

Magdalena Tosik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

REGUŁY GRY

Powszechnie się mniema, że powieści kryminalne zyskują uznanie, uwodząc intrygą. Zagadka, którą przedstawiają, wciąga i powoduje, że szybciej przerzucamy kartki. Pytanie, które dziś chcę sobie postawić, dotyczy mechanizmu interaktywnej gry. Wydaje się on cechą nadrzędną powieści kryminalnej. Kiedyś czytelnik chciał wiedzieć: *who-dunit?*, dziś autorzy sięgają po inne narzędzia, które nie pozwolą nam odłożyć książki na półkę przed jej ukończeniem.

Powieść kryminalna od początku istnienia opierała się na grze pomiędzy autorem (przestępcą) a czytelnikiem (detektywem). Pisarze zakładali, że ich pracą jest opisanie zagadki kryminalnej, którą powinno dać się rozwiązać podczas lektury powieści. Rzucając wyzwanie detektywowi (czytelnikowi), starali się jednocześnie podsuwać podczas lektury wskazówki służące odnalezieniu rozwiązania, choć nierzadko też mylne tropy. Całość takich zabiegów zaowocowała tworzeniem klubów i regulaminów powieści detektywistycznych, mających na celu uchronienie czytelnika przed zagraniami nie fair ze strony pisarza, który ograniczony ścianami zamkniętego pokoju, wagonu pociągu lub granicami niedostępnej z zewnątrz posiadłości nie miał prawa popisywać się sztuczkami. Wykraczałyby one poza możliwości prawdopodobieństwa. Znamienna jest historia Agathy Christie, która została przyjęta do Detection Club z pewnymi oporami, ponieważ złamała pisaną zasadę dekalogu Knoxa powieścią *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, w której narrator a jednocześnie detektyw okazuje się mordercą¹.

Schemat w książkach autorów przestrzegających zasad powieściowej zagadki analizuje Stanko Lasić jako „eksterioryzujący się” w czterech głównych formach kompozycji². I w rzeczy samej powieść kryminalna musi przedstawiać czytelnikowi zwartą konstrukcję, dzięki której będzie miał on możliwość podążania wytyczonym przez

¹ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu*, Gdańsk 2010, s. 158.

² S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 71.

autora tropem. Lasić, analizując pierwszą formę owej eksterioryzacji, czyli „śledztwo – rezultat czynu tajemniczego”, zwraca uwagę na grę autora z czytelnikiem. Ostateczna scena-pułapka to gra między tym, co widoczne i niewidoczne, której pisarz stara się przydać jak największego napięcia³. Jednocześnie przywołując przykłady klasyków powieści detektywistycznej, Lasić wskazuje na pewne słabości powieści kryminalnej, zauważa w książkach Christie pewną regułę: „jeśli pragniecie dowiedzieć się przed końcem powieści, kto jest mordercą, zwróćcie uwagę na najsympatyczniejszą osobę, której nikt nie podejrzewa”⁴. Nie zarzucając więc nic strukturze ani mechanizmowi napięcia, które powstaje podczas lektury przedstawionego w powieści śledztwa, czyli, innymi słowy, podczas pojedynku między autorem a czytelnikiem, Lasić wskazuje, że nie tylko kompozycja powieści kryminalnej stanowi podstawę tej swoistej gry.

Roger Caillois zwraca uwagę na następujący wymiar powieści kryminalnej: według niego istotą pełnego emocji pojedynku między detektywem a przestępcą jest rozwiązanie logicznej zagadki okupione pełnym cierpienia człowieczeństwem. Tym samym zwraca uwagę na dychotomiczny charakter powieści detektywistycznej zawarty nie tylko w jej strukturze. Intelktualne zadanie polegające na rozwiązaniu zagadki nie może się obejść bez istniejącego w jego kontrze dramatu „bezlitosnego pojedynku między przeciwnikami gotowymi – i zmuszonymi – do użycia ostatecznych środków”⁵. Caillois przyznaje powieści kryminalnej miano beletrystyki łączącej uroki baśni, której wysłuchujemy biernie, z urokami aktywnego badania, upatrując w tej kombinacji sukces omawianego gatunku, który rozbudza zmysły, jednocześnie ożywiając umysł⁶. „Życie bierze odwet i sprawia, że na matematycznej pustyni zmartwychwstaje powieść obyczajowa”⁷.

