraz wycięli tysiące drzew owocowych. To właśnie troska o tożsamość etniczną — powiada Hillerman w *The Blessing Day* — pozwoliła Nawahom nie tylko przetrwać, lecz także zwiększyć liczebność z 60 tysięcy w połowie XIX wieku do 180 tysięcy współcześnie. Nic zatem dziwnego, że Hillerman w swych powieściach idealizuje życie w rezerwacie — zbrodnia przybywa albo spoza tego świata, albo na skutek opuszczenia rezerwatu i tym samym zerwania z kulturą⁷².

Przekonanie o koherentności i holistycznym wymiarze kultury wyraża się także w pewnej cesze stylistycznej, która raz jeszcze zdaje się łączyć Hillermana z Ruth Benedict. Pisząc o autorce Wzorów kultury, Clifford Geertz nazwał tę cechę „nieodwołalnością”:

Jakkolwiek by nazwać taki sposób pisania, to jest on jednolity, raz wypowiedziana myśl powtarza się nieustannie, aż staje się równie niezaprzeczalna, jak prawa ruchu, albo tak przetrawiona, jak nota prawnicza; tylko przykłady się zmieniają. Ta zjeżona postawa Benedict, by głosić tylko prawdę i jedną tylko prawdę, ale za to fundamentalną — Indianie prerii są ekstatyczni, Zuni ceremonialni, Japończycy — hierarchiczni (my zaś zawsze inni) [...] ⁷³.

Ta sama nieodwołalność i kategoryczność odnosi się do stylu pisarskiego Hillermana. Oto fragment, w którym Leaphorn wspomina Taniec Deszczu wykonywany przez Hopi, co pozwala mu na ogólniejszą refleksję dotyczącą Nawahów:

Być może Katsinas wysłuchali swoich dzieci z plemienia Hopi. A może nie. Natomiast w wyobrazeniach Nawaho nie mieściło się, by dostosowywać naturę do ludzkich potrzeb. To Nawaho dostosowywali samych siebie do życia w harmonii z wszechświatem. Gdy natura zsyła deszcz, Nawaho widzą w tym fenomen — tak jak widzą go we wszelkich innych sprawach — który wpisuje się w harmonijne życie⁷⁴.

Tu także więc nie odczuwamy śladu zawahania. Bo tam, gdzie pojawiają się wątpliwości, pojawia się rysa. A wtedy już niewiele brakuje, by gliniany kubek pękł.

Kryminał postpostkolonialny i metakulturowy

Obraz przedstawiony przez Tony’ego Hillermana można spuentować anegdotą przytaczaną przez Davida Landesa. Antropolog odnajduje zagubione (a więc jeszcze nieopisane) plemię i nie kryje radości płynącej z faktu, że natknął się na dziewicze pole eksploatacji. „Nie przeszkadza nam to, że się zgubiliśmy — odpowiada mu wódz. — Boimy się raczej, że nas odkryto”⁷⁵. Nie od rzeczy będzie dodać, że w jednej z głośniejszych książek Hillermana — *Tam, gdzie tańczą umarli* — pojawia się postać antropologa-mordercy; persona ta jest kolejną metaforą, tym razem nauki na usługach kolonializmu.

Hillermanowski tradycjonalizm wywołał nie tylko reakcje przychylnie, ale i głosy krytyki podnoszące konserwatyzm pisarza, a także i to, że jego romantyczna wizja wyizolowanej, spójnej kultury Indian ma niewiele

wspólnego z rzeczywistością w czasach, gdy samorząd lokalny Nawaho, zorganizowany z wszelkimi regułami biurokratycznej sztuki, jest późnym wnukiem Zachodu⁷⁶. Opinie te nie zraziły jednak licznych naśladowców autora *Polowania na borsuka*. I tak Aimeé i David Thurlo stworzyli postać kobiecej detektyw z plemienia Nawaho, Elli Clah. Linda Hogan powołała do życia Stacey Red Hawka, oficera FBI wywodzącego się z Siuksów Lakota. Znakiem firmowym Carol Lafavor stała się wywodząca z Odżibejów Renée La Roche — prywatna detektyw eksponująca swą lesbijską orientację seksualną.

Wielokulturowość bohaterów powieści kryminalnych ma rozmaite oblicza. Wymieńmy tu Henry'ego Parka o koreańskich korzeniach z powieści Changa Rae-Lee czy Massao Masuto z serii książek E. V. Cunninghama o policyjnym detektywie z Beverly Hills. Liczny zastęp stanowią bohaterowie z latynoskim rodowodem, jak choćby Gloria Damasco poszukująca — w *Eulogy for a Brown Angel* pióra Luchy Corpiego — mordercy dzieci grasującego po Los Angeles w czasach kontrkulturowej erupcji w 1970 roku.

Przytoczone powyżej przykłady podejmują temat wielokulturowości, ale poruszają się po przetartych ścieżkach, gdy mówią o świadomości własnej kultury zderzanej z odmiennością, przyspieszeniu cywilizacyjnym lub przemocy rosnącej na skutek tej akceleracji. Coraz częściej twórcy kryminałów szukają innej perspektywy. Aby tę zmianę zobrazować, przywołajmy dwie powieści.

Punktem wyjścia w *Człowieku-nietoperzu* Jo Nesbo jest zdarzenie i mit. Inger Holter, obywatelka Norwegii, zostaje zgwałcona i zamordowana w Nowej Południowej Walii. Zbrodnia sprawia, że do Australii przybywa norweski policjant. Wychodzi na jaw, że w rozmaitych miastach popełniono podobne morderstwa, którego ofiarami padły blondynki. Teraz mit: stwórca świata, Baime, powoławszy do życia Beer-rok-borną, pierwszego człowieka,

oraz jego żonę, nazaczył święte drzewo *yarran* i zabronił ludziom szukać na nim pożywienia. Kobieta nie usłuchała jednak i widząc ściekający po pniu miód, wspięła się nań. Wówczas pojawił się olbrzymi nietoperz, *Narahdarn*, wyznaczony do pilnowania drzewa. Kobieta uciekła do jaskini, ale zło i śmierć zostały już sprowadzone na wszystkich potomków *Beer-rok-born*a. Drzewo zaś zapłakało i dlatego dziś na korze *yarran* można znaleźć czerwoną gumę.

Tak oto współczesność naznaczona krwawą marszrutą seryjnego mordercy i mit przywołujący postać nietoperza — aborygeńskiego symbolu śmierci — łączą się ze sobą. Powieść norweskiego pisarza jest nieustannym konfrontowaniem nowoczesności, a w zasadzie ponowoczesności, oraz tradycji. Znakiem współczesności jest Sydney, tygiel narodowości, gdzie — jak w Kalifornii — status imigranta, nie zaś odwieczna zasiedziałość należy do normy. Nawet zespół śledczy prowadzący sprawę zabójstw składa się z Jugosłowianina, Australijczyka — potomka więźniów zasiedlających kontynent oraz Azjaty. Zarazem Sydney to drugie po San Francisco miasto pod względem liczby homoseksualistów. Wymiar współczesnych Antypodów tworzy także muzyka. Nie przypadkiem Harry Holy trafia na koncert Nicka Cave'a, symbolu australijskiego rocka, gdy ten wraz z gwiazdą muzyki pop Kylie Minogue (przynajmniej możemy tak domniemywać, że właśnie z nią) śpiewa *When The Wild Roses Grow* — słynny utwór z płyty, *nomen omen, Murder Ballads*.

Obszar tradycji wyznacza kultura Aborygenów. W *Człowieku-nietoperzu* dokonuje się znamienne odwrócenie ról — zwykle, nawet jeśli Inny oprowadzał, to biały interpretował i wyjaśniał; w naszym przypadku to rdzenny mieszkaniec Australii wciela się w rolę zarówno przewodnika, jak i kulturowego tłumacza.

Jedna z takich peregrynacji prowadzi Harry'ego oraz Kensingtona na

jarmark, którego clue stanowią walki bokserskie trupy Jimmy'ego Chiversa. Jak więc przewodnik tłumaczy swojemu gościowi sens tych pojedynków?

Zawsze walczyli u niego zawodnicy przeróżnych narodowości, Chińczycy, Włosi i Grecy. I Aborygeni. Wtedy ludzie, którzy wychodzili na ring, sami mogli wybrać, z kim będą walczyć, więc na przykład, jeśli byłeś antysemitą, to mogłeś sobie wybrać Żyda, nawet jeśli Żyd miał duże szanse porządnie złożyć ci skórę. [...] W każdym razie był to jakiś sposób na rozładowanie tłumionej agresji. Ludzie w Australii przyzwyczaili się do mieszanki kulturowej i rasowej, w sumie społeczeństwo funkcjonuje całkiem nieźle. Ale pewne napięcia zawsze pozostaną. A wtedy mimo wszystko lepiej jest się trochę poszturczać na ringu bokserskim niż na ulicach. Weź na przykład walki białych z Aborygenami, takie mecze zawsze budziły większe zainteresowanie⁷⁷.

Interpretacja walk bokserskich dokonana przez Kensingtona, wskazująca na symboliczny, a zarazem kompensacyjny charakter sportowej przemocy, przywodzi na myśl klasykę etnograficznego filmu — *Triobriand Cricket* — pokazującego, jak nowe zjawiska są asymilowane przez kulturę tradycyjną. Krykiet na Triobriandach odgrywa zresztą rolę podobną do pojedynków bokserskich jako rytualny sposób wyrażania wrogości przez matrylinearne klany.

Wyjaśnienia, których udziela Europejczykowi Aborygen, są formą praktykowania antropologii. Taki sam charakter mają jego uwagi dotyczące sposobu ubierania się:

Z doświadczenia wiem, że nawet do takich lokali nie powinienem przychodzić w dzinsach i podkoszulku. Muszę jakoś zrekompensować swój wygląd. [...] Problem tkwi w tym, że Aborygenów właściwie już nie widać. Są prawie nieobecni w życiu społecznym kraju, chyba że chodzi o ich szczególne interesy i kulturę. Biali wieszają sobie w domu sztukę aborygeńską i już mają spokojne sumienie. Aborygenów natomiast widać w kolejkach po zasiłek, w statystykach zabójstw i w więzieniach. Aborygen ma dwadzieścia sześć razy większe szanse na trafienie do pudła niż inny Australijczyk⁷⁸.

Fragment ten jest niczym innym jak opowieścią o korelacjach

zachodzących między przynależnością etniczną, zwykle uważaną za przypisaną, a klasą (zdobywaną lub uzyskiwaną). W przypadku Aborygenów — powiada Kensington — związek między etnicznością a klasą jest wyraźny, a jego głównym przejawem jest nieobecność rdzennych mieszkańców Antypodów w życiu publicznym oraz poczucie, że status społeczny jest w gruncie rzeczy zdeterminowany podobnie jak etniczność. Ta degradacja wymusza określone zachowania w sferze praktyk życia codziennego, choćby te, które wiążą się z określonym ubiorem, będącym czymś w rodzaju kulturowego bonusu lub wartości dodanej.

Człowiek-nietoperz to kryminał przewrotny z wielu względów. Pierwszy z nich już wyłuszczyliśmy: to opowieść, w której biały nie-wie-i-nie-rozumie, „rdzenny mieszkaniec” zaś obdarzony jest odmiennymi przymiotami. Po wtóre (niestety, trzeba to wyjawic) seryjnym mordercą jest Aborygen. To rozwiązanie fabularne uderza w nasze dwa przyzwyczajenia: mordercą — uczy nas tego kultura popularna i obcowanie z *serial murder thrillers* — powinien być biały mężczyzna, zaś odwieczny tubylec — tego z kolei uczy nas kryminał etniczny — powinien być ofiarą. Ale niespodzianek w tej powieści jest więcej. Najważniejsza pojawia się podczas telefonicznej rozmowy Harry’ego z mordercą, który mówi:

Naprawdę tego nie zrozumiałeś? Terra nullius, Harry. Kiedy tu przybyliście, uznaliście, że nie jesteśmy właścicielami tej ziemi, gdyż jej nie obsiewaliśmy. Zabraliście nam nasz kraj. Zgwałciliście go i zabiliście na naszych oczach. [...]. Wasze bezdzietne kobiety to teraz moja terra nullius, Harry. Nikt ich nie zapłodnił, więc nikt nie jest ich właścicielem. Ja tylko postępuję z logiką białego człowieka, robię to co on⁷⁹.

Aborygen-zabójca nie chce być uznany za seryjnego mordercę, ponieważ figura ta, przynajmniej od czasów Thomasa Harrisa, przypisana jest Zachodowi. Dlatego też, nie zaś z racji obłąkania, powieściowy czarny charakter przypisuje sobie cechy aborygeńskiego mesjasza. Krótko mówiąc:

morderca nie chce, by dokonywano na nim kulturowego gwałtu, przyrównując go do Syna Sama (wszystko jedno, czy tego rzeczywistego, czy też postaci, którą znamy z filmu Davida Finchera). Świadomość własnej kultury dyktuje mu inną odpowiedź. Nomadyczny tryb życia Aborygenów sprawił, że Anglicy uznali australijską ziemię właśnie za *terra nullius* — niczyją, bo nie uprawianą. Taka klasyfikacja sprawiła, że można było nadać przybyszom akty własności, nie oglądając się na rdzenną ludność. Dopiero w 1992 roku australijski Sąd Najwyższy, rozpatrując pozew Eddy'ego Mabo, uznał, że ziemie przywłaszczone przez osiedleńców należały niegdyś do Aborygenów właśnie. Powieściowy morderca nie wybiera jednak drogi sądowej i rozpoczyna swą krwawą krucjatę.

Gdyby szukać jakiejś analogii, to należałoby przywołać opowieść dotyczącą Nowej Zelandii, bo nie wydaje się ona specjalnie odległa ani geograficznie, ani ze względu na przypisywane jej znaczenie. Maoryski rebeliant Hano Heke między rokiem 1844 a 1854 czterokrotnie ściął maszt z flagą korony brytyjskiej powiewającą w Zatoce Wysp⁸⁰. Dla Brytyjczyków atak na maszt z flagą był zamachem wymierzonym w terytorium, nad którym panowali. Motywacje Hekego były najpewniej odmienne. Otóż Anglicy — nieświadomi maoryskiej mitopraktyki — robili na pozór dokładnie to, co wykonywały ludy Ngatiawa, gdy przybywały w wybrane miejsce. Wbijanie masztu było dla Maorysów repliką wyznaczenia świętego miejsca dokonującego się poprzez stawianie słupa lub drzewa na niewysokim kopcu. Akt ten, naśladujący zapłodnienie Matki Ziemi, miał charakter kosmologiczny. Wracając do *Człowieka-nietoperza*: nasz powieściowy Aborygen-morderca postępuje niczym Hano Heke, przy czym jego mordercza praktyka jest nie tyle reaktualizacją kosmogonii, ile — by tak rzec — kulturogonią: przywracaniem kulturowej suwerenności i tożsamości.

Oto więc mamy kryminał, w którym refleksja nad kulturą własną staje się

niezbywalnym składnikiem samej kultury⁸¹. O ile dla kryminału etnicznego, podobnie jak dla tradycyjnych tekstów antropologicznych, kultura jest punktem dojścia i ostatecznym spełnieniem, o tyle dla kryminału metakulturowego refleksja nad kulturą sytuuje się w punkcie wyjścia:

„Kultura” — to słowo lub jego lokalny odpowiednik — jest na ustach wszystkich. Tybetańczycy i Hawajczycy, Odżibwejowie, Kwakiutlowie i Eskimosi, Kazachowie i Mongołowie, Aborygeni, Kaszmirczycy i Maorysi z Nowej Zelandii: wszyscy teraz odkrywają, że mają „kulturę”. Przez całe stulecia ledwo ją zauważali. Ale dziś, jak to powiedział do antropologa pewien Nowogwinejczyk, „gdybyśmy nie mieli kastom, bylibyśmy zupełnie jak biali”⁸².

Istotą tak pojętej kultury jest możliwość wchłaniania nowych znaczeń oraz przekształcania już istniejących. Jest ona projektem, nie zaś faktem zastanym, przynależy do społecznej dynamiki i wyobraźni, nie zaś niewzruszonych dogmatów.

Równie wnikliwą analizę metakultury przeprowadza John Burdett w *Bangkoku 8*. I tu, podobnie jak w *Człowieku-nietoperzu*, mamy zderzenie dwóch kulturowych perspektyw. Jedną reprezentuje tajski policjant Sonchai Jitpleecheep, buddysta, miłośnik ekstatycznych używek w rodzaju *jaa baa*, a zarazem człowiek, który dobrze poznał Zachód oraz świat białych — *farangów*. Edukacja ta, dodajmy, odbywała się w sposób szczególny: Sonchai jako mały chłopiec podróżował po Europie za matką trudniącą się prostytutką oraz jej kolejnymi kochankami. Z drugiej strony mamy agentkę FBI Kimberley Jones, pragmatyczną profesjonalistkę, która z trudem może zrozumieć opowieści tajskiego policjanta dotyczące reinkarnacji lub działania niewidzialnych mocy. *Bangkok 8* to także znakomita opowieść o turystyce seksualnej oraz o tym, że tajska prostytutka jest ważną gałęzią ekonomii nierozzerwalnie powiązanej z kulturą.

Pomińmy jednak tę kwestię, na marginesie pozostawmy także literackie

związki powieści Burdetta z *Parkiem Gorkiego* Martina Cruza Smitha. Między tajskim policjantem a agentką Jones zaczyna coś iskrzyć. Kobieta składa Sonchaiowi niedwuznaczną propozycję i oto jesteśmy świadkami takiej rozmowy:

— Nie chcę się czuć jak lody.

— Hę?

— Spójrz na nich. — Wskazuję ku innym stolikom. — Te dziewczęta nie mówią po angielsku tak dobrze jak ja, nie surfują w Internecie, pewnie nigdy nie były za granicą. Nie rozumieją, że są tylko nową przyprawą do starej potrawy. No, ale to jednak profesjonalistki. [...]

— Tak mnie postrzegasz? Niczym nie różnię się od tych obleśnych farangów?

Przez chwilę nic nie odpowiadam.

— Nie da się uciec od własnej kultury, jest w nas zakodowana od urodzenia. Społeczeństwo konsumpcyjne to społeczeństwo konsumpcyjne. Zaczyna się od pralki automatycznej i klimatyzacji, ale wcześniej czy później zaczynamy konsumować siebie nawzajem. Z nami tutaj też się tak dzieje. Ale z tą różnicą, Kimberley, że Budda nauczał wolności od łakomstwa⁸³.

Zatem i w tym przypadku świadomość własnej kultury wpływa na praktyki codzienności. Oba przypadki, *Człowieka-nietoperza* oraz *Bangkoku 8*, pokazują, że kryminał metakulturowy ściśle wiąże się z typem myślenia, które należy nazwać już nie postkolonialnym, ale postpostkolonialnym. Ten typ świadomości można przedstawić w postaci trzech następujących po sobie taktów. Pierwszy z nich wyznaczony jest przez okcydentalną dominację (wszystko jedno przy tym, czy mowa o Anglikach zaludniających Antypody, czy o zachodnich seksturystach). W takcie drugim pobrzmiwa wyobrażenie o równości kultur oraz ekspiacja — w oczach Zachodu tubylcy nie są już „dzikimi” albo „półludźmi”; stają się ofiarami kolonizacji. Finałowy akord rozbrzmiewa wtedy, gdy tubylec odrzuca postkolonialną perspektywę, która

przecież często tożsama jest z wyobrażeniami kolonizatora, którego naszły wyrzuty sumienia. Postpostkolonializm przybrać może formę rewanzu kulturowego, gdy ofiara zamienia się w oprawcę, jak dzieje się w *Człowieku-nietoperzu*. Ale może też wyrażać się w innej postaci — skoro agentka Jones uważa, że teraz to Sonchai powinien być zdobywcą (skoro dotychczas to Tajki i Tajów zdobywano), należy zakwestionować to wyobrażenie. Kultura jest więc nie tylko grą praktyk, lecz także grą wyobrażeń cechujących się intensywnością, zmiennością i dynamiką i w taki też sposób ujmowana jest w tych literackich realizacjach, które nazywamy tu kryminałem metakulturowym lub postpostkolonialnym. Tym samym od rezerwatu Nawaho i kryminałów Tony’ego Hillermana przeszliśmy daleką drogę.

Notatka z „Daily Telegraph” z 9 grudnia 2009 roku:

Jedno z plemion zamieszkujących Vanuatu (państwo w Oceanii, położone na 83 wyspach Nowych Hebrydów) wystosowało przeprosiny skierowane do potomków brytyjskiego misjonarza, który został zabity i zjedzony 170 lat temu.

Wielebny John Williams z innym misjonarzem, Johnem Harrisem, zdecydowali, że najlepszym miejscem na nawracanie na chrześcijaństwo będą wyspy położone na południowym Pacyfiku. Kiedy przybyli na wyspę Erromango, obecnie część Vanuatu, mężczyźni zostali przywitani przez wygłodniałych mieszkańców.

Kapitan statku misyjnego zanotował później, że John Williams zdołał dotrzeć do najodleglejszego miejsca na wyspie. Spotkanie z tubylcami nie należało jednak do przyjemnych przeżyć. Williams zawrócił i pobiegł w stronę morza. Na brzegu tubylcy jednak złapali go i zaczęli do niego strzelać strzałkami. Williams nie miał szans na przeżycie.

Okręt Royal Navy wrócił po misjonarzy na wyspę. Wtedy wyspiarze przyznali, że zabili, a potem zjedli zarówno Harrisa, jak i Williamsa.

Siedemnaście dekad po tym zdarzeniu potomek Williamsa — Charles Milner-

Williams, zamieszkały w Hampshire, oraz siedemnastu członków rodziny udało się na wyspę, by usłyszeć oficjalne przeprosiny.

Podczas ponurej ceremonii wyspiarze skłonili się przed przybyłymi gośćmi i chwycili ich za ręce. W ten sposób oczyścili swe sumienia z czynów swych przodków.

— Myślałem, że po 170 latach od tego zdarzenia nie wywoła to u mnie żadnych emocji, ale tak się nie stało. Poczułem prawdziwy żal i rozdzierający serce smutek — relacjonował Milner-Williams.

Postpostkolonializm kształtuje się na naszych oczach. Jak się rzekło, częścią postkolonialnego dyskursu jest akt przeprosin wobec kolonizowanej, miejscowej ludności. Przypadek Vanuatu należy do innego już porządku, polegającego na — parafrazując Bachtina i jego uwagi o przejmowaniu cudzego słowa — przejmowaniu aktu przeprosin. Tym samym też krytyka ludożerstwa (podobnie jak akt ekspiacji) staje się elementem tożsamości kulturowej, tworzenia *kastom*, o którym mówił Nowogwinejczyk cytowany przez Sahlinsa.

Nic nam nie wiadomo, by powstał jakiś kryminał rozgrywający się na Vanuatu. Zapewne jest to jednak kwestią czasu.

¹ Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa: PIW 1977 (autorem przekładu prozy Borgesa jest A. Sobol-Jurczykowski). Do klasyfikacji przedstawianej przez Borgesa odwołują się m. in. T. Hylland

² Przytoczmy tu M. Sahlinsa: „Z pewną dozą pewności można nawet zaproponować strukturalne wyjaśnienie tej starej tajemnicy dotyczącej tego, kto to zrobił. Tożsamość napastników Cooka da się wydedukować na holmesowską modłę, z kategorii elementarnych. Z powyższych względów, przedmiotem zainteresowania niniejszego eseju jest stale powracająca kwestia związku między strukturą a zdarzeniem” (M. Sahlins, *Wyspy historii*, przeł. I. Kołbon, Kraków: Wydawnictwo UJ 2006, s. 13).

³ Oto jedno ze wspomnień dotyczące metody doktora Bella: „Panowie, widzicie tu rybaka. Powinniście zauważyć, że pomimo lata nosi w czasie upałów wysokie buty. Kiedy usiadł na krześle, można je było łatwo zauważyć. Nikt, prócz człowieka morza, nie miałby takiego obuwia w tej porze roku. Cera jego zdradza, że pływa na wodach przybrzeżnych, a nie na otwartym morzu. Cera ta zależy od miejscowego klimatu. Nóż, jakim posługują się rybacy, zarysowuje się wyraźnie pod jego tużurkiem. Dla poparcia mojej diagnozy zwracam uwagę na rybie łuski na jego odzieży i rękach” (cyt. za: J. Thorwald, *Godzina detektywów. Rozwój i kariera kryminalistyki*, przeł. K. i K. Jaegermannowie, J. Dumański, J. Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993, s. 272).

⁴ J. Thorwald, *Godzina detektywów...*, s. 270.

⁵ A. Conan Doyle, *Studium w szkarłacie*, [przeł. nieznany], Gdańsk: Tower Press 2000, s. 7.

⁶ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999, s. 150.

⁷ Tamże, s. 159.

- 8 A. Conan Doyle, *Błękitny rubin*, w: *Przygody Sherlocka Holmesa*, przeł. J. Pałys i K. Surówka, Kraków: Zielona Sowa 2004, s. 46.
- 9 J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2007, s. 142.
- 10 A. Conan Doyle, *Błękitny rubin...*, s. 45.
- 11 W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przeł. H. Orłowski, w: tegoż, *Anioł historii*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 376.
- 12 E. Allan Poe, *Człowiek tłumy*, przeł. S. Studniarz, w: *Wybór opowiadań*, Warszawa: Świat Książki 2003, s. 107–108.
- 13 Tamże, s. 111.
- 14 Tamże, s. 115.
- 15 R. Sennett, *Ciało i kamień*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk: Marabut 1996, s. 272–273.
- 16 A. Conan Doyle, *Tajemniczy żebrak ze Swandon Lane*, przeł. I. Doleżał-Nowicka i in., w: *Przygody Sherlocka Holmesa*, Warszawa: Iskry 1984, s. 163.
- 17 M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. M. Stokłosa, Poznań: Zysk i S-ka 2001, s. 276. Jednak w innym swoim tekście, *Od da Vinci do Holmesa*, McLuhan pisze: „Wspólnymi cechami wszystkich detektywów są: po pierwsze, indywidualizm oraz duma samotnika, po drugie, bycie światowcem, po trzecie, różnorodna, ale zarazem specjalistyczna wiedza, i po czwarte, pasja działania oraz szukania podniet” (tamże, s. 54).
- 18 A. Conan Doyle, *Studium w szkarłacie...*, s. 10.
- 19 Tamże, s. 26.
- 20 Tamże, s. 23.
- 21 Raz jeszcze odwołajmy się do *Studium w szkarłacie*: „Lakierki i Kwadratowe Noski przyjechały tą samą dorożką i szły ścieżką, jak dwoje serdecznych przyjaciół. Prawdopodobnie pod rękę. W pokoju spacerowały tam i z powrotem, a raczej Lakierki stały, a Kwadratowe Noski chodziły tam i z powrotem. Wszystko to wyczytałem [wyróżnienia — M. Cz.] z kurzu. Wyczytałem jeszcze, że w miarę tego spaceru Kwadratowe Noski irytowały się coraz więcej. Widać to z wydłużającego się kroku” (s. 23).
- 22 J. Thorwald, *Godzina detektywów...*, s. 20.
- 23 Tamże, s. 37.
- 24 A. Kuper, *Miedzy charyzmą i rutyną. Antropologia brytyjska 1922–1982*, przeł. K. Kaniowska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 253–254.
- 25 *The Sign of Three*, red. U. Eco, Th. Sebeok, Bloomington: Indiana University Press 1983, s. 79.
- 26 J. Barański, *Świat rzeczy...*, s. 141.
- 27 Por. C. Ginzburg, Morelli, *Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, „History Workshop Journal” 1980, nr 9.
- 28 J. Deaver, *Kamienna małpa*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002, s. 58–59.
- 29 Tamże, s. 95.
- 30 O powieści policyjnych procedur piszę obszerniej w ostatnim rozdziale książki poświęconym Rankinowi i Mankellowi.
- 31 W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin: Wydawnictwo KUL 1992, s. 72.
- 32 D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski i P. Nowakowski, Warszawa: „Mikom” 1996, s. 114.
- 33 E. McBain, *Raport powypadkowy*, przeł. D. Wójtowicz, w: *Arcydzieła czarnego kryminału*, red. P. Haining, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 249.
- 34 Tamże, s. 255–256.
- 35 M. Haddon, *Dziwny przypadek psa nocną porą*, przeł. M. Grabowska, Warszawa: Świat Książki 2004, s. 82.
- 36 D. Hammett, *Sokół maltański*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa: Iskry 1988, s. 60.
- 37 Por. T. Nolan, *Ross Macdonald: A Biography*, Southern Pines: Scribner 1999. Nolan wnikliwie analizuje, jaki wpływ na Kennetha Millara (Macdonald to pseudonim literacki) oraz obraz świata w jego powieściach mogły wywrzeć zarówno doświadczenia z czasów młodości (wczesna inicjacja seksualna, życie w kanadyjskiej głuszy z niezrównoważoną matką (ojciec opuścił rodzinę), groźba oddania do sierocińca, jak i późniejsze tragedie życiowe, m.in. śmierć córki. Dodajmy, że żoną Macdonalda była Margaret Millar, uznana autorka kryminałów, której dorobek jest ceniony równie wysoko (a bywa, że i wyżej) jak twórczość jej męża.
- 38 W. Haut, *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction*, London: Serpent's Tail 1999, s. 16.
- 39 E. Mottram, *Ross Macdonald and the Past of a Formula*, w: *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*, red. B. Benstock, New York: Polgrave Macmillan 1983, s. 112.
- 40 R. Macdonald, *On Crime Writing*, Santa Barbara: Capra Press 1973. Ta tendencja do traktowania epizodu jako jednostki nadrzędnej oraz mnożenia motywów sprawia, że u Chandlera części są lepsze literacko od całości (s. 15). W tym samym studium Macdonald wielokrotnie podkreśla swoją odmienność od Chandlera. Polega ona między innymi na tym, że Lew Archer jest bohaterem, który czasami staje się antybohaterem, w przeciwieństwie do wyidealizowanego Philipa Marlowe'a (tamże, s. 23–24).

- 41 Tenże, *Ruchomy cel*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa: Iskry 1979, s. 11.
- 42 Tamże, s. 110.
- 43 Tamże, s. 56–57.
- 44 Tamże, s. 166.
- 45 R. Macdonald, *Błękitny młoteczek*, przeł. M. Ronikier, Warszawa: Prószyński i S-ka 1996, s. 100.
- 46 Tamże, s. 271.
- 47 Tamże, s. 291.
- 48 Nawiasem mówiąc, ta banalność fikcyjnej zbrodni (wszystko zostaje w rodzinie) w oczywisty sposób jest bliska wiedzy kryminologicznej, zgodnie z którą niezwykle wysoki odsetek ciężkich przestępstw rozgrywa się w gronie osób sobie najbliższych.
- 49 R. Macdonald, *Pożegnalne spojrzenie*, przeł. R. Ginalski, Warszawa: Albatros 2007, s. 243.
- 50 C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, Łódź: Opus 1994, s. 123.
- 51 R. Macdonald, *Pożegnalne spojrzenie...*, s. 37.
- 52 Tamże, s. 170–171.
- 53 Tamże, s. 217.
- 54 R. Macdonald, *Ruchomy cel...*, s. 24.
- 55 Tamże, s. 238.
- 56 Por. A. Kuper, *Między charyzmą i rutyną. Antropologia brytyjska 1922–1982*, przeł. K. Kaniowska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987.
- 57 R. Macdonald, *Ruchomy cel...*, s. 52.
- 58 Tamże, s. 110.
- 59 „Tu właśnie pojawiają się mody, które podbijają najpierw Stany Zjednoczone, a potem świat: bikini, tlenione blondynki, tatuaż, piercing, skateboard, surfing. Powszechne uprawianie kulturystyki rozpoczęło się w Venice w latach sześćdziesiątych; jego produktem jest Arnold Schwarzenegger, który z plaży trafił w 2003 roku do siedziby gubernatora Kalifornii. Ten kult ciała rozpoczyna nową erę, zmierzch sportów zespołowych, ustępujących stopniowo miejsca kulturze fizycznej własnego ja” (G. Sorman, *Made in USA. Spojrzenie na cywilizację amerykańską*, przeł. W. Nowicki, Warszawa: Prószyński i S-ka 2005, s. 72).
- 60 H. Coben, *Najczarniejszy strach*, przeł. Andrzej Grabowski, Warszawa: Albatros/Kuryłowicz 2004, s. 305.
- 61 R. Benedict, *Wzory kultury*, wstęp F. Boas, przedmowa do wyd. pol. A. Kłosowska, Warszawa: Muza 2008.
- 62 Por. S. Ellin, „Introduction”, w: R. Fisher, *The Conjure-Man Dies*, New York: Arno Press — The New York Times 1971.
- 63 P. Freese, *The Ethnic Detective: Chester Himes, Harry Kemelman, Tony Hillerman*, Essen: Die Blaue Eule 1992, s. 9–10.
- 64 M. Parfit, *Weaving mysteries that tell of life among the Navajos*, „Smithsonian”, December 1990, t. 21, z. 9. Kolejne wspomnienia biograficzne cytowane na podstawie tego artykułu.
- 65 T. Hillerman, *Polowanie na borsuka*, przeł. P. Art, w: *Książki wybrane: Przyjdź i mnie zabij; Strefa wyłączona; Skandal; Polowanie na borsuka*, Warszawa: Przegląd Reader’s Digest 2001, s. 465.
- 66 Por. O. Harris, *Knowing the Past: The Antinomies of Loss in Highland Bolivia*, w: Counterwork: Managing Diverse Knowledges, red. R. Fardon, London: Routledge 1995.
- 67 Por. *Ethnic Groups and Boundaries*, red. F. Barth, Oslo: Scandinavian University Press 1969; E. Leach, *Political Systems of Highland Burma*, London: Athlone 1954.
- 68 T. Hillerman, *In the Ghostway*, New York: Avon 1984, s. 7.
- 69 Tenże, *Sacred Clowns*, New York: HarperCollins 1993, s. 242.
- 70 H. Pyrhönen, *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, Toronto: University Toronto Press 1999, s. 36.
- 71 Por. W. Templeton, *Xojo and Homicide: The Postcolonial Murder Mysteries of Tony Hillerman*, w: *Multicultural detective fiction: Murder from the „other” side*, red. A. J. Gosselin, New York: Garland 1999.
- 72 Tamże, s. 42 i n.
- 73 C. Geertz, *Dzieło i życie*, przeł. E. Dżurak i S. Sikora, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000, s. 152–153.
- 74 T. Hillerman, *Listening Woman*, New York: Harper Paperbacks 1978, s. 44.
- 75 D. S. Landes, *Bogactwo i nędza narodów. Dlaczego jedni są tak bogaci, a inni tak ubodzy*, przeł. H. Jankowska, Warszawa: Muza 2005, s. 83.
- 76 Por. A. Pepper, *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2000; D. Murray, *Reading the Sings: Detection and Anthropology in the Work of Tony Hillerman*, w: *Criminal Procegs: The Contemporary American Crime Novel*, red. P. Messent, London: Pluto 1997.
- 77 J. Nesbo, *Człowiek-nietoperz*, przeł. I. Zimnicka, Otwock: Pol-Nordica 2005, s. 49.

78 Tamże, s. 20.

79 Tamże, s. 331.

80 Szczegółowy opis tego zdarzenia przedstawia Marshall Sahlins w *Wyspach historii*. Przytaczam tu jego interpretację.

81 Pamiętajmy jednakże, że refleksja ta odbywa się na poziomie fabularnym lub też raczej na poziomie wyobrażeń dotyczących tego, jak można myśleć o kulturze. Ostateczną instancją usytuowaną w rzeczywistości (nie zaś w świecie tekstu) jest norweski pisarz, projektujący aborygeński sposób myślenia o własnej tożsamości.

82 M. Sahlins, *Goodbye to Triste Tropes: Ethnography in the Context of Modern World History*, cyt za: T. Hylland Eriksen, *Małe miejsca, wielkie sprawy. Wprowadzenie do antropologii społecznej i kulturowej*, przeł. J. Wołyńska, Warszawa: OW Volumen 2009, s. 318.

83 J. Burdett, *Bangkok 8*, przeł. P. Jankowski, Warszawa: Albatros/Kuryłowicz 2004, s. 342.

ROZDZIAŁ 4

Spotkamy się w kostnicy. Ciało: przygoda i kontrola

Jeden z najbardziej znanych fragmentów *Symboli naturalnych* — klasycznego studium antropologicznego Mary Douglas — poświęcony jest odwiecznemu zagadnieniu z zakresu nauk społecznych: relacjom zachodzącym między jednostką a społeczeństwem. Zdaniem brytyjskiej antropolożki obie perspektywy — indywidualna i zbiorowa — krzyżują się wówczas, gdy naszą uwagę skupiamy na fizycznym wymiarze obecności w świecie. Innymi słowy, ciało jest tym punktem, w którym spotyka się niepowtarzalna biografia z porządkiem reguł społecznych:

Ciało fizyczne jest mikrokosmosem społeczeństwa, stojącym przodem do ośrodka władzy, ograniczającym i rozszerzającym swe roszczenia w zgodzie ze wzmocnieniem i rozluźnieniem nacisków społecznych. Jego członki [...] reprezentują członków społeczeństwa i ich zobowiązania wobec całości¹.

Traktowanie ciała jako swoistego mikrokosmosu społecznego jest jedną z fundamentalnych cech powieści kryminalnej. W gatunku tym, jak bodaj w żadnym innym, to właśnie ciało jest punktem odniesienia dla opisywanych zdarzeń — bez względu na to, czy ową płaszczyznę odniesienia wyznacza ciało ofiary (bez zwłok lub, przynajmniej, ciała zaginionego trudno wyobrazić sobie powieść kryminalną), *modus operandi*, czyli sposoby posługiwania się ciałem ofiary przez mordercę, czy wreszcie ciało detektywa lub policjanta prowadzącego śledztwo.

Bywa, nierzadko, że myśl Mary Douglas o ciele fizycznym „stojącym przodem do ośrodka władzy” bywa w kryminałach wyrażana *expressis verbis*. Tak dzieje się na przykład w *Ruchomym celu* Rossa Macdonalda.

Prywatny detektyw Lew Archer dostaje z polecenia niegdysiejszego klienta (jak często bywa w tym fachu) kolejne zlecenie. Umawia się więc ze swoją pracodawczynią w jej posiadłości. Pokonuje autostradę U. S. 101 i wjeżdża w wąwóz Cabrillo.

Minutę później poczułem zapach morza. Za kolejnym zakrętem znaleźliśmy się w przybrzeżnej strefie chłodu. Napis na tablicy przy drodze głosił: „Własność prywatna. Zezwolenie na przejazd może być w każdej chwili cofnięte”.

Karłowate dęby ustąpiły miejsca rzędom palm i cyprysowatych żywopłotów. W przelocie migały tryskające wodą spryskiwacze na trawnikach, obszerne białe werandy, dachy kryte czerwoną dachówką i zaśnieżoną miedzią. Rolls-royce z kociakiem za kierownicą przemknął koło nas niczym podmuch wiatru; było w tym coś nierealnego.

Bładobłękitna mgiełka w dolnym kanionie przypominała dymek, jaki wydzielają tłące się banknoty. Nawet morze widziane poprzez ten opar wydawało się czymś drogocennym — było jasnoniebieskie i wypolerowane jak kamień: lity klin w wylocie kanionu. Własność prywatna: gwarantowany trwały kolor; nie ogranicza ego właściciela. Nigdy jeszcze Pacyfik nie sprawiał wrażenia tak małego².

Kilka akapitów napisanych z niezwykłą precyzją. Z jednej strony — jesteśmy w świecie zmysłowych doznań (nie tylko wizualnych, ale i zapachowych) narratora i bohatera zarazem, z drugiej — w świecie regulowanym konkretem zakazów i tablic informacyjnych, po jednej stronie — obcujemy z wyobrażeniem przestrzeni publicznej i otwartej (wyznaczonej przez oceaniczny krajobraz), po drugiej — mamy do czynienia z przestrzenią prywatnej posiadłości, ściśle wygradzonej, zamkniętej, takiej, która do dziś jest wzorem dla wszelkich gated communities. W jednym planie — mgła znad Pacyfiku, w drugim — krople spryskiwacza.

Czy jest jakiś punkt wspólny dla tych dwóch światów wyznaczonych przez ulotność, chwilowość, impresyjność oraz twardą materię życia? Obrazy Arkadii i życia elity finansowej Kalifornii krzyżują się w owym „nierealnym” — jak pisze narrator — obrazie dziewczyny za kierownicą luksusowego samochodu. I wówczas rajskie widoki przeistaczają się w świat, który bliższy jest kulturze białych kołnierzyków opisywanych mniej więcej w tym samym czasie, tuż po II wojnie światowej przez Davida Riesmanna niż malarzom uwieczniającym pejzaż oceanu.

W tej perspektywie właśnie bladoniebieska mgiełka przypomina dymek z palących się banknotów, morze jawi się jako coś o niezwyklej wartości materialnej, nad tym wszystkim unosi się aura nieprzyzwoitego bogactwa ludzi z siedmiocyfrowym rachunkiem na koncie. Wraz z Lew Archerem i obrazami przefiltrowanymi przez jego zmysły wkraczamy — powtórzmy — w świat impresji. Zarazem wkraczamy w świat nierealny, bo dla zwykłego śmiertelnika na ogół nieosiągalny; świat niebotycznie drogich samochodów i nieruchomości oraz — czytamy to w domyśle — ich właścicieli zepsutych do szpiku kości. W tym świecie, zdaje się mówić narrator, nic nie jest takie, jakim się zdaje.

Widzimy zatem, co to znaczy „stać przodem do ośrodka władzy”, w przypadku *Ruchomego celu* — władzy opartej na zasadach policzalności, przeliczalności i kwantyfikacji. Detektyw czarnego kryminału działa w zgodzie z tą samą logiką — godzina jego pracy jest odpowiednio wyceniana; jego ciało, które w imieniu swoich klientów wystawia na rozmaite niebezpieczeństwa, jest więc „mikrokosmosem społeczeństwa”.

Niezależnie jednak od relacji, jaka zachodzi między władzą a ciałem (do tej kwestii będziemy wielokrotnie powracać), należy podkreślić, że cechą powieści kryminalnej jako gatunku jest eksplorowanie tego obszaru, który Loic Vacquant w *Body and Soul* — etnograficznej monografii poświęconej

czarnoskórym bokserom z Chicago — określił mianem kapitału cielesnego. Kryminał opowiada nie tylko o przygodach umysłu, traktuje także o przygodach ciała, czyniąc z niego współcześnie główny obiekt zainteresowania, czego najpełniejszym świadectwem jest nurt określany przez Stephena Knighta mianem *generic violence*. Zapewne w tej eksploracji kapitału cielesnego kryje się, przynajmniej częściowo, odpowiedź na pytanie o popularność literatury kryminalnej. W czasach gdy wielu badaczy (przywołajmy tylko krąg brytyjskich studiów kulturowych) zwraca uwagę, że ciało staje się podstawowym elementem konstruowania ponowoczesnej tożsamości, lektura kryminałów, w których fizyczność poddawana jest szczególnym próbom, sprawia, że sam czytelnik *per procura* uczestniczy w tych przygodach. Zanim jednak przyjrzymy się konkretnym przejawom tej cielesnej przygodności, pozwólmy sobie na kilka ogólniejszych uwag.

Kryminał fast, kryminał slow

Przynajmniej dwie zmienne z uwag Mary Douglas o powinowactwie ciała fizycznego i mikrokosmosu społecznego wymagają dogłębniejszego potraktowania. Pierwszą z nich jest ruch przypisany naszemu ciału.

Wbrew skłonności do naturalizowania pojęć wiążących się z ciałem fizycznym i tendencji przypisywania im biologicznego kontekstu, kategorie dotyczące cielesności mają, przede wszystkim, społeczny i kulturowy wymiar. Przywoływana tu kilkakrotnie Mary Douglas dowodziła, że kategorie czystości i brudu są pojęciami dotyczącymi nie tego, co przyrodzone, lecz tego, co przypisane na mocy dystynkcji społecznej oddzielającej włączonych od wykluczonych; także pojęcie ruchu (czy też: ruchliwości) ciała należy rozpatrywać w podobny sposób.

Na czym więc polega ontologiczny charakter ludzkiej ruchliwości?

Fundamentalnych odpowiedzi dostarcza Richard Sennett w *Ciele i kamieniu* — opowieści o historii miasta „ukazanej przez pryzmat ludzkich doznań cielesnych”³. Momentem przełomowym, który reorganizuje wyobrażenia o ludzkiej aktywności, jest wydana na początku XVII wieku praca Harveya *De motu cordis*; ciało zostało w niej ukazane jako układ krążenia i — jak pisze Sennett — obraz ten „zrodził w XVIII wieku pomysł, aby ciała swobodnie krążyły po mieście”⁴.

Wydaje się znamienne, że ruchliwość jest przypisywana nie tylko jednostce, lecz także (po raz kolejny powraca zależność między ciałem fizycznym a zbiorowym mikrokosmosem) określonym społecznościom. Pogląd taki niechaj zilustrują dwa opisy. Jakkolwiek oddziela je półtora wieku, oba są istotne nie tylko ze względu na przedstawioną w nich diagnozę, lecz także z powodu implikacji powieściowych, które można zaobserwować w literaturze kryminalnej.

Pierwszy z fragmentów pochodzi z *O demokracji w Ameryce*:

Widok, jaki przedstawiają Stany Zjednoczone, jest nader ciekawy. Fortuny, idee i prawa zmieniają się tam nieustannie. Również natura tak dalece przeobraża się tam pod dotknięciem ręki, iż chciałoby się powiedzieć, że i ona znajduje się w stanie ciągłego ruchu. [...] Trwa to samo przedstawienie, choć pojawiają się nowi aktorzy. Obraz amerykańskiego społeczeństwa jest ożywiony, bo ludzie i rzeczy stale się zmieniają; jest monotony — bo wszystkie odmiany są do siebie podobne⁵.

Analizowana przez francuskiego klasyka myśli społecznej ruchliwość w jej rozmaitych aspektach — geograficznym, zawodowym, mentalnym — jawi się jako cecha, by użyć tradycyjnej kategorii, charakteru społecznego Amerykanów.

Wzmógłony ruch, dynamika, przemieszczanie charakteryzują też kryminał amerykański i odróżniają go — w najogólniejszym, typologicznym ujęciu — od powieści kryminalnej tworzonej w Europie, gdzie rytm zdarzeń

wyznaczany jest przez życie prowincji (jak dzieje się do dziś w powieściach brytyjskich, czego przykładem utwory Caroline Graham dziejące się w hrabstwie Midsomer) lub przez procedury obowiązujące w policyjnej komendzie (jak w powieściach Pera Wahlöö i Maj Sjöwall albo książkach ich kontynuatora, Henninga Mankella). Dodajmy przy okazji, że ta intuicja typologiczna nakazująca odróżnić, by tak rzec, „kryminał fast” od „kryminału slow”, bywa podstawą rozróżnień gatunkowych. I tak na przykład znany badacz kryminału Otto Penzler w rozróżnieniu tym widzi podstawę podziału na thriller oraz powieść detektywistyczną⁶.

Nie jest przypadkiem, że właśnie w tradycji kryminału amerykańskiego popularność zdobyli pisarze, którzy z zawrotnego tempa przedstawianych zdarzeń uczynili znak rozpoznawczy swojej twórczości. W gronie tym miejsce wyróżnione zajmuje James Patterson — autor cyklu książek o agencji FBI Aleksie Crossie.

Reprezentatywną próbką pisarstwa Pattersona niechaj będzie początek powieści *Fiołki są niebieskie*. Rozdział pierwszy — morderstwo popełnione na agentce FBI w stanie Wirginia. Alex Cross jest na miejscu zbrodni. Rozdział drugi — ktoś podąża śladami dwojga policjantów w parku Golden Gate w San Francisco. Rozdział trzeci — policjanci próbują uciec. Bez skutku. Akcja nabiera tempa tym razem dosłownie:

Porucznik Martha Wiatt gnała jak opętana. Davis zostawał coraz dalej. Nic w tym dziwnego. Martha dla zabawy brała udział w triathlonie. [...]

— Pospiesz się! — krzyknęła do niego przez ramię. — Biegnij tuż przy mnie! Nie odstawaj! [...]

— Martha! Coś mnie dopadło! O, Boże! Uciekaj! Uciekaj — wrzeszczał Davis. — Wynoś się stąd do diabła! Poczula przyływ adrenaliny. Wyciągnęła szyję, jakby atakowała niewidzialną linię mety. Ręce i nogi pracowały niczym sprawne łożki. Ciężar ciała przeniosła w przód jak każda dobra biegaczka⁷.

Rozdział czwarty — porzucamy dwa zmasakrowane ciała i przenosimy się do Waszyngtonu. Do Aleksa Crossa dzwoni maniakalny morderca nazywany Supermózgiem. Policjanci próbują namierzyć rozmowę telefoniczną, lecz jak na Supermózg przystało, czarny charakter unika pułapki. Nawiasem mówiąc, zauważmy, że po raz kolejny pojawiają się tu wariacje na temat przestrzeni i pogoni. Rozdział piąty pomińmy („Reszta dnia ciągnęła się w nieskończoność. Chyba wpadłem w lekką depresję”). W rozdziale kolejnym Cross jedzie na lotnisko, by udać się do Kalifornii. A wszystko to na bez mała dwudziestu stronach.

Czytając Pattersona, ma się nieustannie wrażenie, że zabójcze (dosłownie) tempo zdarzeń jest nieodzownym składnikiem opisywanego świata. Jednak mobilność fizyczna, tak eksponowana we współczesnym kryminale, nie tylko nadaje rytm powieściowym zdarzeniom, ale jest także *signum temporis* czasów globalizacji:

Całkiem prawdopodobne wydaje się, że ostatnie ćwierćwiecze bieżącego [dwudziestego — przyp. M. Cz.] stulecia przejdzie do historii jako Wielka Wojna o Niezależność Przestrzenną. W toku tej wojny centra decyzyjne i strategie brano pod uwagę, naginano konsekwentnie i nieubłagane tak, by proces podejmowania decyzji oswobodzić z więzów terytorialnych⁸.

Ów „koniec geografii”, by przywołać określenie Paula Virilio, w literaturze kryminalnej dokonał się już w latach osiemdziesiątych XX wieku, zaś niebagatelną rolę w tworzeniu wyobrażeń o świecie zbrodni globalnej, pozbawionej granic, odegrał *global conspiracy thriller* Roberta Ludluma. Już początek *Tożsamości Bourne’a* — depeza agencyjna z 1975 roku — pokazuje, na czym koniec geografii polega:

Ludzie, którzy zetknęli się z nim w Londynie, opisywali go dziennikarzom jako przystojnego, uprzejmego, wykształconego, zamożnego i dobrze ubranego. [...] Podejrzany utrzymuje podobno kontakty z japońską Armią Czerwoną, z Organizacją Arabskiej Walki Zbrojnej, z zachodnioniemiecką grupą Baader-

Meinhof, z Frontem Wyzwolenia Quebecku, z tureckim Ludowym Frontem Wyzwolenia, z separatystami we Francji i Hiszpanii, z odłamek Irlandzkiej Armii Republikańskiej.

Gdziekolwiek przybywał — do Paryża, Hagi, Berlina Zachodniego — tam eksplodowały bomby, rozlegały się strzały, porywano ludzi. [...] „Observer” podaje, że ścigany nazywa się Iljicz Ramirez Sanchez i pochodzi z Caracas⁹.

Tak oto ciało wyzwala się z okowów przestrzeni. Przywilej ten jednak dany jest nielicznym. Dane jest im też poczucie — inna sprawa, do jakiego stopnia złudne w czasach elektronicznej inwigilacji — kontroli nad ciałem, które wymyka się władzy innych.

NieRuchomy cel: Cornell Woolrich i panoptyzm

Ruch jest zatem pierwszą zmienną określającą relacje między ciałem a społeczeństwem. Aby opisać drugą z nich, trzeba przyjrzeć się twórczości jednego z klasyków czarnego kryminału. W dziejach literatury kryminalnej zapewne trudno znaleźć pisarza, który na równi z Cornellem Woolrichem posługiwałby się motywem przemieszczania, bezruchu oraz kontroli. Motyw ten w twórczości autora *Panny młodej w żałobie* pojawia się w wielu wariantach, a i biografia samego pisarza, przemieszkującego latami w hotelowych pokojach, a pod koniec życia przykutego do inwalidzkiego wózka, ogniskuje się również wokół tego tematu.

Najsłynniejszą realizacją tego motywu jest z pewnością opowiadanie *Okno na podwórze* (przeniesione na ekran przez Alfreda Hitchcocka). Bohater utworu, Hal Jeffries, ze względu na odniesioną kontuzję (oraz nogę w gipsie) zmuszony jest przebywać cały czas w swoim mieszkaniu. Przykuty do fotela, oddaje się jedynej rozrywce: obserwuje okna mieszkańców z przeciwka. Widzi, jak w powtarzalnym rytmie zaczyna się „rozkręcać

łańcuch nawyków, które były [...] życiem. Byli nimi związani ciaśniej niż najciaśniejszym kaftanem bezpieczeństwa, chociaż uważali się za wolnych”¹⁰.

W zasadzie wszystko toczy się swoim rytmem aż do chwili, gdy Hal zwraca uwagę na dziwne zachowanie mężczyzny mieszkającego naprzeciw na czwartym piętrze. „Tylko ktoś taki jak ja, duszący się w próżni całkowitej bezczynności, mógłby w ogóle coś takiego zauważyć”¹¹. Nasz bohater dochodzi do wniosku, że nieznany mu sąsiad zamordował swoją żonę, a następnie upozorował jej wyjazd. Szukając niezbitych dowodów zbrodni, Hal zwraca się o pomoc do zaprzyjaźnionego policjanta oraz Sama, który dostarcza mu pożywienie. I gdy wreszcie ma pewność, że wyobrażenia i przeczucia go nie zawiodły, zwierzyzna zaczyna polować na myśliwego. Role odwracają się i morderca postanawia rozprawić się z podglądaczem, który tkwi na krześle wyznaczającym „limit wolności ruchu”: „Nagle gdzieś w domu, blisko mnie, była śmierć. A ja nie mogłem się ruszać, nie mogłem wstać z krzesła”¹².

Okno na podwórze może być (i bywało) odczytywane jako studium voyeryzmu. Ostatecznie bowiem Hal i jego antagonistę, obaj czujnie wpatrujący się w okna naprzeciwko, tworzą jedną postać widzianą w zwierciadlanym odbiciu; po jednej więc stronie mamy bezruch, po drugiej — ruch, po jednej — żywioł obserwacji i analizy, po przeciwnej — żywioł działania. Oba porządki przywodzą na myśl analizowane przez Mary Douglas sposoby wyrażania formalności i nieformalności w różnych kulturach. Zdaniem brytyjskiej antropolożki podział ten wiąże się z siłą oddziaływania struktury społecznej tworzącej odpowiednie warunki dla tego, co autorka *Symboli naturalnych* nazywa stanem rytualizmu (z charakterystyczną dlań dbałością o porządkowanie rzeczywistości) lub — z drugiej strony — stanem chaosu i wzburzenia. Odwołując się do

doświadczeń codzienności, wskazać można wiele przypadków, gdy bezruch, stateczność i powolność przypisane są określonej (wysokiej) pozycji społecznej, władzy sądenia i decydowania.

Okno na podwórze to nie tylko (i nie tyle) opowieść o doświadczeniu voyerystycznym, ale też studium władzy; żyjemy w społeczeństwie, zdaje się mówić Woolrich, w którym poddani jesteśmy kontroli sprawowanej już nie tylko przez wyspecjalizowane instytucje, ale przez otaczające nas jednostki — na przykład sąsiadów. W tym świecie obserwujący ma zawsze przewagę nad obserwowanym. Mówiąc mocniej, opowiadanie amerykańskiego pisarza to przypowieść na temat sprywatyzowanego panoptikonu, gdy główną rolę zaczyna odgrywać kontrolująca moc spojrzenia dana już nie tylko uprzywilejowanym, ale każdemu członkowi społeczeństwa. W ten sposób ziszcza się idea panoptikonu, którą Foucault nazywa „możliwym do uogólnienia wzorcem postępowania” oraz „sposobem określania związków władzy z codziennym życiem”¹³.

Wokół opozycji przemieszczania się oraz bezruchu i kontroli sprawowanej nad przemieszczającym się ciałem zogniskowane są także mniej znane opowiadania Woolricha: *O godzinie trzeciej* oraz *Pęd*. Pierwsze z nich opowiada o mężczyźnie, który postanawia wysadzić w powietrze żonę oraz, jak podejrzewa, jej kochanka, uruchamia włącznik czasowy (detonacja ma nastąpić o tytułowej godzinie trzeciej), po czym, na skutek zbiegu okoliczności, zostaje uwięziony we własnym domu przez włamywaczy. Od tej chwili nieruchome, skrępowane ciało może tylko obserwować bieg zegara. Po raz kolejny Woolrich pokazuje, jaką torturą jest fizyczne unieruchomienie.

Znacznie ciekawsze jednak wydaje się drugie z opowiadań. Bohaterem *Pędu* jest Richard Paine, mężczyzna, który popadł w tarapaty finansowe. Jemu oraz jego żonie grozi eksmisja, jedynym ratunkiem wydaje się

odzyskanie pieniędzy od dawnego pracodawcy. Ponieważ ten ociąga się z wypłatą, Paine postanawia wykraść swoją należność. Od tej chwili zdarzenia narastają lawinowo: bohater przyłapany na kradzieży, zabija pracodawcę i ucieka. Od tej pory — to najważniejsza część opowiadania — wydaje się mu, iż wszyscy go śledzą. Strzela do barmana, któremu wydał się podejrzany, a potem wraca do domu. Nie wyjawiając powodów, oznajmia żonie, że muszą uciekać. Ale nasz bohater cały czas czuje, że jest obserwowany, że śledczy są tuż, tuż:

Wrócił do okna, kucnął, twarz trzymał przy parapecie. [...] Mężczyzna wciąż tam stał. Nie wydawał się jej [żony Paine'a, która opuściła mieszkanie — przyp. M. Cz.] zauważać. Patrzył nawet w innym kierunku. [...] Minęły dwie, trzy minuty. Nadal trwała zabawa w kotka i myszkę. Siedział w kucki przy oknie, nie poruszał się. Mężczyzna stał nieruchomo po drugiej stronie ulicy. [...] Był przy wejściu do budynku, zanim mężczyzna zorientował się, co się dzieje. Był już w swoim mieszkaniu, zanim usłyszał na schodach wolne, ale wyraźnie słyszalne kroki. [...] Paine zdawał sobie sprawę, że przez swój powrót do mieszkania zamknął się w pułapce¹⁴.

I tym razem zdesperowany bohater sięga po broń. Okazuje się, że zabity mężczyzna nie był żadnym śledczym, lecz agentem towarzystwa pożyczkowego. Tu rzecz jasna opowiadanie się nie kończy, ale poprzestańmy na tym. Istotą Pędu jest wrażenie nieustannej inwigilacji, która nie należy już do procedury policyjnej i nie jest instrumentem władzy, ale jest cechą wielkomięjskiej kultury. Ta świadomość sprywatyzowanego panoptyzmu poddającego ciało wizualnemu oglądowi i potencjalnej kontroli jest właśnie drugą — społeczną — zmienną określającą perypetie fizyczności w sieci powiązań międzyludzkich.

Chandler — ciało walczące

Gdzie w kryminale ciało, tam przygoda krzyżuje się z kontrolą. Czy istnieją kryminały bez ciała? Na swój sposób, w metaforycznym sensie, dzieje się tak w klasycznej powieści detektywistycznej. Ta degradacja roli ciała jest sygnałem wysyłanym do czytelnika, że fizyczność postaci jest o wiele mniej istotna niż przymioty umysłu. Przyjrzyjmy się pani Marple w *Morderstwo odbędzie się...*

Panna Marple wyglądała w przybliżeniu tak, jak przewidywał inspektor Craddock. Miała śnieżnobiałe włosy, zoraną zmarszczkami twarz o różowej cerze i porcelanowobłękitne oczy. Jednakże była znacznie bardziej dobronudszna, niż sobie wyobrażał, i dużo, dużo starsza. Sprawiała wrażenie zgrzybiałej staruszki¹⁵.

Śnieżnobiałe włosy, różowa cera i porcelanowobłękitne oczy. Oto twarzmaska, a w przypadku maski:

Nie można było pozwolić, aby esencja uległa degradacji, trzeba było, aby jej twarz nigdy nie miała innej rzeczywistości poza ową intelektualną bardziej niż plastyczną doskonałością¹⁶.

Maska ukrywa cielesność, podobnie jak kryje ją samoopanowanie. W świecie angielskich prowincjuszy obdarzonych nienagannymi manierami, które są niczym innym, jak formą autokontroli, jedyną osobą odbiegającą od tej normy jest służąca żydowskiego pochodzenia, Mitzi. Jej rozhisteryzowanie domownicy tłumaczą jednak traumą wojenną. Nie jest też przypadkiem, że samokontrola pojawia się jako pożądana cecha w rozmaitych praktykach czysto fizycznych; o opanowaniu pisał Arjun Appadurai, analizując fenomen krykieta, Lewis Morgan zaś — opisując fenomen wędkarstwa. Można by do tego dodać grę w darta (zwaną u nas lotkami) oraz parę innych dyscyplin. Nadmierna nerwowość w klasycznej powieści detektywistycznej jest przekroczeniem normy, czego przykładem Sherlock Holmes, jego nadpobudliwość przeplatana stanami apatii, a także umiejętności *baritsu* — sztuki walki stworzonej w Londynie na przełomie

XIX i XX wieku — które pozwoliły detektywowi ująć z życiem podczas pojedynku z profesorem Moriartym nad wodospadem Reichenbach.

Eksploracja cielesności pojawia się wraz z dokonaniem twórców czarnego kryminału. Co ciekawe, to właśnie literaturze oraz filmowi *noir* przypisywana jest szczególna rola w kształtowaniu współczesnego wzorca męskości:

Wojenna przygoda i praca prywatnego detektywa (w sfabularyzowanej wersji) to dwa skrajnie odmienne ucieleśnienia męskości manifestującej się przez cielesną siłę i hart. Z miejsca należy poczynić jednak dwa zastrzeżenia. [...] Wojownik i detektyw stanowią jedynie niedosięte ideały, od których separują nas wymogi codziennego życia. Niemniej jednak dostarczają one wzorców zachowań i gestów, które kształtują potoczny obraz męskości¹⁷.

Jak zatem wygląda ucieleśnienie tego ideału? Ano przyjrzyjmy się najpełniejszej charakterystyce Philipa Marlowe'a, kanonicznego bohatera czarnego kryminału¹⁸. Mierzy nieco ponad metr osiemdziesiąt pięć i waży około osiemdziesięciu kilogramów. Ten ciemny szatyn o piwnych oczach, skrytych za okularami przeciwsłonecznymi będącymi normą w południowej Kalifornii, ubiera się starannie, choć „nie jest w stanie wydawać większych sum na ubranie ani zresztą na nic innego”. Zadowolona się niemal każdym gatunkiem papierosów, „pija każdy trunek, byle nie słodki”, jeśli kawę to ze śmietanką i cukrem lub czarną bez cukru. Lubi wszelkie perfumy o lekko drażniącym zapachu, jakkolwiek odrzuca go przesadne stosowanie pachnidła. „Jego postawa wobec kobiet nie różni się od postawy pełnego życia, zdrowego mężczyzny, który nie jest żonaty, a przypuszczalnie dawno już powinien był się ożenić”.

Opis ten przytaczamy z kilku względów. Jak zauważa biograf pisarza Tom Hiney, „w prozie Chandlera dokładny opis czyjegoś wyglądu współgra z charakterem moralnym opisywanej postaci”¹⁹. Mowa — czy też wymowa

— ciała jest więc pierwszym znakiem pokazującym, z kim mamy do czynienia. Tak na przykład w *Żegnaj, laleczko* detektyw z obrzydzeniem patrzy na długie poźółkłe ręce policjanta Nulty’ego, rasisty w każdym calu i zdaniu.

Dłonie w powieściach Chandlera odgrywają zresztą ważną rolę. Z *Długiego pożegnania* dowiadujemy się więc, że „z reguły można poznać, kiedy człowiek pisze własne nazwisko. Ruch ręką jest wtedy bardzo charakterystyczny”. W tej samej powieści Marlowe obserwuje w barze dwie powabne dziewczyny: „Para zabójczo ubranych półdziewic przeszła obok, szczebiocąc i gestykułując rękami. [...] W powietrzu zaczęły migotać szkarłatne paznokcie i ciągle było słyhać: kochanie to, kochanie tamto”²⁰.

Marlowe ma, podobnie jak zawodowy bokser, nawyk obserwowania rąk, bo nigdy nie wiadomo, kiedy zostaną użyte przeciw niemu. I kiedy trzeba będzie posłużyć się swoimi, jak dzieje się we fragmencie *Głębokiego snu*:

Blondynka opluła mnie i rzuciła się na moją nogę, z kolei ją próbując ugryźć. Lekko uderzyłem Agnes kolbą rewolweru w głowę i usiłowałem wstać. Dziewczyna zsunęła się w dół i opłotła mi nogi ramionami. Upadłem z powrotem na tapczan. [...] Zdzieliłem Agnes w głowę, tym razem już mocniej, odepchnąłem ją nogą i wstałem²¹.

W powieści detektywistycznej — powtórzmy to raz jeszcze — spośród wszystkich zmysłów wzrok pełni najistotniejszą funkcję. Dominację tę odczytywać należy antropologicznie; wyróżnienie tego zmysłu jest charakterystyczne dla perspektywy okcydentalnej, bowiem w zachodnim modelu patrzenia na świat przynajmniej od czasu Arystotelesa właśnie ten zmysł uważano za „wyższy” niż inne i stanowiący klucz do poznania rzeczywistości. Po wtóre, współczesna refleksja nad zmysłami pokazuje, że można opisywać je w perspektywie genderowej. I tak kanadyjska antropolożka Constance Classen dowodzi, że w kulturze Zachodu to

mężczyzn kojarzono ze wzrokiem oraz słuchem — zmysłami wykorzystywanymi w obszarze nauki, polityki oraz sztuki, podczas gdy kobiety łączono ze znajdującymi się niżej w hierarchii dotykiem, smakiem i zapachem, związanymi z życiem domowym, wychowywaniem dzieci oraz kuchnią²². Prymat doświadczeń wizualnych i wiążących się z nim kulturowych kontekstów może stanowić jeszcze jedno wytłumaczenie, dlaczego postać prywatnego detektywa stała się jednym z wzorców męskości.

Opis bohatera sporządzony przez Chandlera w liście z 1951 roku pokazuje jednak, że dla Marlowa nie tylko wzrok jest ważny. Te doznania zmysłowe nie zawsze należą do przyjemnych. Z pewnością nie należało do nich spotkanie z kapitanem Gregoriusem, osiłkiem, który rozwiązuje sprawę za pomocą „światła w oczy i kopniaka w nerki”. Marlowe zostaje znieważony, obłany kawą i pobity, wreszcie: „Nachylił się jeszcze bliżej nade mną. Poczulem zapach potu i odór korupcji. Wyprostował się, wrócił do swojej strony biurka i usadowił swe potężne pośladki na krześle”²³.

Nie tylko zatem wygląd, ale także odczucia zmysłowe charakteryzują Chandlerowskich bohaterów. Pisarz prezentuje nam pełnię tych doznań, a czyni tak nie bez powodu. Marlowe jest, by tak rzec, detektywem totalnym, posługującym się w śledztwie nie tylko walorami swego umysłu, ale także ciała. O ile więc klasyczna powieść detektywistyczna *implicite* zakłada dualizm ciała i rozumu, o tyle u Chandlera oba te wymiary ludzkiego istnienia są nierozzerwalnie połączone. Tam więc, gdzie ciało napotyka na kłopoty, sprawa się komplikuje. Tym należy tłumaczyć „czarne dziury” — utraty przytomności, które czasami zdarzają się Marlowe’owi po zbyt dużych ilościach alkoholu, ale częściej wskutek działania innych:

Zauważyć trzeba, że niewielu autorów historii detektywistycznych aż tak wielką przykładało wagę do przypadków przytomności swego bohatera jak Chandler, ani

też nie szafowało tak jak on rozrzutnie obrazami scen, w których ów bohater był na wszelkie wyobrażalne sposoby katowany²⁴.

Ta gęstość „czarnych dziur” tłumaczona jest przez Hineya na dwa sposoby: raz biograficznymi doświadczeniami Chandlera, który sam, pracując dla koncernu naftowego, tracił świadomość po popijawach (okresy tego picia w czasach pracy dla Dabneya stopniowo wydłużały się); dwa — konwencja czarnego kryminału i troska o realizm wymagały, by prowadzenie spraw przychodziło detektywowi z trudem. Przede wszystkim jednak czarny kryminał jest tym podgatunkiem, w którym nastawianie karku zastępuje laboratoryjną procedurę stawiania hipotez. U Chandlera słuszność poczynionych założeń sprawdza się własnym ciałem w myśl zasady, że im gorzej (z bohaterem), tym lepiej (bliżej sprawy). Za interpretacją taką przemawia także i to, że zagadki u Chandlera nie są zbyt wyrafinowane — mordercy nie planują zbrodni doskonałej, a zabijają na ogół pod wpływem emocji i impulsu.

Totalność doświadczenia detektywistycznego w powieściach Chandlera ma jeszcze jeden wymiar. Autor *Siostrzyczki* — wiedzą to wszyscy, nawet ci, którzy kryminałów nie cierpią — jest mistrzem słownej puenty. Zobrazujmy to kilkoma przykładami. Na przykład tym, gdy bohater napotyka Chicka Agostino — ochraniarza gangstera Mendy Menandeza:

— Spływaj — warknął.

— Tę odzywkę musiał pan zaczerpnąć z „New Yorkera”, panie Agostino.

Usta mu latały, ale nie drgnał²⁵.

Dla odmiany początek *Siostrzyczki* i rozmowa z potencjalną klientką:

— Czy pan pije, panie Marlowe?

— No, skoro już pani o tym wspomniała...

— Wątpię, czy mogłabym zatrudnić detektywa używającego alkoholu pod jakąkolwiek postacią. Nie pochwalam nawet palenia papierosów.

— A mogę sobie obrać pomarańczkę?

Usłyszałem gwałtowny świst oddechu.

— Mógłby pan rozmawiać jak dżentelmen! — powiedziała.

— No to niech lepiej pani zadzwoni do University Club — odrzekłem. — Słyszałem, że tam jeszcze paru ich zostało²⁶.

Nawet wówczas, gdy Marlowe nie ma żadnego rozmówcy, jest w gotowości, by — tym razem jako narrator — zaskoczyć czytelnika celnym zdaniem: „Moje wejście nie zrobiło wrażenia na żadnej z dwóch osób, które zobaczyłem w pokoju, chociaż tylko jedna z nich była martwa”²⁷.

Mocna puenta w powieściach Chandlera jest nie tylko cechą stylistyczną, lecz jest ściśle związana ze sposobem bycia bohatera. Ponieważ ciało jest tu głównym narzędziem prowadzenia śledztwa, Marlowe pozostaje z innymi w zwarcu i półdystansie. Dokładnie te same reguły — by wyjść ze zwarcia z ciosem — obowiązują podczas pojedynków słownych. Metafora bokserska wydaje się całkiem na miejscu, bowiem Marlowe, podobnie jak bokserzy, używa słowa jako narzędzia walki, potwierdzając niejako tezę o agonistycznym charakterze oralnej retoryki:

Liczne kultury oralne i kultury z relikdami oralności zaskakują ludzi piśmiennych wyjątkowo silnym nacechowaniem agonistycznym zachowań werbalnych i całego stylu życia. Pismo sprzyja abstrakcji, odrywa wiedzę od obszaru dramatów ludzkiego bytowania, oddziela poznającego od tego, co poznawane. Oralność zanurzona w świecie doświadczenia życiowego sytuuje wiedzę w kontekście ludzkich zmaganiań. [...] Agonistyczna dynamika oralnej myśli i jej wyrażania stanowi centralny czynnik rozwoju kultury zachodniej, który został zinstytucjonalizowany w „sztuce” retoryki²⁸.

Stosując kategorie proksemiki Edwarda Halla do odmian literatury

kryminalnej, można powiedzieć, że cechą charakterystyczną czarnego kryminału jest obecność dystansu intymnego (wyrażanego doświadczeniem cielesnym, a także agonistyczną retoryką) najczęściej przy braku sytuacji i intencji intymnych, podczas gdy klasyczna powieść detektywistyczna rozgrywa się w dystansie indywidualnym (wyznaczonym przez prowincjonalne relacje sąsiedzkie) i społecznym.

Doświadczenie uzyskiwane poprzez ciało i zmysły oraz agonistyczny styl życia są więc nie tylko Chandlerowską specjalnością. Na przykład Cornell Woolrich, pisząc opowiadania dla „Detective Fiction Weekly”, lubował się w scenach policyjnej przemocy. W *Graves For The Living* na ciało podejrzanego spadają krople kwasu; w *Detective William Brown* tytułowy bohater katuje więźnia do nieprzytomności, następnie przed wycieńczoną ofiarą stawia szklanekę z wodą, by wylać ją na podłogę; w *The Body Upstairs* policjanci przypalają papierosami podejrzanego pod pachami. Opowiadania Woolricha są jednymi z wielu utworów w dziejach literatury kryminalnej pokazujących, w jaki sposób władza odciska się na ciele wyjętych spod prawa lub tylko podejrzanych. Jak dowodzi Veena Das, cierpienie często nie jest kwestią doświadczenia biograficznego, lecz planowym projektem, poddanym kontroli i dystrybucji przez instytucje przemocy²⁹.

Dość powszechnie uważa się, że sceny przemocy fizycznej, które pojawiają się w powieściach Chandlera bądź utworach Woolricha, błędą w zestawieniu ze scenami okrucieństwa u Mickeya Spillane’a. Już w 1947 roku Malcolm Cowley ubolewał nad tym, że kryminały z detektywem Mike’em Hammerem sprzedają się w takich samych nakładach co *Poletko Pana Boga* Erskine’a Caldwell, zaś stworzony przez Spillane’a bohater lubuje się w „zdzieraniu odzieży z kobiet i strzelaniu im w brzuch”, a jego poczynaniami kierują najniższe pobudki³⁰. Nie bądźmy gołosłowni i przypomnijmy jedną ze scen, gdy w toalecie baru portowego Hammera zaczepia dwóch

zakapiorów:

Ten mały za długo patrzył. Powinien był uważać na moją twarz. Trzasnąłem końcem pałki w jego szczękę, rozcinając ciało aż do kości. Upuścił „pończochę” i zatoczył się na tego dużego z wrzaskiem, który nie zdążył jeszcze wydrzeć mu się z gardła, jak mu go już wtłoczyłem z powrotem, walnąwszy go w zęby końcem lufy. Ten duży spróbował go odepchnąć, żeby rzucić się na mnie. Był tak rozwścieczony, że natarł z pochyloną głową i miałem cholernie dosyć czasu, żeby kopnąć go w twarz. Poleciał na drzwi i runął tam, bełkocząc coś. No to kopnąłem go jeszcze raz i przestał bełkotać. Wyłamałem mu rękę, a potem podszedłem i podniosłem „pończochę”. Szczeniak wymiotował na podłogę, próbując się podczołgać pod zlew. Dla śmiechu dałem mu popróbować jego własnej zabawki i poczułem, jak kości ręki pękają w kawałki³¹.

Spillane’owi zarzucano sadyzm, masochizm, mizoginizm, ukryty homoseksualizm, zapominając, że przemoc pojawia się w tych książkach w formie skonwencjonalizowanej, wypracowanej w tanich magazynach drukujących właśnie *pulp fiction*. Znamienne jest między innymi to, że scenom przemocy — ku zgorszeniu Cowleya — towarzyszy śmiech. Odruch ten nie ma nic wspólnego z sadyzmem lub masochizmem; trzeba raczej rozpatrywać śmiech w kontekście Bachtinowskiej karnawalizacji i pewnej umowności. Tym samym Spillane jest prekursorem tej estetyki, którą rozwijał będzie inny „wyklęty” autor kryminałów, Ian Thompson, zaś w bliższych nam czasach i innej postaci — zafascynowany estetyką pulpową Quentin Tarantino. Na marginesie dodajmy, że powieść Spillane’a, z której pochodzi cytowany fragment, zatytułowana jest *The Big Kill*; film amerykańskiego reżysera z Umą Thurman w roli głównej jest oczywistą aluzją do tego tytułu.

Ciało i kontrola

Spillane inicjuje także ważny proces, który z pełną mocą ujawni się kilkadziesiąt lat po powieściach z Mike’em Hammerem. Kryminały — oto

jeszcze jedna próba wyjaśnienia ich fenomenu — trafiają nas w najczulszy punkt. Tym miejscem, pojmowanym nie w kategoriach fizycznych, lecz kulturowych, jest nasze ciało.

Bez większej przesady można powiedzieć, że ponowoczesność jest epoką ciała: diet, fitnessu, obsesyjnego zainteresowania sportem, operacji plastycznych, tatuażu, kolczykowania, zdrowego stylu życia, jogi, tańca brzucha, ale także programów takich jak *Chwila prawdy*, gdzie ciało musi zharmonizować się z wariografem, i tak dalej, i tak dalej. Rozmaitość praktyk ma jednak wspólny mianownik: jest nim potrzeba kontroli i panowania nad tym, co w nieuchronny sposób nie poddaje się naszym zabiegom, starzejąc się, obumierając, umierając. Ta obsesja kontroli kapitału cielesnego przybiera rozmaite formy. Bokserzy, powiada Loic Wacquant, przed walką przestrzegają diety i zachowują wstrzemięźliwość seksualną, kobiety, pisze Susan Bordo, dbają o to, by uzyskać efekt płaskiego brzucha i wyeliminować tkankę tłuszczową³². Także wiedza na temat ciała, tego, co możemy z nim robić, co dozwolone i wskazane, podlega dyskursywizacji, a kwestie te stają się palące, skoro — jak powiada Foucault — „tkwimy w społeczeństwie »seksu«, a raczej w społeczeństwie z »seksualnością«”³³. Dyskurs medyczny podpowiada, jak chronić się przed wirusem HIV, Kościół piętnuje związki homoseksualne, szkoła (mowa o rodzimym gruncie) szamoce się z programem wychowania seksualnego, zaś telewizja w Brazylii prowadzi kampanię na rzecz stosowania prezerwatyw podczas karnawału w Rio (pod hasłem „prezerwatywa dla miłości, namiętności i udanego seksu”).

W przypadku współczesnej literatury kryminalnej tendencja kulturowa związana z kontrolowaniem ciała wyraża się w dwóch zasadniczych odmianach³⁴. Pierwszą z nich jest powieść policyjna, w której uwaga skupiona jest na podejrzanym. Postać taka — ani winna, ani niewinna — jest figurą liminalną. Graniczność ta powoduje, że wobec takiej osoby należy

użyć subtelniejszych sposobów niż te, które proponowali policjanci z opowiadań Cornella Woolricha. W powieściach takich środek ciężkości przesuwają się z ciała detektywa w stronę ciała podejrzanego. Chodzi zatem o to, by dokonać pomiaru winy subtelnymi środkami — zmusić ciało, by przyznało się do popełnienia przestępstwa w sposób bezbolesny i niezauważalny.

Dwa powieściowe przykłady niechaj będą ilustracją tej tendencji. *Śpiąca laleczka* nie jest najbardziej typową powieścią Jeffery’ego Deavera. Nie ma w niej błyskotliwego kryminalistyka Lincolna Rhyme’a, pojawia się natomiast nowa bohaterka, agentka Kathryn Dance. Zadanie stoi przed nią karkołomne: musi schwytać psychopatycznego mordercę Daniela Pella. Zbrodniarz ten (wzorowany na postaci Charlesa Mansona) uciekł z więzienia w Kalifornii, przed laty zaś wymordował rodzinę znanego biznesmena.

Zanim jednak Pell uciekł, odbyło się pierwsze starcie między nim a agentką Dance, która postanowiła przesłuchać więźnia w sprawie nie mającej nic wspólnego ze zbiorowym mordem sprzed siedmiu laty:

Drobny, muskularny mężczyzna z lekkim uśmiechem na okolonej brodą twarzy rozpostarł się swobodnie na krześle, przechylając na bok głowę o długich, ciemnych, przetykanych siwizną włosach. Przesłuchaniom w podobnych okolicznościach na ogół towarzyszył akompaniament pobrzękujących łańcuchów, gdy aresztanci usiłowali dowodzić swojej niewinności, wykonując szerokie, przewidywalne gesty. Daniel Pell siedział zupełnie bez ruchu.

Dance, specjalistka w dziedzinie przesłuchań i kinezyki — mowy ciała — odczytała jego zachowanie i postawę jako oznakę ostrożności, ale także pewności siebie oraz, o dziwo, rozbawienia³⁵.

A zatem agentka potrafi — jak czynił to przed wiekiem Holmes — czytać znaki. Tyle że współczesne znaki oraz znaczenia wpisane są w ciało, są przy tym o wiele mniej oczywiste. Bohaterce nie pomogą gruntowne studia, w tym lektura *Introduction to Kinesics* R. R. L. Birdwhistella, jednego z pionierów

badania nad komunikacją niewerbalną, „kiedyś tancerza, obecnie etnologa”, jak czytamy w końcowej nocie od autora. Wieloletnie studia z zakresu *body language* nie pomogą, bowiem Pell okazuje się sprytniejszy — wie, jak jego niewerbalne zachowanie „czytać” będzie Dance, całe przesłuchanie jest z jego strony starannie przygotowanym występem lub, mówiąc kolokwialnie, podpułą.

A jednak ostatecznie metody stosowane przez naszą bohaterkę przyniosą efekt. Stanie się tak już po śmierci Pella, gdy Dance przesłuchuje jednego ze śledczych, podejrzewając, iż dokonał on na zbrodniarzu egzekucji. Ciało przesłuchiwanego Winstona Kellogga bezwiednie przyznaje się do winy, a dzieje się to tak:

Musisz się bardziej kontrolować, powiedziała sobie. [...] Uśmiechnął się i wzruszył ramionami — emblemat, który miał oznaczać: ty widzisz to tak, ja inaczej. I nigdy nie dojdziemy do porozumienia.

To oczywiście był komunikat niewerbalny. Ale dla Dance brzmiał równie czytelnie jak deklaracja „przyznaję się do winy”. [...] Zdejmując okulary, przysunęła się bliżej, przekraczając granicę osobistej strefy prokesemicznej [tej, którą w polskiej terminologii nazywamy za Hallem dystansem intymnym — przyp. M. Cz.].

— Jednego jestem ciekawa, Winston. Co powiedział Daniel, zanim go zabiłeś. [...] Powiedział coś?

Kellogg bezwiednie zareagował — sygnałem rozpoznania — lecz nie odpowiedział.

Jej wybuch był oczywiście niewłaściwy i wiedziała, że oznaczał koniec przesłuchania. Ale to nie miało znaczenia. Uzyskała odpowiedzi, poznała prawdę — lub przynajmniej coś bliskiego prawdzie. Co, zważywszy na niepewność naukową analizy kinezycznej, zwykle wystarczało³⁶.

Zbrodnie, zdaje się mówić Deaver w *Śpiącej laleczce*, wpisują się w historię widzianą przez pryzmat wcześniejszych głośnych zbrodni, czyli w

porządek pamięci i wyobrażeń zbiorowych. Pell jest „synem Mansona”, zwierzchnik Dance chce uczynić z Kellogga policjanta-mściciela, kogoś w rodzaju Jacka Ruby’ego, który wymierzył sprawiedliwość Oswaldowi — zabójcy prezydenta Kennedy’ego. Powieść kończy się przywołaniem Birdwhistella, rozpoczyna natomiast mottem zaczerpniętym z piosenki Paula Simona *The Boxer*: „Mimo wielu zmian wciąż jesteśmy prawie tacy sami / Mimo zmian wciąż jesteśmy prawie tacy sami”. Podobieństwo to ma wymiar kulturowy. Bo to właśnie kultura rządzi naszym ciałem, wymuszając na nas reakcje, które zwykliśmy sytuować poza nią. Tak przynajmniej, w kontekście stworzonej przez Deavera intrygi, można interpretować słowa przytoczonej piosenki. Sam utwór, opowiadający o życiu outsidera, stworzony z udziałem Boba Dylana w 1970 roku, a więc w czasach bliskich Mansonowi, także ma miejsce w dziejach kultury. Ale to już inna historia.

Drugi wariant policyjnej opowieści o kontroli nad ciałem przedstawia Karin Fossum w *Utraconej*. „Wszystko zaczęło się od podróży Gundera Jomanna, który pojechał aż do Indii, żeby znaleźć żonę”. Niemłody już mężczyzna znajduje wybrankę życia, młodzi-niemłodzi biorą ślub, on wraca na norweską prowincję, ona ma przyjechać później. I Poona rzeczywiście przybywa. Tyle że na lotnisku ślad po niej się urywa. Wreszcie zmasakrowane ciało kobiety zostaje odnalezione w polu, niedaleko od jej nowego domu, do którego nigdy nie dotarła.

Utracona nie należy do prostoliniowych kryminałów. To zarazem opowieść o rasizmie — śmierci tej „obcej”, naznaczonej innym kolorem skóry — lecz zarazem historia o fatalnym zbiegu okoliczności, którego następstwem jest śmierć. „Dlaczego Poona zginęła? — pyta Konrad Sejer, doświadczony norweski policjant, bohater serii powieści kryminalnych Fossum. — Bo Goran ją zamordował, ale również dlatego, że Marie Jomann była fatalnym kierowcą. Miała wypadek, przez co Jomann nie mógł pojechać

po Poone na lotnisko, a Kalle Moe (wysłany tam taksówkarz) nie znalazł jej na Gardermoen. Zginęła też dlatego, że Ulla zerwała z Goranem, a Lillian nie chciała go widzieć. Złożyło się na to wiele czynników”³⁷.

To jednak tylko połowa prawdy. Do ostatniej strony powieści nie jesteśmy pewni, czy mordercą jest ów Goran, stały bywalec miejscowej siłowni. Ba, mimo że śledztwo zostaje zamknięte, wątpliwości się mnożą. Koniec *Utraconej* jest właściwie jej początkiem, bowiem autorka gra z konwencją kryminału jako gatunku posługującego się opowieścią zamkniętą. Ponadto powieść norweskiej pisarki pokazuje prowincjonalną siatkę zależności: w niewielkim skupisku każdy z mieszkańców ma coś do zyskania i do stracenia, składane przez nich zeznania są zatem pełne sprzeczności lub niedopowiedzeń.

Sprawcę trudno jest odnaleźć nie dlatego, że śledczy działają nieudolnie, ale dlatego, że lokalna społeczność kieruje się swoją logiką, mieszkańcy chronią się wzajemnie i — na tym polega istota ksenofobii w *Utraconej* — los obcej (obcej podwójnie: niezadomowionej i odmiennej rasowo) jest im obojętny.

Nas, podobnie jak Konrada Sejera, interesuje jednak młody miejscowy byczek Goran, romansujący z żoną właściciela baru. Oraz interesuje nas siłownia. W zasadzie *Utracona* rozpoczyna się na dobre wówczas, gdy Sejer, wykorzystując przyzwyczajenia Gorana związane z obsesyjną troską o muskulaturę, chce zmusić go do obciążających zeznań. Bowiem „do każdego człowieka można jakoś dotrzeć”. Także do „wrażliwej duszy ukrytej w twardym ciele”.

Jakkolwiek siłownia istotna jest także ze względu na przebieg fabularnej intrygi — to tam tuż po treningu Goran kłóci się ze swoją dziewczyną, Ullą, z kolei na ciele zamordowanej odkryto ślady magnezji stosowanej przez kulturystów podczas ćwiczeń — w powieści Fossum ma ona znaczenie

głównie metaforyczne. Symbolizuje męski świat wysiłku, pracy fizycznej, pokonywania przeszkód, wyznaczania kolejnych celów oraz sprawności, wyrażającej się także w możliwościach seksualnych. Intensywne ćwiczenia mają w sobie coś erotycznego, co dostrzega Sejer:

Ćwiczenie na siłowni, zgadza się? Mięśnie jak ze stali, pot kapiący z czoła, ból w kończynach pozbawionych dopływu tlenu, stęknienie przy każdym ruchu, poczucie mocy, wrażenie, że nie ma przeszkód nie do pokonania, rozgrzana sztanga w dłoniach... Czy to przyjemne?³⁸

Zarazem jednak ćwiczenia kulturowe stwarzają wrażenie panowania nad własnym ciałem. Skoro — myśli Goran, a zapewne też jemu podobni — ciało jest pod kontrolą, to wszystko jest pod kontrolą:

Goran był zmęczony, ale wcale nie tym, co działo się wokół niego. Jasno myślał, kontrolował sytuację, liczył do trzech. Ale nie mógł ćwiczyć. Bezczynność coraz bardziej dawała mu się we znaki. Trudno mu było z tym walczyć³⁹.

Ciało jest jedynym kapitałem kulturowym młodego chłopaka. Pozbawiony treningu na siłowni czuje się tak, jakby odebrano mu tożsamość:

Goran jęknął ponownie. — Chcę ćwiczyć! Wariuję, jeśli nie ćwiczę! — Później, później. Na pewno niczego ci wtedy nie odmówimy. Siłownia, spacer, odwiedziny, gazeta i telewizja. Może nawet komputer. Ale najpierw mamy coś do zrobienia⁴⁰.

Prawdziwa klęska Gorana następuje nie wtedy, gdy przyznaje się do winy (w świetle finałowych scen powieści można w nią zresztą wątpić), lecz kiedy Sejer niespodziewanie proponuje mu pojedynek na rękę. Muskularny chłopak jest pewny siebie, przyjmuje wyzwanie i przegrywa ze starym, szczupłym, nic nie trenującym policjantem.

Utracona to zatem także opowieść o kryzysie męskości zredukowanej do wymiaru cielesnego i stereotypu macho. O utraczonej tożsamości. Tym

samym też powieść norweskiej autorki wpisuje się w rozważania na temat modelu kulturowego, w którym mężczyzna był wojownikiem i panem własnego losu, jest po stronie przygody i męskiej solidarności (obserwowanej także podczas wspólnych ćwiczeń na siłowni). Postać Gorana dowodzi iluzoryczności tego modelu w dzisiejszych czasach, gdy *macho* został zastąpiony przez — jak ujmuje to Susan Faludi — zagubionego „mężczyznę z problemami”⁴¹. Do katastrofy w Utraconej prowadzi jednowymiarowość świata, jaki stworzyli sobie bohaterowie powieści, brak kulturowego balansu, głębi i różnicowania oraz świadomości, że męskość jest wyobrażeniem nad wyraz pojemnym⁴². Na opisanej norweskiej prowincji wszyscy właściwie są Goranami. Wszyscy z wyjątkiem nieszczęsnego Gundera Jomanna.

Zostaje sama kość — Serial Murder Super Star

Kontrola sprawowana nad ciałem podejrzanego — obecna w powieści policyjnej — z wykorzystaniem już to metod antropologicznych (jak postępuje Kathryn Dance), już to psychologii (Sejer doskonale wie, że do sumienia i świadomości Gorana dotrzeć można poprzez jego fizyczność) ma we współczesnej literaturze kryminalnej zaskakujące na pierwszy rzut oka dopełnienie. Tworzą je kryminały z nurtu *serial murder thrillers*.

Subgatunek ten jest rzecz jasna zróżnicowany. Seryjne zbrodnie mają więc wymiar estetyczny, są wcieleniem zbrodni doskonałej, o którym pisał David Lehman:

Doskonałą zbrodnią nie jest ta, która pozostaje nierozwiązana; jest nią taka zbrodnia, która w najpełniejszy sposób angażuje wyobraźnię detektywa. Zawilść przestępstwa sprawia, że jego rozwikłanie traktujemy niemal jak cud. Co więcej, zbrodnia taka zaplanowana jest w najbardziej wymyślny sposób, morderca traktuje ją jako obiekt swojej miłości. Krótko mówiąc, zbrodnia doskonała jest diabolicznym dziełem sztuki — zagadką i szyfrem⁴³.

Najpełniejszą realizacją tego nurtu „estetycznego”, zapowiedzianego w 1936 roku przez powieść Agathy Christie *A. B. C.*⁴⁴, przynosi tetralogia Thomasa Harrisa poświęcona Hannibalowi Lecterowi. Inną odmianę podgatunku reprezentuje twórczość Jonathana Kellermana i stworzony przez niego bohater Alex Delaware — psycholog dziecięcy, który po godzinach rutynowej praktyki tropi rozmaitych zbrodniarzy. Jak choćby w *Albumie zdjęć*, powieści, w której doktor otrzymuje pocztą zbiór fotografii przedstawiających ofiary brutalnych morderstw. W książkach Kellermana chodzi przede wszystkim o pojedynek psychologiczny rozgrywający się między sprawcą a Delaware’em.

W przypadku *serial murder thrillers* — podobnie jak w *heavy metalu*, który ma odmiany miękkie i bardziej tradycyjne oraz te krwawe i mocne — wykształcił się nurt zajmujący się nie tyle psychologicznymi subtelnościami, lecz ciałem. Punktem odniesienia dla tego modelu jest *American Psycho* Breta Eastona Ellisa. Powieść tę — bez wątpienia jeden z najgłośniejszych utworów ostatniego dwudziestolecia — analizowano z rozmaitych punktów widzenia, z których dwa wydają się dominujące. Opowieść o Patricku Batemanie, yuppie z Wall Street, a zarazem maniakalnym seryjnym mordercy, odczytywano jako krytykę kultury postmodernistycznej i konsumpcyjnej⁴⁵, ale także amerykańskiego neokonserwatyzmu lat osiemdziesiątych XX wieku⁴⁶. Inne odczytania kierowały się w stronę krytyki feministycznej; wskazywano, że powieściowy sadyzm, wymierzony w kobiety, jest nie tyle przypadłością bohatera powieści, ale ogólniejszą prawidłowością kulturową⁴⁷.

Przede wszystkim jednak *American Psycho* to opowieść o ciele. O pięknym ciele. Jesteśmy więc świadkami, jak Bateman dokonuje ablucji z obsesyjną dbałością o każdy detal swojego ciała, a żeby je jeszcze udoskonalić (a jakże!), chodzi na siłownię. Ciała skalane należy natomiast

poprawić. Tak dzieje się w przypadku spotkanego w parku żebraka (nie dość, że bezdomnego, to na dodatek „czarnucha”, co nie mieści się w skali yuppie-WASP-a), oraz prostytutek, z których usług Bateman korzysta:

Potem po raz drugi spryskuję ją gazem. Próbuję odgryźć palce, których nie udało mi się przybić. Odnoszę niemały sukces z lewym kciukiem, z którego zdzieram zębami całą skórę i mięso, tak że zostaje sama kość. Po chwili spryskuję ją gazem — zupełnie niepotrzebnie — jeszcze raz. Ponownie kładę na jej twarzy marynarkę z wielbłądziej skóry — tak na wszelki wypadek, gdyby ocknęła się z krzykiem — i ustawiam kamerę Sony (wielkości dłoni), by sfilmować wszystko to, co będzie działo się później. Gdy kamera stoi na statywie, włączam automatyczne nagrywanie i wyjmuję nożyczki. Rozcinam jej sukienkę, a kiedy zbliżam się do klatki piersiowej, dźgam ją kilka razy w biust i przypadkowo (niezupełnie) obcinam jej jeden sutek przez biustonosz. Bethany znowu zaczyna krzyczeć, ściągam z niej sukienkę i zostaje tylko w staniku — którego prawa miseczka nasiąka ciemną krwią — w majtkach pobrudzonych uryną. Bieliznę zostawiam na potem⁴⁸.

Ciało dziewczyny — z racji uprawianego fachu — jest skalane. Trzeba je rozkawałkować i niejako złożyć ponownie. Bateman jest kimś w rodzaju stwórcy, który poprawia ludzką naturę. Nie przypadkiem ten akt stworzenia jest połączony z seksem, Patrick odbywa bowiem stosunek z pokawałkowanym ciałem. Akt taki powinien być również uwieczniony, stąd obecność kamery wideo — niemego, elektronicznego świadka boskości bohatera.

Metodyczność, systematyczność i skrupulatność, z jaką Bateman traktuje ciała — swoje i obce — są formą panowania nad rzeczywistością i kontrolowania jej; są jedyną ostoją w sytuacji, gdy dyspersja osobowości naszego yuppie stopniowo się pogłębia. Pełna kontrola oznacza także panowanie nad światem gadżetów i marek, w które przyobleczone jest ciało. Stworzywszy więc Bethany na nowo, Patrick wykrzykuje do martwego ciała:

—I jeszcze jedno! — drę się, chodząc po pokoju. — Mój garnitur nie pochodzi od Garricka Andersona! To jest Armani! Giorgio Armani! — Przerywam z

obrzydzeniem i pochylając się nad nią, sycząc: — A ty myślałaś, że to był Henry Stuart!⁴⁹

Tę samą odmianę *serial murder thriller* — akcentującą obsesję cielesności — opisuje w swojej serii powieściowej z detektyw Carol Jordan oraz profilerem Tonym Hillem szkocka pisarka Val McDermid. Zatrzymajmy się przy *Krwawiącej bliźnie* ze względu na podobieństwo kulturowej diagnozy zawartej w tej książce oraz w utworze Ellisa.

Historia zaczyna się dość niewinnie. Tony Hill ma przeprowadzić szkolenie w zakresie profilowania sprawców seryjnych przestępstw. Uczestnicy, tak dla treningu, mają zająć się sprawą tajemniczych zniknięć nastolatków. Jedna z seminarzystek, Shaz Bowman, zauważa osobliwe powiązania między zaginięciami i dochodzi do wniosku, iż te prowadzą do osoby gwiazdora telewizyjnego, Jacko Vance'a. Tylko że nikt nie chce wierzyć w to, co mówi Shaz. Z wyjątkiem samego Vance'a, który czuje, że prawda może wyjść na jaw.

Zanim Jacko został gwiazdą szklanego ekranu, był wybitnym sportowcem. Błyskotliwą karierę oszczepnika przerwał wypadek samochodowy. Vance uratował wówczas życie dwojga dzieci, ale stracił rękę. I wtedy stał się bohaterem wszystkich Brytyjczyków, nie tylko fanów sportu.

Rzecz jednak polega na tym, że eksoszczepnik nigdy nie pogodził się ze swoim kalectwem, które jest niczym innym, jak utratą kontroli nad ciałem. Ponadto, jako celebryta, podlega regułom kultury popularnej i show biznesu. Jedna z tych reguł głosi, że celebryci zmienili model kultury współczesnej, ale też sami pod jej wpływem przeszli znaczącą metamorfozę⁵⁰. Jedną z zmian wiąże się z tendencją, którą Pierre Bourdieu wyraził w lapidarnej sentencji, że być dzisiaj to być oglądanym w telewizji. A w telewizji ogląda się ciała. Najchętniej — ciała bez skazy.

Cóż więc czyni nasz Jacko Vance? Skoro jego biografia, na skutek teleobecności, podlega, by użyć świetnego określenia Marka Krajewskiego, „kolonizacji życia codziennego”⁵¹, skoro — zgodnie z zasadami transparenacji wpisanymi w kulturę popularną — wszyscy wiedzą o celebrycie wszystko, na przykład że Jacko tworzy ze swoją żoną idealną, nierozzerwalną parę „jak ryba z frytkami i Lennon z McCartneyem”, to należy stworzyć swoją strefę zmroku i alienacji. Skoro nie można kontrolować swojego ciała, to być może można kontrolować je u innych. Zwłaszcza gdy ciała te są młode i piękne. Sprawowanie tej kontroli — oto jeszcze jeden cytat dla czytelników o mocnych nerwach — przebiega tak:

Wstrząśnięta, spojrzała na przegub dłoni, nie pojmując, dlaczego tkwi między dwiema szczękami dużego stalowego imadła. On odsunął się i targnął pokrętem; metalowe szczęki zacisnęły się na odsłoniętej ręce dziewczyny. [...] Słowa przerodziły się w przeciągły wrzask; mocniej dokręcił metalowe szczęki. Ból przeszył jej ramię aż po bark, mięśnie i kości zostały ścieśnione, ostre krawędzie głęboko i bezlitośnie wrzynały się w żywą tkankę. Kiedy jej krzyki ucichły i zmieniły się w banalne skamlenie, oparł się o nią bokiem, całym swoim ciężarem przyciskając do blatu wolną rękę dziewczyny. Rozdarł na niej sukienkę, od góry do dołu, jednym potężnym szarpnięciem. [...]

Ale to był dopiero początek. Po chwili rozdarte majtki leżały u jej stóp, a czerwone pręgi na biodrach znaczyły miejsca, w których materiał werznął się w skórę, zanim szwy w końcu trzasnęły. Trzęsła się od szlochu, mamrotała bezsensowne błagania, bezsilna. Rozpiął rozporek i wbił w nią kutasa⁵².

Urowadzenie, tortury, gwałt, defloracja, zabójstwo. Praktyki, które nie mieszczą się w dekalogu telewizyjnej transparenacji. Mieści się w nim natomiast to, że celebryta jest niemal bogiem, „postacią nie-z-tego-świata”⁵³, może więc sam wyznaczać normy i granice zachowań. Jak powiada Gill Plain, *serial murder thrillers* zmieniają perspektywę kryminału nie tylko dlatego, że marginalizują postać detektywa; tworzą zarazem nowego bohatera: „seryjny morderca to Supermorderca”⁵⁴. Wszakże zbieżność

nazwiska Bateman, bohatera z Wall Street, z Batmanem jest nieprzypadkowa. Podobnie też zrządzeniem losu nie jest to, że Jacko Vance jest telebogiem.

Post mortem — obrzydliwości powieści kryminalnej

W rozmowie z Danielem Diném gniewny francuski filozof rosyjskiego pochodzenia Vladimir Jankélévitch, profesor, który w maju 1968 stanął ze studentami na barykadach, pytany o stosunek do cielesności w różnych kulturach, powiada:

Miłość do trupów jest typowo katolicka. Katolik jest nekrofilem, nekrolubem, woli nieboszczyków od żywych. Ta miłość wyrasta z teologii i ma dogmatyczne podstawy, chodzi nie tylko o zmartwychwstanie ciał, ale również o coś w rodzaju religii śmierci, która tłumaczy wiele ważnych aspektów cywilizacji chrześcijańskiej: umiłowanie śmierci, miłość do zmarłych, fascynację śmiercią, fascynację tym, co upiorne, a od czego człowiek, moim zdaniem, powinien trzymać się jak najdalej. Chrześcijaninowi nie jest wcale pilno pozbyć się zwłok. Najchętniej żyłby z nimi pod jednym dachem, cóż jednak począć, niepięknie pachną... Na szczęście! Trzeba więc pozbyć się trupa. Piękno śmierci... Cóż za osobliwa idea! Śmierć nie jest piękna, jest okropna, szpetna, sprzeczna z naturą⁵⁵.

Jakkolwiek w słowach Jankélévitcha sporo jest przesady — przemiany praktyk funeralnych (także w krajach z silnym oddziaływaniem katolicyzmu) zmierzają przeciw w stronę aseptyczności i dystansowania się od zwłok, a w planie symbolicznym dostrzec można rosnącą popularność kryminału i horroru (który bez śmierci też obejść się nie może) także wśród buddystów, prawosławnych i ateistów — dotyczą one ważnej dla literatury kryminalnej kwestii. Nawet jeśli przyjąć, że śmierć nie jest okropna i szpetna, to jej nieuchronne aspekty — chociażby obecność zwłok, z którymi trzeba coś zrobić — do sfery tej należą. Nawet jeśli śmierć nie jest skandalem, to — przywołajmy Louisa Vincenta Thomasa, założyciela Francuskiego Towarzystwa Tanatologicznego — jest nim trup.

Przytaczane fragmenty *American Psycho* Ellisa oraz *Krwawiącej blizny* McDermid — dotyczące obsesji ciała i potrzeby panowania nad nim — pokazują istotną cechę współczesnych kryminałów. Literatura ta, eksponująca przemoc i okrucieństwo, testuje kulturę, pytając o jej granice. A przecież Ellis i McDermid nie są odosobnionymi przypadkami. Oto jak rozpoczyna się powieść Philipa Kerra:

Obnażone zwłoki nieszczęsnej ofiary, dwudziestopięcioletniej Mary Woolnoth, znaleziono w piwnicach siedziby Mylae Shipping Company, mieszczącej się przy Jermyn Street, gdzie denatka pracowała od trzech lat na stanowisku recepcjonistki. Twarz miała zmasakrowaną młotkiem wyposażonym w szczęki do wyciągania gwoździ. Ciosy były tak silne, że spowodowały pęknięcie żuchwy w sześciu miejscach i wybiły niemal wszystkie pokryte porcelanowymi koronkami zęby. Częstki zmiażdżonej czaszki i tkanki mózgowej rozprysnęły się dookoła, na odległość odpowiadającą wartości przyłożonej siły. Ponieważ znaleziono narzędzie zbrodni, można ułożyć równanie, którego wynik daje energię kinetyczną zadanego ciosu — mnożąc jego ciężar przez szybkość uderzeń podniesioną do potęgi drugiej i dzieląc przez dwa. Na podstawie wartości energii kinetycznej pojedynczych ciosów oraz głębokości wgnieceń i kąta, pod jakim ciosy zadawano, komputer wyliczył aproksymatywnie, że zabójca ma 182 centymetry wzrostu i waży 85,75 kilograma.

Denatka miała szyję obwiązaną własnym pasem do pończoch z czerwonego jedwabiu; sprawca zacisnął go, gdy już nie żyła. Następnie naciągnął jej na głowę białą plastikową reklamówkę domu towarowego Simpsona, zasłaniając zniekształconą twarz. Przypuszczalnie dokonał tego przed odbyciem stosunku seksualnego z martwą ofiarą. Na jej obnażonych udach i brzuchu napisał kilka obelżywych słów, posługując się szminką Crimson Lake Christiana Diora, którą znalazł w torebce denatki. Były to następujące wyrazy: CIPA tuż ponad granicą włosów łonowych, GÓWNO na wewnętrznej stronie ud i pośladków oraz CYC w poprzek obu piersi. Na samym końcu narysował na reklamówce wizerunek uśmiechniętej twarzy. Mówię „na samym końcu”, gdyż analizy wykazują, że wtedy szminka już się kruszyła⁵⁶.

Podobnie jak w poprzednich przypadkach Kerrowi także nie chodzi o epatowanie przemocą. Oczywista, zawarta w tytule aluzja do dzieła

Wittgensteina nie jest przypadkowa, bowiem powieściowe dociekania nie tylko koncentrują się wokół mordercy, lecz także wokół pytań o język oraz praktyczną realizację idei logicznych w pracy detektywa. Zarazem jednak przytoczony inicjalny fragment jest owym testowaniem granic i to w dwóch wymiarach. Pierwszy związany jest ze sferą praktyki: sama zbrodnia stabilizowała się i spowszedniała, musi więc pojawić się czynnik dodatkowy — akt nekrofilii (Ellis), defloracja nieletniej (McDermid), wulgarne inskrypcje na ciele (Kerr), a w każdym z tych trzech przypadków tortury — by morderstwo uznać za obsceniczne.

Testowanie granic odbywa się także na poziomie samego dyskursu. W stosunku do przytoczonych fragmentów, obrazujących przemoc i śmierć, można użyć określenia, którym Ellen Bleiler posłużyła się przy innej okazji; w istocie Ellis, McDermid i Kerr piszą o umieraniu w sposób „wysoc formularny” — przynależny sprawozdaniu i protokołowi, chłodny, wyzbyty z empatii (z wyjątkiem może pierwszego zdania u Kerra) względem ofiary.

Opisując ten kryminalny test na kulturze w kategoriach zaproponowanych przez Julię Kristevą, trzeba by powiedzieć, że cechą współczesnych kryminałów — wyzwolonych z gorsetu reguł klasycznej powieści detektywistycznej, ale także szlachetnego moralizatorstwa uprawianego przez błędnych rycerzy literatury *noir* — jest podjęcie problematyki abjectu⁵⁷. Terminem tym Kristeva opisuje peryferyjne bądź transgresyjne elementy kultury, na ogół łącząc je z praktykami posługiwania się ciałem. Abjectem jest zarówno krew menstruacyjna, jak i ekskrementy; jest nim to, co zwykliśmy umieszczać w kontekście pojęć takich, jak brud, odpad, nieczystość i wstręt.

Względem pojęcia abjectu — ujmowanego w kontekście powieści kryminalnej — uczynić wypada pewne zastrzeżenia. Kategoria ta jest zarówno zróżnicowana kulturowo (za przykład niechaj posłuży stosunek do

beknięć), jak i częstokroć złożona w obrębie jednej kultury, która — jak dzieje się współcześnie — wyróżnia się wielogłosowością. To, co było abjectem przed laty, nie musi być nim dzisiaj; nie ma wątpliwości, że dla Malcolma Cowleya powieści Spillane’a były nie tylko przykładem szmiry, ale budziły w krytyku odruch obrzydzenia, gdy dziś przesadne sceny przemocy u tego autora raczej bawią i są, jak się już rzekło, podstawą zabiegów intertekstualnych.

Podobną ewolucję przeszła recepcja twórczości Iana Thompsona. I tak H. R. F. Keating, konstruując swoją listę stu najważniejszych powieści kryminalnych i odnosząc się z atencją do twórczości tego pisarza, zaznaczał, że powołany przez niego do życia, w powieści *Pop. 1280*, szeryf Nick Corey jest zapewne najbardziej odrażającą postacią, jaka pojawiła się w dziejach kryminału. Pomińmy to, że szeryf, trzęsący miejsciną Potts County liczącą tytułowe 1280 dusz, jest skorumpowany i owładnięty policyjną obsesją; na marginesie pozostawmy także i to, do jakiego stopnia twórczość Thomsona jest odpowiedzią na czasy mcarthyzmu. Powieści tego autora wywoływały zgorszenie nie tylko dlatego, że przedstawiały stróżów prawa jako szaleńców (innym klasycznym tytułem realizującym ten motyw jest *Killer Inside Me*), lecz dlatego, że eksponowały sferę fizjologii. Przykładem — przywołajmy formułę Bachtina — dołu materialno-cielesnego niechaj będzie scena z *Pop. 1280*, gdy żona Coreya, oświadczywszy szeryfowi, iż jest skromną kobietą, niemal natychmiast dodaje: „Mogłabym naszczać ci do ucha, by wypłukać to gównno, które nazywasz mózgiem”⁵⁸. Instytucjonalizacja twórczości Thomsona, który dziś powszechnie uznawany jest — przez czytelników, krytykę i pisarzy — za jedną z najważniejszych postaci dwudziestowiecznego kryminału, jest świadectwem chwiejności kategorii abjectu.

Kryminały dowodzą, że abject odnosić się może do sposobu działania

sprawcy, bowiem *modus operandi* wiąże się nie tyle ze śmiercią, jako stanem finalnym, lecz procesem umierania, który wciąż, przynajmniej w kulturze Zachodu, wypierany jest na margines. Niejako na zasadzie przyległości w obszarach tego, co obrzydliwe, zwykło się sytuować zabiegi, które — nawet jeśli wykonywane są w majestacie prawa — depersonalizują ofiarę (czyniąc z niej preparat rozłożony na stole prosektoryjnym) i urzeczowiają ciało.

Klasycznymi przykładami są tu powieści Patricii Cornwell, która bohaterką uczyniła Kay Scarpettę — naczelnego koronera stanu Wirginia. Niniejsza scena, rozgrywa się, jak siłą rzeczy wiele, gdy główną postacią jest medyk sądowy (choć w tym przypadku, biorąc pod uwagę wyczulenie Cornwell w kwestiach genderowych, o czym jeszcze za chwilę: medycza sądowa), w prosektorium:

— Doprawdy? — pyta lekarz tak, żeby wszyscy słyszeli, co ma do powiedzenia młodemu praktykantowi. — A może wiesz, dlaczego podwiązuje się tętnice?

— Nie wiem, panie doktorze.

— Z uprzejmości, oto dlaczego — wyjaśnia Fielding. — Podwiązujesz wszystkie większe naczynia krwionośne, takie jak tętnica szyjna, żeby balsamiści z domu pogrzebowego nie musieli ich szukać. Chodzi o grzeczność, Bailey. [...]

— Powinam była zadzwonić — mówi doktor Scarpetta, obserwując, jak pięcioro ludzi mocuje się z przeniesieniem niewiarygodnie grubej kobiety z wózka na stalowy stół. Z jej nosa i ust wylewa się krwawa ciecz. — Co za jatka. — Kay zaczyna komentować zwały czy fałdy tłuszczu, które ludzie tak otyli jak ta martwa kobieta zbierają na brzuchach, ale naprawdę to informuje Fieldinga, że nie zamierza dać się wciągnąć w rozmowę o dyrektorze w kostnicy pełnej jego ludzi⁵⁹.

W świecie instytucji wymiaru sprawiedliwości zdominowanym przez mężczyzn obowiązuje męski punkt widzenia: liczy się skuteczność działania, nie zaś sentymenty. Ciało przemówi, wskazując sprawcę, paradoksalnie wtedy, gdy przestaniemy widzieć w nim kobietę czy mężczyznę; gdy potraktujemy je jak każdy inny obiekt badawczy. Jak preparat rozłożony na

stole z nierdzewnej stali. Co nie znaczy, że w świecie tym nie można sobie pozwolić na żarty. Nawet należy, komentując choćby obfitość tkanki tłuszczowej. Jak chcesz dopiąć swego — powiada Scarpetta — to w świecie facetów zachowuj się jak facet. Chociaż tak naprawdę ma zupełnie inny pogląd w tej sprawie:

Zmarli są bezbronni, a bezczeszczenie ciała tej kobiety dopiero się rozpoczęło; nie skończy się, dopóki Lori Petersen nie zostanie rozłożona na czynniki pierwsze, a każdy jej fragment nie zostanie sfotografowany i wystawiony na widok ekspertów, sędziów, policjantów, adwokatów i członków ławy przysięgłych. Na pewno słyhać będzie uwagi na temat jej fizycznych atrybutów lub ich braku. Będzie słyhać idiotyczne żarty i cyniczne uwagi, podczas gdy ofiara, nie zabójca, znajdzie się pod lupą społeczeństwa i każdy aspekt jej codziennego życia oraz osobowości zostanie dokładnie zbadany, opisany i w pewien sposób zdegradowany do rangi dowodu rzeczowego⁶⁰.

„Zmarli nigdy mi nie przeszkadzali; to ludzie żyjący napełniają mnie obawą” — powiada w tej samej powieści Scarpetta. Uściślijmy: obawą i wstrętem napełniają mężczyźni. Kay zмагаć się więc musi nie tylko z mordercą, lecz także ze swoimi przełożonymi. Powieści Patricii Cornwell, która sama była medykiem sądowym, są realizacją podwójnego abjectu. Jeden wynika z obecności trupa — najczęściej zmasakrowanego lub pokawałkowanego. Drugi — ma charakter genderowy: w oczach Scarpetty obrzydliwością jest męski sposób patrzenia na ciało, które doświadczyło cierpienia. Jak pisze Tomc, powieści Cornwell są zdecydowaną krytyką patriarchy, akcentującą praktyki uległości, podporządkowania i konformizmu⁶¹.

Testowanie norm kultury w powieściach kryminalnych dotyczy też — rzadko, bo rzadko — tego, co zwykliśmy traktować jako uniwersalia kulturowe. Taką scenę umierania, przygotowującą do śmierci, ale zarazem będącą przystawką do powieściowego dania głównego — konsumpcji ciała

ofiary — znajdujemy w zakończeniu *Hannibala* Thomasa Harrisa:

Doktor Lecter zdjął opaskę z głowy Krendlera, tak jak zdejmuje się gumkę ze słoika kawioru.

— Pragniemy tylko, żeby miał pan otwarty umysł. — Ostrożnie, używając do tego obu rąk, doktor Lecter uniósł czubek głowy Krendlera, położył go na tacy i schował do kredensu. Z czystego nacięcia nie spłynęła ani jedna kropla krwi, główne naczynia krwionośne zostały związane, a inne starannie zabezpieczone działającym miejscowo anestetykiem. Czaszkę przepiłował w kuchni pół godziny przed posiłkiem. [...]

Różowoszara kopuła mózgu Krendlera unosiła się nad ściętą czaszką.

Stojąc nad Krendlerem z czymś, co przypominało łyżkę do usuwania migdałków, doktor Lecter odkroił plaster płatu przedczołowego, potem drugi, aż miał ich cztery. Oczy Krendlera zwróciły się ku górze, jak gdyby śledził poczynania doktora. Doktor Lecter umieścił plasterki w misce z lodowatą wodą, zakwaszoną sokiem z cytryny, aby nadać im jędrności. [...]

— W tradycyjnej kuchni mózdzki moczy się, a następnie ściska i schładza na noc, żeby były jędrne. Mając do czynienia z całkowicie świeżym materiałem, wyzwaniem dla kucharza jest uniknięcie zamiany produktu w garść grudkowatej galarety.

Z niesamowitą zwinnością doktor wyłożył usztywnione plastry na talerz, obsypał je lekko przyprawioną mąką i świeżo startą bułką.

Dodał do sosu plasterki czarnych trufli, a na koniec wcisnął sok z cytryny.

Szybko podsmażył plastry, aż przyrumieniły się z obu stron⁶².

Zatem tu także mamy do czynienia ze zdwojoną postacią abjectu. Raz przedstawioną w postaci operacji chirurgicznej, dwa — kanibalizmu. Nawet jeśli rację ma William Arens, autor

The Man-Eating Myth, dowodzący, że ludożerstwo jest wyobrażeniem, nie zaś kulturową praktyką, i jeżeli przypadki zjadania ludzi nigdy nie wiążą się z kanibalizmem gastronomicznym (taki uprawia Lecter), to przekonanie, że gdzieś, na ogół niedaleko nas, są ludożercy, jest faktem normotwórczym i

taksonomicznym, odróżniającym swoich od obcych, którzy są potworami w ludzkich skórach.

Jeśli więc nawet kategoria abjectu cechuje się amorficznością i niedookreśleniem, jej funkcja wydaje się oczywista. Kristeva podąża tu ścieżką wyznaczoną przez Mary Douglas w *Czystości i zmazie*. Refleksja nad brudem — pisała brytyjska antropolożka, a uwagę tę odnieść można do wszystkiego, co obrzydliwe i co wywołuje w nas wstręt — jest sposobem dyskusowania o porządku i chaosie, strukturze i jej braku, życiu oraz śmierci.

Powieści kryminalne, testując granice kultury — jej krańce są także wyznaczane przez graniczne doświadczenia naszego ciała (być może nawet coraz częściej są tak wyznaczane) — stają się tym samym formą namysłu nad normami i tożsamością, a zatem: kulturową samoświadomością.

Bywa, że refleksja ta przybiera formę ostrych polemik. Najgłośniejszą w ostatnich latach była dyskusja wywołana przez szkockiego autora kryminałów Iana Rankina, który zarzucił swojej rodaczce, Val McDermid, epatowanie czytelników okrucieństwem i ekstremalnymi scenami przemocy. No i zaczęło się.

Autorka *Krwawiącej blizny* odpowiedziała twórcy kryminałów o inspektorze Rebusie na łamach „The Independent”, uznając opinię Rankina za „wielce obraźliwą”. Pisarka wyraziła przy tym nadzieję, że głos jej kolegi po fachu, niewątpliwego autorytetu w dziedzinie kryminału i twórcy o światowym rozgłosie, „nie powstrzyma młodych Szkotów przed bardzo dokładnym opisywaniem przemocy”. Z nieskrywaną satysfakcją przytoczyła także początek powieści *Mortal Causes*, w którym jedna z postaci — z przestrzelonymi kostkami, kolanami oraz łokciami — zostaje porzucona gdzieś w zaułkach Edynburga. Książkę tę napisał, oczywiście, Ian Rankin.

McDermid rozszerzyła swoją replikę podczas festiwalu w Edynburgu w 2007 roku, zarzucając Rankinowi uprzedzenia na tle seksualnym. A przecież

— dowodziła — nie jest tak, że najwięcej przyjemności z opisywania przemocy czerpią kobiety i na dodatek te, które są, jak sama pisarka, lesbijkami. „Czy kiedykolwiek słyszałeś o autorze powieści kryminalnych, który zostałby zapytany o to, jak czuje się jako mężczyzna piszący o przemocy? — pytała retorycznie. — Jest tu jakaś głęboka nieścisłość, tak jakby to było złe dla nas, kobiet, pisać o przemocy wyrządzanej kobietom. To tak jakbyśmy potrzebowały przyzwolenia, żeby móc pisać na ten temat”.

Mimo że Rankin powstrzymał się od komentowania oskarżeń o seksizm, my pozwólmy sobie na pewną ogólniejszą uwagę. Bohaterowie tego sporu nie dyskutują przecież ani o kwestiach warsztatu literackiego ani też, tak naprawdę, o przemocy. Obojgu chodzi o pewną wizję kultury. W przekonaniu McDermid sceny okrucieństwa opisują to, co w kulturze było kanalizowane i dławione — pokazują opresyjność męskiego świata i oddają głos kobietom. Krótko mówiąc, powieść kryminalna, eksponując kwestie genderowe, podejmuje tym samym problematykę globalną.

Tymczasem twórczość Rankina zmierza w innym kierunku. Jego powieści to, rozpisane na wiele tematów i wątków, poszukiwania wiedzy lokalnej, ściślej: rekonstruowania tożsamości szkockiej. Gdy z poziomu intrygi pisarz przechodzi na poziom kulturowych uogólnień, w jego głosie słyszymy tę samą kategoryczność i nieodwołalność, którą wyróżniał się Tony Hillerman:

Skrytość była zawsze znakiem rozpoznawczym edynburczyków. Należało skrywać uczucia, a swoje sprawy zachowywać dla siebie. Niektórzy dopatrywali się przyczyn takich zachowań w naukach Kościoła i wpływach takich postaci jak John Knox. Jean zetknęła się z tym, że przyjezdni nazywali Edynburg „Fortem Knox”, jednak jej zdaniem w większym stopniu wynikało to z otoczenia i klimatu, z urwistych ścian skalnych i ołowianego nieba nad głową, z porywistych wiatrów wiejących znad Morza Północnego, pędzących ulicami niczym górskimi kanionami. Na każdym kroku człowiek czuł się tłamszony tym, co go otacza⁶³.

Ponieważ kwestia relacji Szkota z naturą jest, zdaniem Rankina, kulturowo znacząca, jeszcze jeden przykład: „Język Szkotów jest szczególnie bogaty w określenia dotyczące pogody. Słowa takie jak »zgniła« i »mżąca« to tylko dwa przykłady”⁶⁴.

Rekonstruowanie tożsamości szkockiej odbywa się w rozmaity sposób: i wtedy, gdy Rankin odwołuje się do historii parlamentaryzmu szkockiego i referendum z 1979 roku dotyczącego autonomii (*Z głębi mroku*); i wówczas, gdy konfrontuje czytelnika z opinią Philipa Kerra wyrażoną w *The Unnatural History Museum* o tym, że „Historia Edynburga stoi wyzyskiem seksualnym i histerią”; i kiedy Rebus słucha szkockich zespołów rockowych, których znajomość w istocie wymaga gruntownej wiedzy lokalnej.

A ponieważ rozdział ten koncentruje się na fenomenie ciała w powieściach kryminalnych, nie od rzeczy będzie dodać, że przynajmniej jedna z takich praktyk jest wedle Rankina ważna z punktu widzenia tożsamości szkockiej: „Byli w Szkocji, a w Szkocji toast to rzecz święta, której się nie odmawia”⁶⁵. Tak więc inspektor John Rebus nie odmawia sobie ani innym. Parafrazując Chandlera, można powiedzieć, że pije w zasadzie wszystko. Nawet to słodkie.

Polemika Val McDermid z Ianem Rankinem jest pouczająca przede wszystkim dlatego, że obrazuje funkcje współczesnej powieści kryminalnej, która jest nie tylko rozrywką, lecz także społeczną diagnozą — literaturą uwrażliwiającą na kwestie kulturowych granic i norm; podmiotów odwiecznie mówiących i tych dopuszczonych do głosu; lokalności, globalności nierozzerwalnie wiążących się z pytaniem o współczesną tożsamość.

Jak pisała Douglas, odnosząc te słowa do kultur tradycyjnych: „Cały wszechświat wykorzystywany jest jako wzmocnienie wysiłku, jaki podejmują ludzie, by skłaniać się nawzajem do poprawnego współżycia w

społeczeństwie”⁶⁶. Podobną rolę w kulturze popularnej pełni powieść kryminalna, wystawiając ciała powieściowych bohaterów — detektywów, ofiar i morderców — na rozliczne próby.

¹ M. Douglas, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, przeł. E. Dżurak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004, s. 118.

² R. Macdonald, *Ruchomy cel*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa: Prószyński i S-ka 1997, s. 5–6.

³ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut 1996, s. 11.

⁴ Tamże, s. 17. Na marginesie dodajmy, że analizy Sennetta mają rozległe implikacje wykraczające poza rozważania przedstawione w *Ciele i kamieniu*. Spośród nich warto przywołać dwie. Mobilność i immobیلność stają się ważnymi kryteriami dla opisu różnicowań społecznych odróżniających miasto i wieś. Co najmniej od połowy XIX wieku mobilność staje się — zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym — istotnym czynnikiem charakteryzującym mieszkańca wielkiego miasta (zauważmy, że zarówno „zjawisko aglomeracji” opisane przez Ortegę y Gasseta, jak i zjawisko wielkomiejskiego zblazowania, które zawdzięczamy Georgowi Simmlowi, wiążą się z ruchem, przemieszczaniem, nawarstwianiem, mnożeniem). W przeciwieństwie do tak pojętej mobilności immobیلność jest stanem kultury chłopskiej. Claude Lévi-Strauss w wywiadzie-rzecz *Z bliska i z oddali* przypomina na przykład, że w dziewiętnastowiecznej Francji liczba małżeństw zawieranych w promieniu pięciu kilometrów wynosiła 80 procent, co — zdaniem wielkiego antropologa — jest świadectwem endogamicznych skłonności w tradycyjnych społeczeństwach europejskich (C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, Łódź: Opus 1994, s. 121). Bez względu na rozległe inne konsekwencje przykłady te przemawiają na rzecz denaturalizacji kategorii ruchliwości. I jeszcze implikacja druga: ruchliwość społeczna ma wykładniki symboliczne. W XIX wieku będzie nim *Entwicklungsroman* — odmiana powieści, w której intelektualne dojrzewanie bohatera jest sprzęgnięte z jego doświadczeniem życiowym zdobywanym podczas licznych peregrynacji. Bardziej współczesnymi symbolicznymi manifestacjami mobilności będzie film drogi — zarówno hipisowski *Easy Rider*, jak i *Autostopowicz* z Rutgerem Hauerem — film drogi a rebours, by do konwencji thrillera (tym razem filmowego) w tym długim przypisie się odnieść.

⁵ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, t. 3, przeł. B. Janicka i M. Król, Kraków: Aletheia 1996, s. 242. Motyw ruchu u de Tocqueville’a pojawia się wielokrotnie w rozmaitych kontekstach, choćby wtedy, gdy pisze on o metodzie filozoficznej Amerykanów: „unikaniu myślenia systemowego, skrupowanego przez obyczaj, przez rodzinne tradycje, poglądy klasowe oraz — do pewnego stopnia — przez narodowe przesady. [...] W większości zatrudnień umysłowych każdy Amerykanin odwołuje się wyłącznie do własnego rozumu” (tamże, s. 9).

⁶ Por. O. Penzler, *Anatomy of Mystery*, „Publishers Weekly”, 18 April 2005.

⁷ J. Patterson, *Fiolki są niebieskie*, przeł. W. Nowakowski, Warszawa: Albatros 2003, s. 17.

⁸ Z. Bauman, *Globalizacja*, przeł. E. Klekot, Warszawa: PIW 2000, s. 13.

⁹ R. Ludlum, *Tożsamość Bourne’a*, przeł. A. Dobrosz, Warszawa: Amber 1998, s. 8–9.

¹⁰ C. Woolrich, *Okno na podwórze*, Toruń: C&T 2000, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² Tamże, s. 30.

¹³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1998, s. 200.

¹⁴ C. Woolrich, *Pęd*, przeł. T. Skupniewicz, w: tegoż, *Okno na podwórze*, Toruń: C&T 2000, s. 121–123.

¹⁵ A. Christie, *Morderstwo odbędzie się...*, przeł. T. J. Dehnel, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005, s. 68.

¹⁶ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa: Aletheia 2000, s. 99.

¹⁷ E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, Poznań: Zysk i S-ka 2007, s. 341. Autorzy książki przywołują także deskrypcję prywatnego detektywa pióra Johna Housemana, którą i my zacytujmy: „Wykonując swoją robotę, naraża się na śmiertelne niebezpieczeństwo. Jest bity i upokarzany, co znosi z ponurą obojętnością. Życie ludzkie to dla niego drobnostka, jego własne także. [...] W całej historii ludzkości nie pojawił się bohater, który prowadziłby tak ponure i bezsensowne życie i któremu w takim stopniu nie zależałoby na niczym i nikim”. Wiele w tej opinii przesady, wyraża ona jednak stereotypowe wyobrażenia dotyczące detektywa literatury noir.

¹⁸ Opis ten Chandler sporządził w liście z 19 kwietnia 1951 roku do D. J. Ibbersona. Cytaty za zbiorem listów wydanych w *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik 1983.

¹⁹ T. Hiney, *Raymond Chandler. Biografia*, przeł. Z. Gieniewski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000, s. 367.

- 20 R. Chandler, *Długie pożegnanie*, przeł. K. Klinger, Warszawa: Muza 2003, s. 134.
- 21 Tenże, *Głęboki sen*, przeł. J. Niedzielska, Warszawa: Muza 2002, s. 114.
- 22 Por. C. Classen, *Engendering Perception: Gender Ideologies and Sensory Hierarchies in Western History*, „Body and Society” 1997, nr 3.
- 23 R. Chandler, *Głęboki sen...*, s. 66.
- 24 T. Hiney, *Raymond Chandler...*, s. 82.
- 25 R. Chandler, *Głęboki sen...*, s. 232–233.
- 26 Tenże, *Siostrzyczka*, przeł. P. Kamiński, Warszawa: Muza 2003, s. 7–8.
- 27 Tenże, *Głęboki sen...*, s. 47.
- 28 W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1992, s. 70. Nawiasem mówiąc bokserzy, tocząc słowną walkę za pomocą zrytualizowanych przechwałek oraz obrażania czytelnika, często zdają się „mówić Chandlerem”. Jak choćby ostatnio Jason Estrada zapowiadający, że „W sobotę Adamek będzie fajnym facetem gdzieś tak do dziewiątej wieczorem”.
- 29 Por. V. Das, *Language and Body in the Construction of Pain*, „Dedalus” 1996, nr 125.
- 30 M. Cowley, *O sytuacji w literaturze*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa: PIW 1969, s. 155.
- 31 Za: tamże, s. 156.
- 32 Por. L. Wacquant, *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*, Oxford: Oxford University Press 2003; S. Bordo, *Unearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley: University of California Press 1993.
- 33 M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa: Czytelnik 2000, s. 129.
- 34 Odmian tych jest więcej. Z pewnością jedną z nich jest thriller medyczny. Gatunek ten koncentruje się wokół dwóch tematów: nielegalnych praktyk prowadzonych przez koncerny badawcze (oto czarni bohaterowie tej literatury) oraz tych, którzy dbają o ciało i zdrowie, a przy okazji odkrywają nieczne praktyki medyczne — eksperymenty, które są doświadczeniem ciała.
- 35 J. Deaver, *Śpiąca laleczka*, przeł. Ł. Praski, Warszawa: Prószyński Media 2007, s. 11.
- 36 Tamże, s. 424–427.
- 37 K. Fossum, *Utracona*, przeł. A. Nakoniecznik, Kraków: Znak 2009, s. 221.
- 38 Tamże, s. 238.
- 39 Tamże, s. 228.
- 40 Tamże, s. 257.
- 41 Por. S. Faludi, *Stiffed: The Betrayal of the American Man*, New York: William Morrow 1999.
- 42 Por. R. W. Connell, *Masculinities*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- 43 D. Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection*, New York: Free Press 1989, s. 39.
- 44 Por. D. Richter, *Murder in Jest: Serial Killing in the Post-Modern Detective Story*, „Journal of Narrative Technique” 1989, nr 19.
- 45 Por. A. Blazer, *Chasms of Reality, Aberrations of Identity: Defining the Postmodern through Brett Easton Ellis’s „American Psycho”*, „The Journal of American Popular Culture” 2002, t. 1, z. 2. Temat ten podejmowałem w artykule *Patrick Bateman spotyka Olę Kwaśniewską. Ciało i kwestia tożsamości w kulturze popularnej*, w: *W poszukiwaniu tożsamości. Humanistyczne rozważania interdyscyplinarne*, pod red. H. Mamzer, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.
- 46 Por. P. Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, New York: Aldine de Gruyter 1994.
- 47 Por. N. Wolf, *The Animals Speak*, „New Statesman and Nation”, 12 April 1991, s. 33–34.
- 48 B. E. Ellis, *American Psycho*, przeł. J. Polak, Poznań: Kantor Wydawniczy SAWN 1994, s. 264.
- 49 Tamże, s. 265.
- 50 W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007, s. 389.
- 51 M. Krajewski, *Kultura kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2003 (zwłaszcza rozdział poświęcony kulturze transparencji).
- 52 V. McDermid, *Krwawiąca blizna*, przeł. M. Jędrzejak, Otwock: Pol-Nordica 2005, s. 130–131.
- 53 W. Godzic, *Znani z tego, że są znani...*, s. 389.
- 54 G. Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2001, s. 223.
- 55 V. Jankélévitch, *To, co nieuniknione. Rozmowy o śmierci*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: PIW 2005, s. 89–90.
- 56 P. Kerr, *Traktat morderczo-filozoficzny*, przeł. J. Łasica, Poznań: REBIS 1998, s. 7.
- 57 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ 2008. Przy okazji warto

zaznaczyć silne związki Kristevej z powieścią kryminalną, którego świadectwem są powieści rozgrywane się w Kalifornii (stan ten można uznać za jeden z toposów kryminalnych), w fikcyjnej miejscowości Santa Varvara. Mowa tu o *The Old man and the Wolves* oraz *Possessions*.

58 J. Thompson, *Pop. 1280*, London: Orion Publishing Group 2006, s. 64.

59 P. Cornwell, *Ślad*, przeł. A. Fulińska, Warszawa: Prószyński Media 2006, s. 47.

60 Tenże, *Post mortem*, przeł. M. Kicana, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998, s. 14.

61 Por. S. Tomc, *Questing Women: the Feminist Mystery after Feminism*, w: *Feminism in Women's Detective Fiction*, red. G. Irons, Toronto: Toronto University

62 T. Harris, *Hannibal*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa: Amber 2001, s. 295–296.

63 I. Rankin, *Kaskady*, przeł. L. Z. Żołędziowski, Poznań: Zysk i S-ka 2004, s. 63.

64 Tenże, *Black&Blue*, przeł. L. Z. Żołędziowski, Poznań: Zysk i S-ka 2004, s. 80. Dodajmy, że kwestia języka jest dla pisarza szczególnie znacząca: zarówno wtedy, gdy Rebus musi wykazać się kompetencjami w zakresie dialektu, by rozwikłać sprawę, jak i na przykład wówczas, gdy Rankin, w wywiadzie przeprowadzonym przez Gill Plain, odnosi się do Trainspotting Irvine'a Welsha: „Jestem pełen podziwu dla jego językowej kreatywności związanej z tworzeniem edynburskiego slangu. W rzeczywistości nikt tak w Edynburgu nie mówi. Wiem o tym, bo żyłem tam”.

65 Tenże, *Kaskady*, s. 153.

66 M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: PIW 2007, s. 47.

ZAKOŃCZENIE

Krótkie pożegnanie. Powieść kryminalna jako projekt kultury

Zacznijmy od dwóch autobiograficznych wyznań Henninga Mankella z pobytu w Mozambiku¹:

Moją uwagę zwróciło kilku chłopców. Najwyraźniej chcieli do mnie podejść, ale najwyraźniej bali się lub wstydzili. Mieli po kilkanaście lat. Wreszcie się zdecydowali. Pytam, w czym mogę im pomóc. A oni, że mają sprawę: czy mógłbym im wyjaśnić, jak należy się całować z dziewczyną. No więc zaczynam im coś nieporadnie tłumaczyć i z każdym zdaniem widzę, jak na ich twarzach pojawia się niedowierzanie, a potem rozczarowanie. „Coś nie tak?” — pytam. „W amerykańskich filmach — odpowiada jeden — to wygląda zupełnie inaczej”.

I opowiadka druga:

Gdy kończyłem którąś z powieści, mieszkalem w domu, gdzie nie było światła elektrycznego. Jedyne jego źródłem po zmroku była lampka zapalająca się w kuchence, w piekarniku. Ponadto miałem czterech sąsiadów, każdy z nich na pełny regulator słuchał radia. Każdy innej stacji. Pomyślałem wówczas, że jeśli napiszę tę książkę, to następną napiszę w każdych warunkach.

Pierwsza opowieść dotyczy zjawiska, które od czasów Pierre’a Bourdieu określane jest mianem przemocy symbolicznej. W przypadku opisywanym przez Mankella hegemonia ta realizuje się przynajmniej w dwóch obszarach: w porządku poznawczym — tym, który utrwała wyobrażenia o Zachodzie jako o wspaniałym świecie i zarazem wyrazicielu prawdy we wszelkich wymiarach i praktykach codziennych; oraz w porządku medialnym —

związanym z prymatem mediów wizualnych, kojarzących się, w przeciwieństwie do radia (o czym za chwilę), z perspektywą okcydentalną i występujących w roli autorytetu. Ta siła mediów wykorzystywana jest, dodajmy, także w szlachetnych celach. Tak na przykład Carlos Queiroz, gwiazda Manchesteru United i idol dzieci w Mozambiku, wystąpił w kampanii społecznej na rzecz Afryki oraz opowiadał o sytuacji w swoim kraju. Jest kwestią osobną, do jakiego stopnia zaangażowanie podopiecznych sir Aleksa Fergusona w akcje na rzecz Czarnego Lądu są, z punktu widzenia klubu rozpoznawalnego na całym świecie, działaniem wizerunkowym.

Podtekst wypowiedzi Mankella jest jeszcze jeden. Lepiej, że chłopcy ci pytają o kwestie damsko-męskie, a nie strzelają do swoich kolegów oraz dorosłych. Dziecięce oddziały zbrojne należą do afrykańskiej normy, w takim środowisku też umieszczona jest akcja powieści *Comédia infantil*, którą Mankell napisał w 1995 roku. Afryka jest obszarem, na którym rozgrywa się tragedia *infantil*, bowiem dziecięca przemoc jest na tym kontynencie codziennością.

Pozostaje dykteryjka druga. Mozambik uzyskał niepodległość w następstwie Rewolucji Goździków i obalenia rządu Antonio Salazara w Portugalii. Konsekwencją wyzwolenia był jednak odpływ tego, co nazwać możemy kapitałem wiedzy. Niemal trzydzieści pięć lat po tamtych czasach ośmiu na dziesięciu mieszkańców Mozambiku nie potrafi pisać i czytać. Następstwem powszechnego analfabetyzmu jest i to, że podstawowym środkiem komunikowania jest dla tamtejszej społeczności ów „plemienny bęben”, o którym pisał (niekoniecznie w afrykańskim kontekście) Marshall McLuhan. Prymat oralności wymusza też charakter podejmowanych tam działań edukacyjnych. Ze względu właśnie na sposób transmisji wiedzy Mankell prowadzi w Maputo teatr Avenida z udziałem murzyńskich aktorów i dla murzyńskiej publiczności².

Związki Mankella z Afryką trwają niemal czterdzieści lat. W 1961 roku przyszły pisarz porzucił szkołę i zaciągnął się na statek, pracował jako ładowacz na okręcie przewożącym węgiel i rudę do Europy i Ameryki. Gdy miał dwadzieścia lat, wrócił do Sztokholmu (po drodze, tuż przed majem 1968 roku, przydarzył się mu jeszcze epizod paryski), a jako pisarz zadebiutował sztuką o szwedzkiej polityce kolonialnej w XIX wieku. W 1972 roku po raz pierwszy wyruszył na Czarny Ląd, do Gwinei. Zanim osiedlił się w Mozambiku, mieszkał jeszcze w Zambii, obecnie równie często przebywa w Szwecji, jak i w Maputo.

Można zadać pytanie, co wspólnego mają te autobiograficzne wspomnienia z pisanymi przez Mankella kryminałami? Wszakże ich akcja dzieje się w Szwecji, głównie w Ystad, najbardziej „afrykańska” powieść, *Biała lwica*, dotyczy wprowadzonego planowanego zamachu na Nelsona Mandelę, zasadniczo dzieje się jednak w Szwecji (tam do swojej akcji przygotowują się zawodowi zabójcy). W *Mordercy bez twarzy* Kurt Wallander ma erotyczny sen z udziałem czarnoskórej kobiety — w tym powracającym śnie Anna Westerstahl Stenport dopatruje się typowych marzeń zachodniego mężczyzny o egzotyce, które pokazują wszakże i to, że dla komisarza Szwecja jest społeczeństwem etnicznie homogenicznym³. W tej samej książce zastrzelony zostaje Somalijszyk, w *Fałszywym tropie* czarnoskóra kobieta na oczach policjanta oblewa się benzyną i dokonuje samospalenia (okazuje się potem, że była jedną z ofiar handlu „żywym towarem”). *Piąta kobieta* rozpoczyna się od sceny w algierskiej willi, gdzie giną cztery zakonnice oraz przypadkowa turystka ze Szwecji. Trudno jednak te rozproszone motywy łączyć w jakąś całość pokazującą stosunek Mankella do Afryki.

O wiele bardziej do jego kryminałów zdaje się pasować formuła użyta przez Slavoję Žižka, widzącego w Mankellu pisarza, który, posługując się gatunkiem globalnie rozpoznawalnym, podejmuje problemy

charakterystyczne dla globalnej współczesności⁴; pisze więc o międzynarodowej przestępczości i zagrożeniach cyberterroryzmu (*Psy z Rygi* oraz *Zapora*), aferze szpiegowskiej (*Den orolige Mannen*), o niekontrolowanym przepływie kapitału wykorzystywanym na przykład do handlu ludzkimi organami (*Mężczyzna, który się uśmiechał*) lub też o przemianach geopolitycznych (przykładem niechaj będzie *Chińczyk* — niewallanderowska powieść, która jest czymś w rodzaju fabularnego traktatu z dziedziny politologii).

A jednak kwestie podjęte przez Mankella w dwóch historiach z Mozambiku wydają się znaczące. Dziecięca przemoc nie ogranicza się przecież do afrykańskiego kontynentu. *Fałszyw trop* jest przecież opowieścią o czternastolatku mordującym z zemsty:

Często myślał o Stefanie Fredmanie. I o tym, dlaczego z takim uporem szedł fałszywym tropem. Nie brał pod uwagę, że za morderstwami kryje się czternastoletni chłopiec. Odmawiał przyjęcia tego do wiadomości. W głębi duszy zdawał sobie jednak sprawę, może już wtedy, kiedy spotkał go po raz pierwszy na Rosengardzie, że jest bardzo blisko tej straszliwej prawdy. Wybrał fałszywy trop, ponieważ nie był w stanie zaakceptować prawdy. [...]

Niedługo stuknie mu pięćdziesiątka. W ciągu tych lat widział zmiany w społeczeństwie, sam im podlegał, ale dopiero teraz uświadomił sobie, że jedynie ich część jest widoczna. Coś się odbywało również pod powierzchnią, po cichu, jak choroba wirusa o długim i bezobjawowym okresie inkubacji. Kiedy był młodym policjantem, siłę stosowano jedynie w sytuacjach najwyższej konieczności. Z czasem nie można już było jej wykluczyć. A dzisiaj zmiana wydawała się oczywista. Czy nie można rozwiązywać problemów bez użycia siły? Jeśli naprawdę tak jest, znaczyłoby to, że społeczeństwo dokonało obrotu wokół własnej osi, by powrócić bestią⁵.

Mankell podejmuje w ten sposób dwa zasadnicze tematy, które w rozległy sposób i w różnych odcieniach pojawiają się w powieściach kryminalnych innych szwedzkich pisarzy. Pierwszą sprawą jest kwestia

przemocy. W *Mężczyznach, którzy nienawidzą kobiet* — pierwszej części trylogii *Millennium* Stiega Larssona — kolejne jej partie zaczynają się mottami zaczerpniętymi nie, jak zazwyczaj bywa, z dorobku innych pisarzy i myślicieli, lecz danych statystycznych: „18 procent kobiet w Szwecji doświadczyło choć raz groźby ze strony mężczyzny”; „46 procent kobiet w Szwecji choć raz doświadczyło przemocy ze strony mężczyzny”. Cytować można długo. Także na poziomie fabuły Larsson obala wyobrażenia o Szwecji jako państwie stanowiącym awangardę w kwestii równych praw kobiet i mężczyzn (określaną charakterystycznym terminem *jämställdhet*). Para seryjnych morderców, ojciec i syn, uśmiercała dziesiątki kobiet dziesiątkami lat. Przemoc — zdaje się powiadać Larsson — jest wpisana w nasze trwanie; jest niemal chorobą dziedziczną. Dopełnieniem tego obrazu jest *Piąta kobieta* Mankella, gdzie bohaterka wyjątkowo okrutnie rozprawia się z kilkoma mężczyznami, których nikt by nie podejrzewał o brutalność wobec kobiet.

I sprawa druga, którą jest klęska modelu pedagogicznego. Jak to się dzieje, pyta Mankell, że czternastolatek przemienia się w seryjnego zabójcę? Co się dzieje ze szwedzką rodziną i modelem wychowawczym. Uosobieniem tych dylematów jest postać samego Kurta Wallandera: rozwodnika (Anna Westerstahl Stenport zauważa, że poziom rozwodów w Szwecji jest wyższy niż w innych krajach Europy

Zachodniej⁶), znajdującego się pomiędzy dwoma światami — tradycyjnym porządkiem (personifikowanym przez ojca, którego Kurt od czasu do czasu odwiedza) oraz ponowoczesnością (reprezentowaną przez jego córkę, Linde, która jest związana z kenijskim studentem medycyny; co znamienne, Wallander nigdy się z nim nie spotkał). Policjant znajduje się pomiędzy niedocenionym przodkiem i zagadkowym dzieckiem, ani z jednym, ani z drugim nie ma dobrego kontaktu i czuje, że życie rodzinne

rozlazło się w szwach⁷.

Ten rozpad więzi w powieściach Mankella naznaczony bywa traumą z okresu dzieciństwa i piekłem życia rodzinnego, jak w *Fałszywym tropie* oraz *Piątej kobiecie*:

Wallander nie mógł opędzić się od myśli, że czasy w jakich jemu i Yvonne Ander przyszło żyć, zdominowało jedno pytanie: Co my robimy z naszymi dziećmi? Jej matka stale była bita przez ojczyma, który zastąpił jej ojca, ojciec zaś zbladł w jej pamięci, jak wyblakła, bezosobowa fotografia. Yvonne Ander nigdy nie poznała swojej siostry. Oczywiście nie wiedziała, czy to siostra, czy brat; dla niej to była siostra, którą wbrew woli matki brutalnie usunięto pewnej nocy na początku lat pięćdziesiątych. [...] Matka leżała na kuchennym stole zasłanym prześcieradłem, pochylał się nad nią pijany lekarz, ojczym, przypuszczalnie też pijany, siedział w piwnicy⁸.

Kryzys przejawia się nie tylko w sferze życia rodzinnego; pojawia się w relacjach lokalnych (gdy policjantka nie ma z kim zostawić dziecka, a sąsiadka nie chce jej pomóc), a także na poziomie rozwiązań systemowych (kiedy Ake Larstam, seryjny morderca z powieści *O krok*, traci pracę, podlega klasycznemu zjawisku społecznego wykluczenia i zaczyna się rewanżować tym, którzy mogą, wedle niego, mieć lepiej). Tak oto kończy się idea *folkhemmet*, która u zarania, gdy proponował ją szwedzki premier Albin Hansson w 1928 roku, wydawała się wcieleniem utopii harmonijnego współbycia w społeczeństwie. Gdyby spojrzeć na ideę „domu ludu” metaforycznie, można powiedzieć, że jej zmierzch pokazuje, jak kulturowe wektory rozchodzą się w różnych kierunkach; rozbiegają się nie tylko te, które Lars-Erik Hansen złączył w obrazie Szwedów jako „demokratycznych, antykolonialnych, antyrasistowskich oraz antyfaszystowskich”⁹, lecz także takie, które odnoszą się do więzi społecznych¹⁰.

Na chwilę zatrzymajmy się jeszcze przy kwestii kryzysu projektu pedagogicznego i społecznego. Także tę kwestię podejmuje Stieg Larsson,

portretując kuratora sądowego, który ma opiekować się Lisabeth Salander, a okazuje się gwałcicielem i sadystą (co dobitnie, w akcie zemsty, wypomina mu dziewczyna, tatuując mu na ciele, ku przestrodze innych kobiet, listę popełnionych przestępstw). Także jeden z pierwszych akapitów *Zimnej stali* Jensa Lapidusa pokazuje podobną klęskę, tyle że w wymiarze spotęgowanym w stosunku do tego, co pisał Mankell:

Na północnym wygwizdowie wszyscy znali nazwy: Rinkeby i Tensta [dzielnice Sztokholmu w 90 procentach zamieszkałe przez imigrantów. W powieści Lapidusa mowa jest także o szczególnym „dialekcie Rinkeby” — przyp. M. Cz.]. Poparcie dla projektów multikulti i stowarzyszeń kulturalnych. Strategie dla przedmieść. Granty sypały się jak manna z nieba. Inteligentne inwestycje w integrację. Ale w Rejonie Południowym gangi rządziły naprawdę. Irakijczycy, Kurdowie, Chilijczycy, Albańczycy, Bandidos, Fucked For Life, Born to be hated. I można by tak długo wyliczać problemy. Najwyższe w Szwecji: ilość broni palnej, procent facetów, którzy odmawiają gadania z policją, liczba zgłaszanych prób wymuszeń. Kryminaliści organizowali się, kopiowali hierarchię klubów MC, zakładali własne gangi, sterowane twardą ręką. Najmłodszy blokiersi szli śladami starszych: gangsterów rabujących banki, dilerów, brutalnych oprychów. [...]

Znał te wszystkie teorie, o jakich głądziły panusie z opieki społecznej i psychologzy młodzieżowi. Tylko co właściwie dawały im te wszystkie kognitywne, dynamiczne, behawioralne, bla-bla-bla-istyczne hipotezy? [...]

Kiedyś było lepiej. Wytarty frazes. Ale jak śpiewa Lloyd Cole: wytarty frazes dlatego, że to prawda¹¹.

Ostatni akapit prowadzi nas w stronę drugiej autobiograficznej historii przytaczanej przez Mankella. Dotyczy ona, gdyby popatrzeć na nią metaforycznie, tego, w jaki sposób należy ułożyć swoje relacje z innymi. Odnieśmy to pytanie do szwedzkiej specyfiki — imigranci stanowią ponad dziesięć procent mieszkańców kraju, a jednym z najpopularniejszych imion nadawanych w Szwecji (to zresztą tendencja odnotowywana w innych częściach Europy) jest Mohamed.

Wokół kwestii imigranckiej ogniskuje się *Morderca bez twarzy*, powieść

Mankella opublikowana w 1989 roku, a pisana tuż po tym, gdy pisarz po dłuższej nieobecności powrócił do kraju. Wspomiane zabójstwo Somalijczyka, dokonane przez paramilitarne bojówki, to tylko jeden z motywów dotyczących tego tematu. Co rusz Wallander odbiera telefony od osobnika, który grozi podpaleniem obozu dla uchodźców. Wreszcie główny wątek powieści koncentruje się wokół zabójstwa pary starszuchów. Gdy na miejsce zbrodni przybywa policja, kobieta jeszcze żyje i wypowiada ostatnie słowo: *unländsk* („zagraniczny”).

Wybór miejsca zdarzeń także nie jest przypadkowy. To, że akcja powieści Mankella rozgrywa się nie w metropolii, nie w Sztokholmie, lecz w Skanii, rozpatrywać można w kontekście „moralnej ekologii”¹². Tu właśnie przybijali do brzegu żydowscy uciekinierzy podczas II wojny światowej. Tu także w natężeniu większym, niż działo się to gdzie indziej, zaczęły mnożyć się organizacje neonazistowskie i nacjonalistyczne¹³.

Skania stała się kulturowym papierkiem lakmusowym określającym szwedzkie nastroje względem imigrantów. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, wraz z programami wyrównywania statusu społecznego imigrantów względem większości przyznawano przybyszom prawo głosu w wyborach lokalnych, w szkołach — zgodnie z ideą społeczeństwa wielokulturowego — tworzone klasy z językiem rdzennym przybyłych jako wykładowym. Ale to właśnie w Skanii, w rolniczej gminie Sjöbo, w 1988 roku mieszkańcy wypowiedzieli się w referendum przeciwko przyjmowaniu wszelkich imigrantów, także Finów. Pół wieku wcześniej w tej samej miejscowości planowano — w razie skutecznej inwazji wojsk niemieckich — założenie obozu koncentracyjnego dla szwedzkich Żydów, można więc powiedzieć, że ponura historia zatoczyła koło.

Taką zmianę nastrojów obserwuje więc Mankell i zamienia ją w powieściową fabułę:

Zabójstwo Somalijczyka jest morderstwem całkiem nowego typu. [...] Rune Bergman nadal milczał, chociaż dowody zebrane przeciwko niemu były przytłaczające. Różne szwedzkie organizacje paramilitarne próbowały przyznawać się do odpowiedzialności za przestępstwo popełnione przez niego i Ströma. W prasie i w pozostałych środkach przekazu aż kipiało od namiętnych dyskusji wokół szwedzkiej polityki imigracyjnej. W Skanii panował spokój, a tymczasem w innych częściach kraju, w pobliżu ośrodków dla uchodźców, nocami płonęły krzyże. [...]

Żyjemy, jakbyśmy żałowali rajy utraconego, myślał. Jakbyśmy tęsknili za dawnymi złodziejami samochodów i kasiarzami, którzy kłaniali się, kiedy policjanci przychodzili ich aresztować. Tylko że tamte czasy minęły bezpowrotnie, a zresztą pozostaje pytanie, czy rzeczywiście kiedykolwiek było tak sielankowo, jak byśmy chcieli pamiętać¹⁴.

Zaiste kwestia pamięci i historii to u Mankella istotne motywy w refleksji nad tożsamością kulturową. Nie jest zapewne przypadkiem, że w ostatniej powieści z wallanderowskiego cyklu żegnamy się z komisarzem w szczególny sposób. *Den orolige Mannen* kończy się wraz z objawami choroby Alzheimera, która zaczyna nasilać się u bohatera cyklu. Dopowiedzmy więc: Wallander rozplywa się w świecie; wraz z utratą pamięci także historia kraju, owe czasy, które minęły bezpowrotnie, znikają w niebycie. Na marginesie można dodać, że relacje między historią a tożsamością są znakiem rozpoznawczym także innych autorów. Nie jest przypadkiem, że Arnaldur Indriáson (w powieści *W bagnie*) łączy śledztwo z motywem obchodów ku czci islandzkiej państwowości w dolinie Thingvellir — miejscu zebrań średniowiecznego parlamentu, miejscu w którym (w 1944 roku) Islandia ogłosiła niepodległość i gdzie Halldór Kiljan Laxness, laureat Nagrody Nobla, wygłosił mowę do narodu. I nie jest przypadkiem, że statek w *Smilli* w labiryntach śniegu duńskiego pisarza Petera Hoega nazywa się „Kronos” i że w pierwszej scenie powieściowej znajdujemy taką oto scenę pogrzebu:

Kobiety otaczające Julianę, pastor i kościelny — wszyscy są Grenlandczykami, i

kiedy śpiewamy Guutiga, illimi, „Ty, mój Boże”, [...] kiedy pastor przemawia po zachodniogrenlandzku, przyjmując za punkt wyjścia ulubiony przez herrnhuttów ustęp ze św. Pawła o odkupieniu przez krew, wystarczy odrobina roztargnienia, by poczuć się przeniesionym do Upernavik, Holsteinsborg czy Qaanaaq.

Ale w ciemności, niczym dziób statku, wznoszą się mury Więzienia Zachodniego. Jesteśmy w Kopenhadze¹⁵.

Powróćmy jednakże do Mankella i przemian społecznych, które obserwuje Wallander. W takim świecie morderca jest w istocie *utan ansikte* — bez twarzy, pozbawiony rysów osobowych. Bowiem zabójstwo jest tu finałowym akordem przemian społecznych. Podobnie jak symboliczny więc jest tytuł tej powieści — i jak symboliczne jest zachowanie Hendrika Cantora, bohatera *Kennedy's Brain*, panicznie lękającego się epidemii AIDS i z tego powodu unikającego kontaktów seksualnych z Afrykankami (czarnoskóre Europejki to już zupełnie co innego) — tak też w kategoriach symbolu rozpatrywać należy początek tego procesu. Mankell nie ma wątpliwości: wszystko skończyło się w zimową noc 1986 roku, gdy nieznany do dziś sprawca zastrzelił premiera Szwecji Olofa Palmego, gdy ten — bez ochrony, za to w towarzystwie żony — wracał z kina do domu. Pisarz jest pewny, że dla Szwedów to zabójstwo było takim wstrząsem, jak dla Amerykanów ataki na World Trade Centre piętnaście lat później¹⁶.

Jedną kwestią jednak jest doświadczenie momentu przełomowego, czymś natomiast całkiem innym jego konceptualizacja. W przypadku Mankella następuje ona w wyniku kulturowego zderzenia Pierwszego Świata z Trzecim. Afrykańskie „spojrzenie z oddali” pozwala w wyostrzonej formie zobaczyć przemiany społeczne zachodzące w Szwecji. Formą konceptualizacji tego doświadczenia jest powieść kryminalna, bowiem kryminał jest tradycyjnym w tym kręgu gatunkiem pełniącym funkcję diagnozy społecznej¹⁷.

Momentem przełomowym w historii szwedzkiego kryminału są powieści wspomianej pary Wahlöö — Sjöwall. W kryminałach tych, gdzie żywe jest świadectwo kontrkultury lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, nie chodzi jedynie o to, by świat opisywać, lecz o to, by także go zmieniać. Dlatego też Wahlöö powiadał, że kryminał jest niczym skalpel przecinający chore tkanki społeczeństwa. Istotnie, wystarczy przeczytać *Śmiejącego się policjanta*, by zobaczyć, jak powieściowe ostrze przecina warstwę kulturowego naskórka i sięga głębiej, aby pokazać głęboko skrywaną opresyjność seksualną klasy średniej oraz jej przywiązanie do dóbr doczesnych:

Spółczesność konsumpcyjna i jego ustawicznie ulegający stresowi obywatel co innego teraz mieli do roboty i do myślenia. Wprawdzie do Bożego Narodzenia pozostawał jeszcze miesiąc przeszło, ale zaczęła się już orgia reklamy i histeria zakupów, szybko i niepowstrzymanie niczym dzuma szerzyła się wzdłuż ozdobionych girlandami ulic handlowych. Epidemia była nieustępliwa i nie można było przed nią uciec. Wgryzało się w domy, przenikała do mieszkań, zatruchiwała i zwyciężała wszystko i wszystkich na swojej drodze. Dzieci już płakały z wyczerpania, a ojcowie rodzin zadłużeni byli aż do następnego lata. Zalegalizowane oszustwo grasowało na dobre. [...]

Na posterunkach policji w śródmieściu częste były wizyty zwiastunów wielkiej czerechy świątecznych klientów, tymczasem w postaci pijanych w sztok krasnoludków [które w Szwecji zastępowały św. Mikołaja — przyp. M. Cz.], wyciągniętych z bram i pisuarów publicznych¹⁸.

Retoryka rewolucyjnego manifestu, z jaką naszkicowano obraz kapitalistycznej apokalipsy, różni się od stylu Mankella — prostego jak meble z Ikei i szwedzki krajobraz — a mimo to podobieństwo intencji jest łatwe do uchwycenia. W obu przypadkach powieść kryminalna jest pewnym projektem kultury, w obu chodzi o eksplorowanie obszarów i wywołanie dyskusji, która stanie się formą kulturowej autorefleksji.

Mankell jednak idzie o krok dalej. Współczesna szwedzkość musi uwzględniać kontakty z innymi — nie tylko z imigrantami, ale także z tymi,

kórtzy nas traktują jak gości. I ta szczególna forma *do ut des* — związana z zasadą wzajemności dotyczącą wymiany nie dóbr materialnych, lecz kulturowych doświadczeń oraz refleksji nad kulturową płynnością i zróżnicowaniem — wpisana jest w projekt kryminalny szwedzkiego pisarza. Jądrzem ciemności jest zarówno afrykańska postkolonialna bieda, jak i europejska ksenofobia rozlewająca się ze Sjöbo. O problemach Afryki trzeba dyskutować na Zachodzie w zachodnich kategoriach dyskursu; Mankell angażuje się więc w walkę z AIDS, funduje stypendia dla pisarzy afrykańskich i wspiera organizacje zajmujące się likwidacją min przeciwpiechotnych, których na Czarnym Lądzie pełno)¹⁹. Można jednak też dostrzec, jak model kulturowy własnego kraju załamuje się w pryzmacie innego doświadczenia.

Na tym wzajemnym przenikaniu się światów, dzisiaj nieuchronnym, polega praktykowanie już nie kultury, lecz kultur. To zarazem lekcja pokazująca powieść kryminalną w działaniu.

Ukazująca świat motywów, wątków i bohaterów wprzęgniętych w praktyki codzienności.

¹ Wspomnienia pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziłem z Henningiem Mankellem 20 maja 2005 roku w Warszawie.

² Skorośmy przy kwestii teatru, Manchesteru United oraz Afryki, przytoczmy informację ze strony internetowej fanów tej drużyny: „W Republice Południowej Afryki AIDS jest najczęstszą przyczyną zgonów wśród nieletnich poniżej piątego roku życia oraz odgrywa znaczącą rolę w ich osierocaniu. Więcej niż milion dzieci straciło jednego lub dwoje rodziców w powodu tej choroby. Na spotkaniu z United nie zabrakło również premiera oraz ministra zdrowia z Kapsztadu. Spędzili oni popołudnie w szpitalu, który znajduje się w Tygerbear. Umożliwia on różnego rodzaju terapie oraz niesie pomoc dzieciom, które miały styczność z HIV, przemocą czy gwałtem. RPA posiada jeden z największych wskaźników nadużyć seksualnych na świecie, około 50% ofiar, które zgłosiły, iż zostały zgwałcone, jest poniżej osiemnastego roku życia. Istnieje silne powiązanie pomiędzy przemocą seksualną a zakażeniem wirusem HIV. Zawodnicy Manchesteru United spotkali się z dziećmi i wyjaśniali im, w jaki sposób takie aktywności, jak teatryki lalkowe są używane w terapii powstrząsowej mającej na celu uchronienie dzieci przed niebezpiecznymi sytuacjami. Piłkarze Czerwonych Diabłów tłumaczyli także, na czym polega program ochrony dzieci-świadków w procesach sądowych. Ma on m. in. na celu przygotowanie najmłodszych do roli świadka w procesie sądowym, wspierania ich podczas jego trwania oraz po jego zakończeniu, a także informowanie dzieci o przebiegu całego procesu sądowego” (http://www.devilpage.pl/index/dzialy/168/united_i_unicef/). Akcja piłkarzy, o której mowa, odbyła się w styczniu 2003 roku.

³ Por. A. Westerstahl Stenport, *Body Under Assault: Nation and Immigration in Henning Mankell's „Faceless Killers”*, „Scandinavian Studies”, Spring 2007, t. 79, z 1.

⁴ S. Žižek, *Henning Mankell: The Artist of the Parallax View*, <http://www.lacan.com/zizekmankell.htm>

⁵ H. Mankell, *Falszyw trop*, przeł. H. Thylwe, Warszawa: W. A. B. 2005, s. 453 i 456.

6 Badaczka zauważa zresztą znacznie więcej zmian dokonujących się od końca lat 80. ubiegłego wieku: „Wysoki wskaźnik samobójstw w Szwecji stał się już prawie legendarny; tendencja do ostrego picia, wspólna dla krajów Europy Północnej, pozostawiła trwałe ślady; skłonności rasistowskie, przy jednoczesnym lekceważeniu różnic kulturowych” (A. Westerstahl Stenport, *Body Under Assaults...*, s. 10).

7 Na marginesie zauważmy, że Wallander jest ucieleśnieniem jeszcze jednej cechy, określanej słowem *lagom* — odnoszącym się do tego, co „w sam raz”. Komisarz jest takim policjantem bez znaków szczególnych, everymanem przedkładającym działania w zespole ponad indywidualne popisy; przywiązany do etosu pracy — typowego dla tradycji protestanckiej — więc będącego w tym przypadku znów „w sam raz”.

8 H. Mankell, *Piąta kobieta*, przeł. H. Thylwe, Warszawa: W. A. B. 2006, s. 475.

9 L.-E. Hansen, *Jämlikhet och valfrihet: En studie i den svenska invandrikens framväx*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2001, s. 227.

10 Kwestia rozpadu więzi (lub ich degeneracji) należy zapewne do głównych tematów podejmowanych w kręgu skandynawskiego kryminału. Przytoczmy fragment powieści W bagnie islandzkiego pisarza Arnaldura Indriasona: „Nie byłem synem mojego ojca — powiada więc jeden z powieściowych bohaterów — mój prawdziwy ojciec zgwałcił moją matkę; byłem synem gwałciciela; on mi przekazał chory gen, który spowodował śmierć na moją córkę; miałem przybraną siostrę, która zmarła na tę samą chorobę” (A. Indriason, *W bagnie*, przeł. J. Godek, Warszawa: W. A. B. 2009, s. 292). Tak naprawdę, mówi Indriason, chorobą jest tendencja do uszczelniania społeczeństwa, ucieczka w stronę wsobności, która izoluje od reszty świata. Nie dziwota, że prowadzący sprawę komisarz Erlendur Sveinsson powiada: „Żyjemy w jednym wielkim bagnie”. Opowieść o współczesnej Islandii jest zarazem polemiką z Eddą poetycką — tak jak klasyczny epos dotyczy genealogii, które — tym razem — nie mają założycielskiej mocy, pełne są natomiast tajemnic, zła i cierpienia.

11 J. Lapidus, *Zimna stal*, przeł. M. Kalinowski, Warszawa: WAB 2009, s. 22–23. Dopowiedzmy, że związki pedagogiki i kryminału szwedzkiego należy rozpatrywać wielowątkowo. Zarówno kryminał, jak i książki dla dzieci należą do form literatury w Szwecji nobilitowanej. Bardzo często twórcy powieści kryminalnej tworzą także dla młodego czytelnika (przykładem sam Henning Mankell). Nie jest też przypadkiem, że bohater Millennium, Mikael Blomqvist, nazywa się identycznie jak Kalle — młodociany detektyw z powieści Astrid Lindgren, z kolei Salander, jak podkreślali recenzenci, jest do pewnego stopnia prefiguracją Pippi.

12 Określenia takiego używają Robert P. Winston oraz Nancy C. Mellerski, analizując powieści Pera Wahlö i Maj Sjöwall (R. P. Winston., N. C. Mellerski, *The Public Eye: Ideology and the Police Procedural*, New York: St. Martin's Press 1992). Podkreślają oni, że opozycja miasto — wieś ma w twórczości tego duetu istotne znaczenie, różnicuje bowiem systemy wartości wyznawane w obu przestrzeniach. Miasto, siedlisko kapitalizmu, jest przestrzenią społecznego upadku. Wahlö i Sjöwall podążają przy tym śladami Eda McBaina, pisarza bardzo popularnego w Szwecji i, poprzez swój wpływ, zaszczipiającego w Skandynawii podgatunek powieści policyjnych procedur. Dodać wypada, że „moralna ekologia” i współcześnie obecna jest w szwedzkich kryminałach: Blomqvist nie przypadkiem mieszka w przedwojennej, tradycyjnej dzielnicy robotniczej Sztokholmu, z dala od wielkich fortun.

13 Wybitnym znawcą szwedzkiego neonazimu był Stieg Larsson. Tematyce tej poświęcone są jego książki *Extremhögern* i *Sverigedemokraterna: Den nationella rörelsen* (napisana wspólnie z Mikaelem Ekmanem). Te zawodowe zainteresowania Larssona znalazły swoje odbicie także w trylogii *Millennium*.

14 H. Mankell, *Morderca bez twarzy*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa: W. A. B. 2007, s. 248–250.

15 P. Hoeg, *Smilla w labiryntach śniegu*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa: Świat Książki 1996, s. 7. I jeszcze jeden fragment dotyczący tożsamości i historii, pojawiający się kilka stron dalej: „Gdy w latach trzydziestych do Danii zaczęły napływać większe transporty Grenlandczyków, w pierwszych słowach swych listów do rodzin pisali, że Duńczycy to świny, bo trzymają psy w domach” (s. 15).

16 Por. B. Bethune, *The Crime Story as Act of Resistance*, *Maclean's*, 00249262, 12.17.2007, t. 120, z. 49/50.

17 Por. B. Lundin, *Studier om Mord: fran Trenter till Mankell*, Stockholm: Utbildningsförlaget Brevskolan 1998.

18 P. Wahlö, M. Sjöwall, *Śmiejący się policjant*, przeł. M. Olszańska, Warszawa: Czytelnik 1973, s. 134.

19 Kwestią zasługującą na osobne potraktowanie są pozaliterackie praktyki kulturowe piszących kryminały, pokazujące, jak działalność społeczna i oddziaływanie słowem się uzupełniają. Wskażmy tu jedynie Lizę Marklund, prowadzącą kampanie przeciw przemocy wobec kobiet, autorkę m.in. powieści *Studio sex*.

Od autora

Książka ta nie powstałaby bez zachęty i pomocy okazanych przez wiele osób. Szczególne podziękowania składam znawcy i fanowi kryminałów, prof. Wojciechowi J. Burszcie, który namówił mnie na takie przedsięwzięcie i z którym napisałem *Krwawą setkę. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Cenne uzupełnienia i dopowiedzenia zawdzięczam profesorowi UAM w Poznaniu Waldemarowi Kuligowskiemu — towarzyszowi antropologicznych podróży odbywanych po podobnych szlakach. Dziękuję również prof. Mirosławowi Duchowskiemu za wielokrotnie udzielane wsparcie oraz dr. Marianowi Płacheckiemu za wiele cennych uwag i liczne inspiracje. Dr. Krzysztofowi Jaskułowskiemu z SWPS we Wrocławiu jestem wdzięczny za pomoc w zgromadzeniu cennych opracowań dotyczących literatury kryminalnej. Słowa podziękowań kieruję także do pozostałych Koleżanek i Kolegów z Instytutu Kultury i Komunikowania SWPS — cieszę się, że mogę pracować w takim zespole i konfrontować w nim swoje pomysły.

Andrzejowi Kuryłowiczowi dziękuję za Harlana Cobena i wydaną przed laty powieść *Nie mów nikomu*. Bez tego wydawcy (oraz bez wydawanych przez niego książek) moja profesjonalna przygoda z powieścią kryminalną, która zaczęła się niemal dekadę temu, potoczyłaby się zapewne inaczej.

Dziękuję także mojej żonie, Ani, która stała się fanką kryminałów (choć, być może, pole manewru w tym zakresie miała ograniczone), oraz Markowi Krajewskiemu, z którym wspólne pisanie pozwoliło mi spojrzeć na powieściową praktykę z innej perspektywy.

Szczególne podziękowania należą się moim wydawcom, Jolancie i Kazimierzowi Świetlikowskiemu, twórcom znakomitego portalu internetowego Zbrodnia w Bibliotece, których cierpliwość i życzliwość, kompetencje i zapał

sprawily, że *Etnolog w Mieście Grzechu* może się ukazać.

Na koniec powróćmy do Królowej.

Być może niektórzy pamiętają, że winien jestem wyjaśnienie z pierwszych stron *Etnologa*... dlaczego w powieści Agathy Christie *Morderstwo odbędzie się*... kwestia kominka oraz centralnego ogrzewania odgrywają tak ważną rolę. Ogień buchający w kominku nie tylko by ogrzewał, lecz również oświetlał scenerię zbrodni; trudno wyobrazić sobie, by zabójca w takiej sytuacji pozostał niezauważony i nierozpoznany. Takie wyjaśnienie — dlaczego włączono grzejniki? — ogranicza krąg podejrzanych i na tym poprzestańmy.

Poprzestańmy też na konstatacji, że jakkolwiek każdy kryminał kiedyś się kończy, to powieść kryminalna — jako gatunek — jest, na szczęście, niekończącą się historią.

Mariusz Czubaj, marzec 2010 r.

Bibliografia

Ambrosia J., Sara Paretsky Expands Her „Vision”, „Oak Leaves”8 June 1994.

Anderson B., Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu, przeł. S. Amsterdamski, Znak: Kraków 1997.

Appadurai A., Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji, przeł. Z. Pucek, Kraków: Universitas 2005.

Auerbach E., Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu, przeł. Z. Żabicki, przedm. do drugiego wyd. M. P. Markowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004.

Augé M., Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, London: Verso 1995.

Bachtin M., Estetyka twórczości słownej, przeł. D. Ulicka, Warszawa: PIW 1986.

Back L., New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives, London: St. Martin's Press 1996.

Barker Ch., Studia kulturowe. Teoria i praktyka, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005.

Burzyńska A., Markowski M. P., Teorie literatury XX wieku. Podręcznik, Kraków: Znak 2006.

Baldwin E., Longhurst B., Mccracken S., Ogborn M., Smith G., Wstęp do kulturoznawstwa, Poznań: Zysk i S-ka 2007. Barański J., Świat rzeczy. Zarys antropologiczny, Kraków: Wydawnictwo UJ

2007.

Barnard R., *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*, London: Collins 1980.

Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa: Aletheia 2000.

Barthes R., *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, wstępem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999.

Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004.

Bauman Z., *Globalizacja*, przeł. E. Klekot, Warszawa: PIW 2000.

Bellak L., *Psychology and Detective Stories and Related Problems*, „*Psychoanalytic Review*” 1945, nr 32.

Benedict R., *Wzory kultury*, wstęp F. Boas, przedmowa do wyd. pol. A. Kłoskowska, Warszawa: Muza 2008.

Benjamin W., *Kriminalromane auf Reisen*, w: *Gesammelte Schriften. Werksaufgabe*, Berlin: Suhrkamp, t. 10.

Benjamin W., *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, przeł. H. Orłowski, w: *Anioł historii*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996.

Bernard A., *Antropologia*, przeł. S. Szymański, wstęp J. Tokarskiej-Bakir, Warszawa: PIW 2006.

Bethune B., *The Crime Story as Act of Resistance*, *Maclean’s*, 00249262, 12.17.2007, t. 120, z. 49/50.

Blake N., *The Detective Story – Why?*, w: *The Art of the Mystery Story*, red. H. Haycraft, New York: Grosset & Dunlap 1946.

Blazer A., *Chasms of Reality, Aberrations of Identity: Defining the Postmodern through Brett Easton Ellis’s „American Psycho”*, „*The Journal of American Popular Culture*” 2002, t. 1, z. 2.

Bonaparte M., Edgar Poe: étude analytique, Paris: Denoel et Stelle 1933.

Bordo S., Unearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body, Berkeley: University of California Press 1993.

Brophy B., Don't Never Forget, New York: Holt, Rinehart and Winston 1966.

Bruner J., Narracyjna konstrukcja rzeczywistości, w: Kultura edukacji, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków: Universitas 2006.

Burke T., The Obsequies of Mr. Williams: New Light on De Quincey's Famous Tale of Murder, „The Bookman” 1928.

Burszta W. J., Antropologia i literatura, w: Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2004.

Burszta W. J., Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia, Warszawa: PIW 2008.

Burszta W. J., Czubaj M., Krwawa setka: 100 najważniejszych powieści kryminalnych, Warszawa: WWL Muza 2007.

Burszta W. J., Czubaj M., Przewrót brownowski, „Przegląd Polityczny” 2006, nr 77.

Burszta W., Kuligowski W., Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie, Warszawa: WWL Muza 2005.

Buruma I., Margalit A., Okcydentalizm. Zachód w oczach wrogów, przeł. A. Lipszyc, Kraków: Universitas 2005.

Caillois R., Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu, przeł. J. Błoński, w: Odpowiedzialność i styl, Warszawa: PIW 1967.

Cawelti J. G., *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories in Art and Popular Culture*, Chicago – London: University of Chicago Press 1996.

Chambers T., *Sick Detectives*, „*Me, Crime and Punishment*” 2004, t. 364.

Chandler R., *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, wstęp K. Mętrak, Warszawa: Czytelnik 1983.

Charlier J.-M., Marcilly J., *Le Syndicat du Crime*, Paris: Presses de la Cité 1980.

Chesterton G. K., *The Ideal Detective Story*, „*The Illustrated London News*”, October 25, 1930.

Classen C., *Engendering Perception: Gender Ideologies and Sensory Hierarchies in Western History*, „*Body and Society*” 1997, nr 3.

Clifford J., *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa: KR 2000. Copley P., *The American Thriller: Generic Innovation and Social*

Change in the 1970s, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2000. Cohen J., Ellroy J., *Los Angeles and the Spectacular Crisis of Masculinity*, w: *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*, red. P. Messent, London – Chicago: Pluto Press 1997.

Connell R. W., *Masculinities*, Cambridge: Polity Press, 1995. Cowley M., *O sytuacji w literaturze*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa: PIW 1969.

Cranny-Francis A., *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge: Blackwell 1990.

Czubaj M., *Patrick Bateman spotyka Olę Kwaśniewską. Ciało i kwestia tożsamości w kulturze popularnej*, w: *W poszukiwaniu tożsamości. Humanistyczne rozważania interdyscyplinarne*, pod red.

H. Mamzer, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.

Das V., Language and Body. Transactions in the Construction of Pain, „Dedalus” 1996, nr 125 (1).

Dąbała J., Tajemnica i suspens. Wobec głównych problemów creative writing, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2004.

Declos D., Werewolves Complex, New York: Oxford International Publishers (Berg) 1998.

Denzin N. K., Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century, Thousand Oaks: Sage 1997.

Derrida J., La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà, Paris: Flammarion 1980.

Derrida J., O gramatologii, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1999.

Douglas M., Czystość i zmaza, przeł. M. Bucholc, Warszawa: PIW 2007.

Douglas M., Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii, przeł. E. Dżurak, Kraków: Wydawnictwo UJ 2004.

Doyle A. C., Wspomnienia i przygody, Kraków: Małopolska Oficyna Wydawnicza 1992.

Eco U., Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią, przeł. J. Ugniewska, Warszawa: PIW 1996.

Edensor T., Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo UJ 2002.

Eliade M., Mity współczesnego świata, w: Mity, sny, misteria, przeł. K. Kocjan, Warszawa: Wydawnictwo KR 1994.

Elias N., Rozważania o Niemcach. Zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku, przeł. R. Dziergwa i in., Poznań: Wydawnictwa Poznańskie 1996.

Ellin S., „Introduction”, w: R. Fisher, *The Conjure-Man Dies*, New York: Arno Press – The New York Times 1971.

Elliot T. S., *Wilkie Collins and Charles Dickens*, w: *Selected Essays 1917–1932*, London: Faber 1932.

Eriksen Th. H., *Małe miejsca, wielkie sprawy. Wprowadzenie do antropologii społecznej i kulturowej*, przeł. J. Wołyńska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 2009.

Ethnic Groups and Boundaries, red. F. Barth, Oslo: Scandinavian University Press 1969.

Fabian J., *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press 1983.

Faludi S., *Stiffed: The Betrayal of the American Man*, New York: William Morrow 1999.

Firth R., *We, the Tikopia: A Sociological Study of Kinship in Primitive Polynesia*, cyt. za: C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak i S. Sikora, Warszawa: KR 2000.

Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa: PIW 1977.

Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa: Czytelnik 2000.

Foucault M., *Morderstwa, o których głośno*, w: *Ja, Piotr Riviere...*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002.

Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1998.

Foucault M., *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999.

Freeman D., *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking*

of Anthropological Myth, Cambridge: Harvard University Press 1983.

Freese P., The Ethnic Detective: Chester Himes, Harry Kemelman, Tony Hillerman, Essen: Die Blaue Eule 1992.

Fromm E., Zdrowe społeczeństwo, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa: PIW 1996.

From Chicago To L. A., red. M. J. Dear, Thousand Oaks: Sage Publications 2002.

Geertz C., Dzieło i życie, przeł. E. Dzurak i S. Sikora, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000.

Geertz C., Interpretacja kultur. Wybrane eseje, przeł. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005.

Geertz C., O gatunkach zmaconych, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2.

Geertz C., Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej, przeł. D. Wolska, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005.

Giddens A., Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: PWN 2001.

Gilligan C., In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development, Cambridge: Harvard University Press 1982.

Girard R., Sacrum i przemoc, cz. 2., przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań: Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych 1994.

Głowiński M., Powieść jako metodologia powieści, w: Porządek, chaos, znaczenie, Warszawa: PIW 1968.

Godard B., Sleuthing: Feminist Re/writing the Detective Novel, „Signature” 1989, nr 1.

Godzic W., Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów,

Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007.

Hall S., Introduction: Who Needs Identity?, w: Questions of Cultural Identity, red. S. Hall, P. du Gay, London: Sage 1996.

Hannerz U., Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo UJ 2006.

Hannerz U., Transnational Connections. Culture, People, Places, London – New York: Routledge 2000.

Hammett D., Review of S. S. Van Dine, The Benson Murder Case, „Saturday Review of Literature” 15 January 1927.

Hansen J., Matters Grave and Gay, w: Colloquium on Crime: Eleven Renowned Mystery Writers Discuss Their Work, red. R. W. Winks, New York: Scribner 1986.

Hansen J., Skin flick, New York: Henry Holt & Company 1980.

Hansen L.-E., Jämlikhet och valfrihet: En studie i den svenska invandtikens framväx, Stockholm: Almqvist & Wiksell 2001.

Harris O., Knowing the Past: The Antinomies of Loss in Highland Bolivia, w: Counterrwork: Managing Diverse Knowledges, red. R. Fardon, London: Routledge 1995.

Haut W., Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction, London: Serpent’s Tail 1999.

Herzfeld M., Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo UJ 2004.

Hiney T., Raymond Chandler. Biografia, przeł. Z. Gieniewski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.

Hoggart R., Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii, przeł. A. Ambros, Warszawa: PIW 1976.

Horkheimer M., Początki mieszczańskiej filozofii dziejów, przeł. H. Walentynowicz, Warszawa: Spacja 1995.

Huehn P., The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction, „Modern Fiction Studies” 1987, nr 33.

Hutter A. D., Dreams, Transformations, and Literature: the Implications of Detective Fiction, „Victorian Studies” 1975.

Hylland Eriksen T., Małe miejsca, wielkie sprawy. Wprowadzenie do antropologii społecznej i kulturowej, przeł. J. Wołyńska, Warszawa: OW Volumen 2009.

Jankélévitch V., To, co nieuniknione. Rozmowy o śmierci, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: PIW 2005.

Jenkins P., Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity, „Cultural Analysis” 2002, t. 3.

Jenkins P., Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide, New York: Aldine de Gruyter 1994.

Keating H. R. F., Crime and Mystery: The Best Books, New York: Carroll & Graf Publishers, Inc. 1987.

de Kerckhove D., Powłoka kultury. Odkrywanie elektronicznej rzeczywistości, przeł. W. Sikorski i P. Nowakowski, Warszawa: „Mikom” 1996.

Kinsman M., A Band of Sisters, w: The Art of Detective Fiction, red. W. Chernaik, M. Swales, R. Vilain, New York: Palgrave Macmillan 2000, s. 167.

Knepper M., Agatha Christie: Feminist, „The Armchair Detective” 1983, nr 16.

Knight S., Crime Fiction 1800–2000. Detection, Death, Diversity, New York: Palgrave, Macmillan 2004.

Knight S., *Form and Ideology in Crime Fiction*, London: Macmillan 1980.

Koch G., *Siegfried Kracauer: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press 2000.

Kracauer S., *Le roman policier: Un traite philosophique*: Paris: Payot 1981.

Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2003.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ 2008.

Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, pod red.

M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków: Universitas 2006. Kuper A., *Kultura. Model antropologiczny*, przeł. I. Kołbon, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005.

Kuper A., *Między charyzmą i rutyną. Antropologia brytyjska 1922–1982*, przeł. K. Kaniowska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987.

Lacan J., *La seminaire sur „La Lettre volée”*, w: *Écrits*, Paris: Senil 1966.

Landes D. S., *Bogactwo i nędza narodów. Dlaczego jedni są tak bogaci, a inni tak ubodzy*, przeł. H. Jankowska, Warszawa: Muza 2005.

Langham J., *Subject to Interrogation*, w: *Multicultural detective fiction: Murder from the „other” side*, red. A. J. Gosselin, New York: Garland 1999.

Larsson S., Ekman M., *Sverigedemokraterna: Den nationella rörelsen*, Stockholm: Ordfront, Expos förlag 2001.

Larsson S., Lodenius A.-L., *Extremhögern*, Stockholm: Tidens förlag

1991.

Lasić S., Poetyka powieści kryminalnej, przeł. M. Petryńska, Warszawa: PIW 1976.

Leach E., Political Systems of Highland Burma, London: Athlone 1954.

Lehman D., The Perfect Murder: A Study in Detection, New York: Free Press 1989.

Lévi-Strauss C., Eribon D., Z bliska i z oddali, przeł. K. Kocjan, Łódź: Opus 1994.

Lukàcs G., Powieść jako mieszczańska epopeja, przeł. A. Wołodźko, w: W kręgu socjologii literatury, wstęp i opracowanie A. Mencwel, Warszawa: PIW 1977.

Lundin B., Studier om Mord: fran Trenter till Mankell, Stockholm: Utbildningsförlaget Brevskolan 1998.

Macdonald R., On Crime Writing, Santa Barbara: Capra Press 1973.

Macdonald R., Ross Macdonald's Lew Archer, Private Investigator, New York: Mysterious 1977.

Malinowski B., Zwyczaj i zbrodnia w społeczności dzikich, w: Dzieła, t. 2, przeł. J. Obrębski, J. Chałasiński i A. Waligórski, Warszawa: PWN 1980.

Marcus G. E., After the Critique of Ethnography: Faith, Hope and Charity, but the Greatest of these is Charity, w: Assessing Cultural Anthropology, red. R. Borofsky, New York: Mc Graw-Hill, Inc. 1994.

Malmgren C. D., Anatomy of a Murder: Mystery, Detection and Crime Fiction, Bowling Green: Popular Press 2001.

Mandel E., Delightful Murder: A Social History of the Crime Story, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.

McHale B., *Constructing Postmodernism*, London: Routledge 1992.

McLuhan M., *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. M. Stokłosa, Poznań: Zysk i S-ka 2001.

Mead M., *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa: Wydaw. Naukowe PWN 2000.

Molander Danielsson K., *The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Series*, Uppsala: Uppsala Universitet 2002.

Moretti F., *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form*, London – New York: Verso 1988.

Mottram E., *Ross Macdonald and the Past of a Formula*, w: *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*, red. B. Benstock, New York: Palgrave Macmillan 1983.

Mówi Chandler, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik 1983.

Munt S., *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London: Routledge 1994.

Murray D., *Reading the Sings: Detection and Anthropology in the Work of Tony Hillerman*, w: *Criminal Procegs: The Contemporary American Crime Novel*, red. P. Messent, London: Pluto 1997.

Nehr E., *The Doubleday Crime Club 1928–1991*, w: *The Fine Art of Murder*, red. M. H. Greenberg, New York: Galahad Books 1995.

Niepublikowana rozmowa z Henningiem Mankellem przeprowadzona przez M. Czubaja 20 maja 2005 r. w Warszawie.

Nolan T., *Ross Macdonald: A Biography*, Southern Pines: Scribner 1999.

Obeyesekere G., *The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking*, Princeton: Princeton University Press 1992.

O'Callaohan, *The Triads*, London: Tandem London 1978.

Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury, red. W. J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań: Biblioteka Telgte 2002.

Ong W., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1992.

Ousby I., *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge: Harvard University Press 1976.

Panek L., *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914–1940*, Ohio: State University Bowling Green 1979.

Parfit M., *Weaving mysteries that tell of life among the Navajos*, „Smithsonian”, December 1990, t. 21, z. 9.

Pederson-Krag G., *Detective Stories and the Primal Scene*, „Psychoanalytic Quarterly” 1949, nr 18.

Penzler O., *Anatomy of Mystery*, „Publishers Weekly”, 18 April 2005.

Pepper A., *The Contemporary American Crime Novel, Race, Ethnicity, Gender, Class*, Chicago – London: Fitzroy Dearborn Publishers 2000.

Peter J.-P., Favret J., *Uwagi [do pamiętnika Piotra Rivière'a]*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

Plain G., *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2001.

Porter D., *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven – London: Yale University Press 1981.

Priestman M., *Crime Fiction*, Plymouth: Northcote House in Association with the British Council 1998.

Pyrhönen H., *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, Toronto: University Toronto Press 1999.

Pyrhönen H., *Murder from an Academic Angle*, Columbia, SC: Camden House 1994.

Przepisy na powieść kryminalną, oprac. A. Martuszevska, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław: Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1997.

Raskin R., *The Pleasures and Politics of Detective Fiction*, „Clues” 1992, nr 13.

Reddy M., *Sisters In Crime: Feminism and the Crime Novel*, New York: Continuum Publishing Co. 1988.

Redmond C., *In Bed With Sherlock Holmes: Sexual Elements In Arthur Conan Doyle's Stories of the Great Detective*, Toronto: Dundurn Press 2002.

Richter D., *Murder in Jest: Serial Killing in the Post-Modern Detective Story*, „Journal of Narrative Technique” 1989, nr 19.

Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa: W. A. B. 2009.

Said E. W., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa: PIW 1991.

Sahlins M., *Goodbye to Triste Tropes: Ethnography in the Context of Modern World History*, w: *Assessing Cultural Anthropology*, red. R. Borofsky, New York: McGraw-Hill 1994.

Sahlins M., *Jak myślą „tubylcy”. O kapitanie Cooku na przykład*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo UJ 2007.

Sahlins M., *Wyspy historii*, przeł. I. Kołbon, Kraków: Wydawnictwo

UJ 2006.

Sayers D., Introduction to Great Stories of Detection, Mystery and Horror, London: Gollancz 1928.

Sennett R., Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu, przeł. M. Konikowska, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut 1996.

Simmel G., Socjologia, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: PWN 1975.

Silet Ch. L. P., The Other Side of Those Mean Streets: An Interview with Walter Mosley, „The Armchair Detective” 1993, 26, s. 9–16.

Sorman G., Made in USA. Spojrzenie na cywilizację amerykańską, przeł. W. Nowicki, Warszawa: Prószyński i S-ka 2005.

Steiner G., Gramatyka tworzenia, przeł. J. Łoziński, Poznań: Zysk i S-ka 2004.

Storey J., Studia kulturowe i badania kultury popularnej, przeł. J. Barański, Kraków: Wydawnictwa UJ 2003.

Sulima R. Antropologia codzienności, Kraków: Wydawnictwo UJ 2000.

Sweeney E., Gender-Blending, Genre-Bending, and the Rendering of Identity in Barbara Wilson’s „Gaudi Afternoon”, w: Multicultural detective fiction: Murder from the „other” side, red. A. J. Gosselin, New York: Garland 1999.

Symons J., Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel, London: Penguin 1992.

Templeton W., Xojó and Homicide: The Postcolonial Murder Mysteries of Tony Hillerman, w: Multicultural detective fiction: Murder from the „other” side, red. A. J. Gosselin, New York: Garland 1999.

The Art of the Mystery Story, red. H. Haycraft, New York: Simon and Schuster 1946.

The Sign of Three, red. U. Eco, Th. Sebeok, Bloomington: Indiana University Press 1983.

Taylor Ch., Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa: PWN 2001.

Thorwald J., Godzina detektywów. Rozwój i kariera kryminalistyki, przeł. K. i K. Jaegermannowie, J. Dumański, J. Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993.

Thorwald J., Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki, przeł. W. Kragen i K. Bunsch, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992.

de Tocqueville A., O demokracji w Ameryce, t. 3, przeł. B. Janicka i M. Król, Kraków: Aletheia 1996.

Todorov T., The Poetics of Prose, Ithaca, New York: Cornell University Press 1977.

Tomc S., Questing Women: the Feminist Mystery after Feminism, w: Feminism in Women's Detective Fiction, red. G. Irons, Toronto: Toronto University Press 1995.

Van Dine S. S., Twenty Rules for Writing Detective Stories, „American Magazine”, September 1928.

Veblen T., Teoria klasy próżniaczej, przeł. J. i K. Zagórscy, Warszawa: PWN 1971.

Wacquant L., Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer, Oxford: Oxford University Press 2003.

Walton P. L., Jones M., Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition, Berkeley: University of California Press 1999.

Westerståhl Stenport A., Body Under Assault: Nation and

Immigration in Henning Mankell's „Faceless Killers”, „Scandinavian Studies”, Spring 2007, t. 79, z. 1.

White H., Poetyka pisarstwa historycznego, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków: Universitas 2000.

Williams J., Into the Badlands: Travels through Urban America, London: Flamingo, Harpercollins 1993.

Williams R., The Long Revolution, London: Penguin 1965.

Willis P., Wyobraźnia etnograficzna, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo UJ 2005.

Winston R. P., Mellerski N. C., The Public Eye: Ideology and the Police Procedural, New York: St. Martin's Press 1992.

Wolf N., The Animals Speak, „New Statesman and Nation”, 12 April 1991.

Zubro M. R., The Gay and Lesbian Mystery, w: The Fine Art of Murder, red. M. H. Greenberg, New York: Galahad Books 1995.

[Žižek S., Henning Mankell: The Artist of the Parallax View, http://www.lacan.com/zizekmankell.htm](http://www.lacan.com/zizekmankell.htm)

Žižek S., Logika powieści kryminalnej, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3.

Žižek S., Przekleństwo fantazji, przeł. A. Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001.

Indeks osobowy

A

Adorno T.
Akunin B.
Aldyn N.
Alex J.
Allio R.
Ambrosia J.
Anderson B.
Anderson N.
Appadurai A.
Arens W.
Arkin A.
Arystoteles
Auerbach E.
Augé M.
Auster P.
Austin J.
Austin Freeman R.

B

Bachtin M.

Baker N.
Baldwin E.
Balzak H.
Barański J.
Barnard R.
Barth F.
Barthelme D.
Barthes R.
Barr R.
Bauman Z.
Beckett S.
Behm M.
Bell J.
Bellak L.
Benedict R.
Benjamin W.
Berkeley A.
Bernard A.
Bertillon A.
Bethune B.
Birdwhistell R. L.
Blake N.
Blazer A. E.
Bleirer E.
Bonaparte M.
Bordo S.
Borges J. L.

Bourdieu P.
Brémond C.
Brophy B.
Brown D.
Bruner J.
Bulwer E.
Bundy T.
Burdett J.
Burke T.
Burszta W. J.
Butler J.

C

Cain J.
Caldwell E.
Cave N.
Collins W.
Caillois R.
Camus A.
Cawelti J.
Carson K.
Carré le J.
Castaneda C.
Cavell S.
Chambers T.
Chandler R.

Charlier J.-M.
Chernaik W.
Chesterton G. K.
Christie A.
Cioran E.
Clancy T.
Classen C.
Clifford J.
Coben H.
Cobley P.
Cohen J.
Comics M.
Connell R. W.
Conrad J.
Cook J.
Cork E.
Cornwell P.
Corpi L.
Cowley M.
Cranny-Francis A.
Cressesey P. G.
Crippen C.
Cruz Smith M.
Cunningham E. V.

D

Daly J.
Danielsson K. M.
Das V.
Davis J.
Dąbała J.
Dear M. J.
Deaver J.
De Certeau M.
De Gaulle C.
De Man P.
De Quincey T.
Derrida J.
Dexter C.
Dickens C.
Dostojewski F.
Douglas M.
Doyle A. C.
Duchowski M.
Duclos D.
Durkheim É.
Dylan B.

E

Eco U.
Edensor T.
Eisley L.

Ekman M.
Eliade M.
Elias N.
Ellin S.
Elliot T. S.
Ellis B. E.
Ellroy J.
Engerman S.
Ennis G.
Eribon D.
Eriksen T. H.
Evans-Pritchard E.

F

Faludi S.
Favret J.
Ferguson A.
Féval P.
Feyerabend P.
Fincher D.
Finder J.
Firth R.
Fisher R.
Flaubert G.
Fleming I.
Flusty S.

Fogel R.
Foks M. J.
Fonda J.
Forrester A.
Forsyth F.
Fossum K.
Foucault M.
France A.
Frazer J.
Freud Z.
Freeman D. Freese P.
Frietzl J.
Fromm E.
Fry N.
Futrelle J.

G

Gaboriau É.
Gacy J.
Gardner E. S.
Gaspey T.
Geertz C.
George E.
Gilligan C.
Ginzburg C.
Giorgione

Girard R.
Głowiński M.
Godard B.
Godwin W.
Godzic W.
Goethe J. W.
Goffman E.
Gosselin A. J.
Graham C.
Greenberg M. H.
Greene G.
Greimas A. J.
Grimes M.
Gruber M.

H

Haddon M.
Hall E.
Hammett D.
Hansen J.
Hansson A.
Harris O.
Harris T.
Harvey W.
Hauer R.
Haut W.

Haycraft H.
Hayward W. S.
Heidegger M.
Hepburn A.
Highsmith P.
Hillerman T.
Himes C.
Hiney T.
Hitchcock A.
Hogan L.
Hoggart R.
Holt A.
Hopkins P.
Horkheim M.
Houdini H.
Houseman J.
Huehn P.
Hunter A.
Hutter A.

I

Ibberson D. J.
Indriðason A.
Irons G.
Ishiguro K.
Izzo J.-C.

J

Jackson W.

James P. D.

Jankélévitch V.

Japrisot S.

Jaskułowski K.

Jenkins P.

Jones M.

Jung C. G.

K

Kadafi M.

Keating H. R. F.

Kellerman J.

Kemelman H.

Kennedy J. F.

Kerckhove D.

Kerouac J.

Kerr P.

Kierkegaard S.

King S.

Kinsman M.

Klein K. G.

Kluckhon C.

Knepper M.

Knight S.
Knox R. A.
Koch G.
Kracauer S.
Krajewski M. (pisarz)
Krajewski M. (socjolog)
Kristieva J.
Kuhn T.
Kuligowski W.
Kuper A.
Kuryłowicz A.

L

Lacan J.
Lafavor C.
Landes D.
Langham J.
Lansky M.
Lapidus J.
Larsson S.
Lasi S.
Leach E.
Le Carré J.
Le Goff J.
Lehane D.
Lehman D.

Lenin W. I.
Leon D.
Le Roi Ladurie E.
Leroux G.
Lévi-Bruhl L.
Lévi-Strauss E.
Lewis C. D.
Lindgren A.
Linton R.
London J.
Longhurst B.
Longwell D.
Ludlum R.
Lukàcs G.
Lundin B.

M

Mabo H.
Macdonald D.
Macdonald R.
Mailer N.
Malinowski B.
Malmgren C. D.
Mamzer H.
Mandel E.
Mandela N.

Mankell H.
Manson C.
Marcilly J.
Marcus G.
Marinina A.
Martuszevska A.
Matthews W.
Maugham S.
Maupassant G.
Mauss M.
McBain E.
McCall Smith A.
Mccraken S.
McDermid V.
McHale B.
McLuhan M.
Mead M.
Mellerski N. C.
Mencken H. L.
Mencwel A.
Mercier S.
Mereżkowski D.
Messent P.
Meyer N.
Millar M.
Miller F.
Minogue K.

Molander Danielsson K.

Montalbán M. V.

Morelli G.

Moretti F.

Morgan L.

Morin E.

Mosley W.

Mottram E.

Muller M.

Munt S.

Murray D.

N

Nathan G. J.

Natoli J.

Nehr E.

Nesbø J.

Nesser H.

Nixon R.

Nolan T.

Novalis

Nycz R.

O

Obeyesekere G.

O'Callaghan S. Ogborn M.

Ong W.
Ortega D.
Ortega y Gasset H.
Ousby I.

P

Palme O.
Panek L.
Paretsky S.
Parfit M.
Parker R. B.
Patterson J.
Pederson-Krag G.
Peel R.
Peirce C. S.
Pelecanos G.
Penzler O. 27–.
Pepper A.
Peter J.-P.
Plachecki M.
Plain G.
Poe E. A.
Porter D.
Postman N.
Priestman M.
Propp W.

Pyrhönen H.

Pynchon T.

Q

Qetét A. Queiroz C.

R

Raa-Lee C.

Rankin I.

Raskin R.

Reagan R.

Reddy M.

Redmond C.

Rendell R.

Richter D.

Riesman D.

Robinson P.

Rousseau J. J.

Ruby J.

Russell W.

S

Sahlins M.

Said E.

Salazar A.

Sandoe J.
Sartre J.-P.
Sassoferrato G. B.
Saussure de F.
Sayers D. L.
Schroeder J.
Schwarzenegger A.
Scoppetone S.
Sebeok T.
Seneca
Sennett R.
Shaw J.
Sickert W.
Simenon G.
Simmel G.
Simon P.
Sjöwall M.
Smith G.
Somoza J. C.
Sorman G.
Spillane M.
Stendhal
Stevenson R. L.
Straub P.
Strindberg A.
Sue E.
Sulzbach E.

Swales M.
Sweeney S. E.
Symons J.
Szekspir W.
Szkłowski W.

T

Tarantino Q.
Taussig W.
Templeton W.
Thomas L.
Thompson J.
Thoreau H. D.
Thorwald J.
Thurlo A.
Thurlo D.
Thurman U.
Tocqueville A.
Todorov T.
Tokarska-Bakir J.
Tolkien R. R.
Tomc S.
Trasher F. M.
Turner K.
Turow S.
Tycjan

U

Upfield A.

V

Vacquant L.

Van Dine S. S.

Van Gulik R.

Veblen T.

Vidocq E. F.

Vilain R. Virillio P.

W

Wacquant L.

Wahlöö P.

Walkowitz J.

Wallace E.

Walton P. L.

Warren D.

Watson J.

Weber M.

Weiner A.

Westerstähl Stenport A.

Whalen G. A.

Welsh I.

White H.
Wilson B.
Williams J.
Williams R.
Willis P.
Winks R. W.
Winston R. P.
Wittgenstein L.
Wolf N.
Woolrich C.
Wright Huntington W.
Wright Mills C.

Z

Zangwill I.
Zorn J.
Zubro M. R.

Ž

Žižek S.

Indeks rzeczowy

A

ABC A. Christie

Abject

Adam Dalgliesh

Album zdjęć J. Kellerman

Al Capone

Alex Cross

Alex Delaware

American Psycho B. E. Ellis

Antropologia interpretatywna literacka literatury przemocy

A thief of Time T. Hillerman

August Dupin

B

„Black Mask”

Biała lwica H. Mankell

Błękitny młoteczek R. Macdonald

Błękitny rubin A. C. Doyle

C

Casino Royal I. Fleming
Chińczyk H. Mankell
Ciało zob. kategoria ciała
City of Dreadful Delight J. Walkowitz
Crime Club
Człowiek firmy J. Finder
Człowiek-nietoperz J. Nesbø
Człowiek tłumy E. A. Poe

D

Dance Hall of the Dead T. Hillerman
David Brandstetter
Deadlock S. Paretsky
Delightful Murder E. Mandel
Dekonstrucjonizm
Detection Club
Detective William Brown C. Woolrich
Detektyw
Długie pożegnanie R. Chandler
Dzień szakala F. Forsyth

E

Easy Rawlins
Eberhard Mock
Egzystencjalizm
Erast Fandorin

Eulogy for a Brown Angel L. Corpi

Everything you have is mine S. Scoppetone

F

Fałszywy trop H. Mankell

Feminologia

Fenomenologia

Festung Breslau M. Krajewski

Fiołki są niebieskie J. Petterson

Formalizm

G

Gangster jako bohater powieści

Gatunek zmącony

George Gently

Głęboki sen R. Chandler

Golden Age powieści detektywistycznej

Goldfinger I. Flaming

Graves For The Living C. Woolrich

Guido Brunetti

H

Hagar's Daughter P. Hopkins

Hannibal Lecter

Herkules Poirot

I

Imię róży U. Eco
Indemnity Only S. Paretsky
Inspektor Morse
Intertekstualność

J

James Bond
James Moriarty
Jane Marple
Jaskinia filozofów J. C. Somoza
Jądro ciemności J. Conrad
Jedna szansa H. Coben
Jimie Chee
Joe Leaphore
John Rebus
John Watson

K

Kamień księżycowy W. Collins
Kapitał kulturowy
Kategoria
ciała grupy
proceduralności przygodności

siatki

Kay Scarpetta

Kenokapitalizm

Killer Inside Me J. Thompson

Kod Leonarda da Vinci D. Brown

Kompetencja kulturowa

Krwawiąca blizna V. McDermid

Kryminalistyka

Kryminał (zob. też powieść kryminalna) antropologiczny

etniczny feministyczny fast/slow

gejowski lesbijski

metakulturowy

postpostkolonialny

postmodernistyczny

psychologiczny

Ksiądz Brown

Kuba Rozpruwacz

Kultura

gangów

pisma popularna symboliczna

Kurt Wallander

L

Lew Archer

Liga rudowłosych A. C. Doyle

Lincoln Rhyme

Lisabeth Salander

Listonosz zawsze dzwoni dwa razy J. Cain

Lou Ford

Lśnienie S. King

M

Makbet W. Szekspir

M. Lecoq É. Gaboriau

Marksizm

Medycyna sądowa

Mesjanizm

Mężczyzna, który się uśmiechał H. Mankell

Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet S. Larsson

Miasto jako bohater powieści

Mikael Blomkvist

Mike Hammer

Mitologia

Modus operandi

Morderca bez twarzy H. Mankell

Morderstwo odbędzie się A. Christie

Morderstwo jako jedna ze sztuk pięknych T. De Quincey

Murder In the Collective B. Wilson

Myron Bolitar

N

Nakrapiana przepaska niesie śmierć A. C. Doyle

Narracja

Narratologia

Narrator

Newgate Calendar

Nie mów nikomu H. Coben

Nocny ogrodnik G. Pelecanos

Noir zob. powieść kryminalna noir

O

Obiecaj mi H. Coben

O godzinie trzeciej C. Woolrich

Okno na podwórzu C. Woolrich

O krok H. Mankell

Oralność/piśmienność

Ostatni pojedynek A. C. Doyle

P

Pam Nilsen

Panna młoda w żałobie C. Woolrich

Panoptyzm

Park Gorkiego M. Cruz Smith

Patrick Bateman

Pelham E. Bulwer

Pepe Carvalho

Performatywność

Perry Mason

Peter Wimsey

Pęd C. Woolrich

Philip Marlowe
Piąta kobieta H. Mankell
Polowanie na borsuka T. Hillerman
Pop. 1280 J. Thompson
Postmodernizm
Powieść
cozzy
crime
detektywistyczna (detective)
detektywistyczna klasyczna (mystery)
gotycka
hard-boiled story
noir
policyjnych procedur
polifoniczna postmodernistyczna proceduralno-antropologiczna
serial murder
Powieść kryminalna (zob. też kryminał) jako gatunek
komentarz metaantropologiczny kompensacja
metafora filozoficzna pojedynek
zwierciadło kapitalizmu
Pożegnalne spojrzenie R. Macdonald
Prawa naszych ojców S. Turow
Precious Ramotswe
Proceduralność zob. kategoria proceduralności
Przedział morderców S. Japrisot
Przemoc symboliczna
Przestrzeń publiczna

Przygodność zob. kategoria przygodności
Przygody księdza Browna G. K. Chesterton
Przygody Sherlocka Holmesa A. C. Doyle
Psychoanaliza
Psy z Rygi H. Mankell
Pusty dom A. C. Doyle

R

Realizm
Robert Langdon
Ruchomy cel R. Macdonald
Rytuał

S

Sam Spade
Seryjni mordercy
Sędzia Di
Sędzia Di i nawiedzony klasztor R. van Gulik
Sędzia Di i perła cesarza R. van Gulik
Sherlock Holmes
Siatka/grupa zob. kategoria siatki/kategoria grupy
Siostrzyczka R. Chandler
Skandal w Czechach A. C. Doyle
Skinflick
Skradziony list E. A. Poe
Sokół maltański D. Hammett

Spike O'Donnell
Studium w szkarłacie A. C. Doyle
Struktura
Strukturalizm
Strumień świadomości
Szczegół w powieści kryminalnej
Szklane miasto P. Auster
Szybki Cash J. Lapidus

Ś

Śmiejący się policjant P. Wahlöö, M. Shjööwall
Śmierć w błękitnej sukience W. Mosley
Śpiąca laleczka J. Deaver
Świat przedstawiony

T

Tajemnica Edwina Drooda C. Dickens
Tajemnica wirującego stolika A. Christie
Tajemnice Los Angeles J. Cohen
Tajemnice Paryża E. Sue
Tajemnicza historia w Styles A. Christie
Teoria aktów mowy
The Art of the Mystery Story H. Haycraft
The Benson Murder Case S. S. Van Dine
The Big Kill M. Spillane
The Blessing Day T. Hillerman

The Body Upstairs C. Woolrich
The Experience of a Lady Detective W. S. Hayward
The Female Detective A. Forrester
The Ideal Detective Story G. K. Chesterton
The Kill Bill
Thriller historyczny
medyczny militarny
prawniczy przemocy spiskowy szpiegowski
Tom Barnaby
Tom Ripley
Topos kulturowy
Tożsamość
Tożsamość Bourne'a R. Ludlum
Trylogia marsylska J.-C. Izzo
Trylogia nowojorska P. Auster

U

Utracona K. Fossum

V

Van Veeteren

Virginia Kelly

W

Wielokulturowość

Will Graham

Wiedza lokalna (kompetencje kulturowe)

Wymiana

Wyobrażenia antropologiczna etnograficzna socjologiczna

Z

Zabójstwo przy Rue Morgue E. A. Poe

Zabójstwo Rogera Ackroyda A. Christie

Zagadka zamkniętego pokoju

Zaginiony narzeczony A. C. Doyle

Zapora H. Mankell

Zbrodnia i kara F. Dostojewski

Zdarzenie

Zimna stal J. Lapidus

Znajomi z pociągu P. Highsmith

Znak (znaczenie)

Zwrotnik nocy M. Gruber

Ż

Żegnaj laleczko R. Chandler

Recenzje: prof. Wojciech J. Burszta, prof. Waldemar Kuligowski

Copyright © Oficynka & Mariusz Czubaj, Gdańsk 2010

Wszystkie prawa zastrzeżone. Książka ani jej część nie może być przedrukowywana ani w żaden inny sposób reprodukowana lub odczytywana w środkach masowego przekazu bez pisemnej zgody Oficynki.

Wydanie pierwsze

Opracowanie edytorskie książki: kaziki.pl

Projekt okładki: Anna M. Damasiewicz

Zdjęcie © Denis Palekha | Stockphoto.com

ISBN: 978-83-62465-30-9



Oficynka

www.oficynka.pl

email: oficynka@oficynka.pl

Plik opracowany na podstawie *Mordercy*, wydanie I, Gdańsk 2011

Plik opracował i przygotował Woblink

woblink

woblink.com