Caillois w tej opinii nie jest odosobniony. Raymond Chandler w swoich notatkach dotyczących pisania powieści kryminalnych stwierdza:

Powieść kryminalna prócz elementu zagadki musi również zawierać wartości fabularne. Jest to pewnego rodzaju nowość dla pisarzy-klasyków, bardzo niechętnie widziana przez pisarzy miernych. Niemniej zasada jest słuszna. Wszystkie rzeczywiście dobre powieści kryminalne czyta się po raz drugi, niektóre wiele nawet razy. Oczywiście nie mogłoby tak być, gdyby czytelnika interesowało tylko rozwiązanie zagadki. Powieści kryminalne, znane i czytane od wielu lat, zawsze mają zalety dobrej beletrystyki. Powieść kryminalna musi być żywa, barwna i błyskotliwa⁸.

³ *Ibidem*, s. 74.

⁴ *Ibidem*.

⁵ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, tł. J. Błoński et al., Warszawa 1967, s. 195.

⁶ *Ibidem*, s. 204.

⁷ *Ibidem*, s. 202.

⁸ R. Chandler, *Luzne uwagi na temat powieści kryminalnej (spisane w 1949 roku)*, <http://w-zaciszu-biblioteki.blogspot.com/2012/07/luzne-uwagi-na-temat-powieści.html> [dostęp: 15.09.2014].

Rzeczywiście świat powieści *hard-boiled* porzuca matematyczną zagadkę składającą się z rekonstrukcji czasu zdarzeń, śladów i tropów umieszczonych na miejscu przestępstwa na rzecz przygodności, czyli serii zaskakujących wydarzeń, którym czoło stawia detektyw⁹. Powieści kryminalne *noir* oficjalnie przyznają się do niemożności podążania za regułami wyznaczającymi zagadkę doskonałą. Obszar działania detektywa jest otwarty, przestaje się liczyć miejsce popełnienia przestępstwa, a na pierwszy plan wychodzą postacie, które detektyw napotyka w trakcie dochodzenia. Podczas gdy u Christie musimy połączyć w całość niepasujące elementy, u Chandlera należy zrozumieć zależności pomiędzy bohaterami pojawiającymi się na kartach książki. W ten sposób powieść kryminalna zaczyna się wzbogacać o dodatkowe elementy – eksplorować obyczajowość, psychologię, historię. Ponadto coraz częściej mamy do czynienia z tekstami, w których zagadka morderstwa jest jednym z wielu elementów na tle całej gamy tematów i bogactwa treści o charakterze historycznym, filozoficznym czy egzystencjalnym, jak w przypadku *Imienia róży* Umberta Eco czy *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator.

Czy w rzeczy samej mechanizmem, który nas pociąga, jest rozwiązanie zagadki morderstwa? Cytowany już Chandler stwierdza w swoich notatkach:

Powieść musi zawieść średnio inteligentnego czytelnika [...]. Ale całkowite wyprowadzenie w pole prawdziwego miłośnika powieści kryminalnej nie jest wcale konieczne [...] Zagadka na pół rozwiązana ciekawsza jest od zagadki, której rozwiązanie czytelnik nie może się ani rusz domyślić¹⁰.

Barbara Czarniawska w wywiadzie udzielonym portalowi „Zbrodnia w Bibliotece”, analizując mechanizm czytania opowiadania detektywistycznego, stwierdza:

Umberto Eco rozumuje nieco inaczej. Jego zdaniem OD jest ulubionym gatunkiem intelektualistów ze względu na powtarzalność intryg i przewidywalność struktur, co jest prawdziwym relaksem dla umysłów [...] to nie zaskoczenie i komplikacje, a właśnie przyjemna przewidywalność jest przyczyną atrakcyjności OD¹¹.

Eco stworzył również pojęcie modelowych czytelników projektowanych przez autora tekstu, uwzględniając przy tym szczególnie potrzeby kryminału. Powieść kryminalna ujawnia tu swoją następną dychotomiczną cechę – chce, aby czytelnik padł ofiarą jej strategii tekstowych, ale nie może się powstrzymać, żeby nie kokietować odbiorcy krytycznego, któremu „sprawia przyjemność sposób, w jaki skłania się go do wypeł-

⁹ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 62.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ B. Czarniawska, *Zarządzanie*, <http://zbrodniawbibliotece.pl/analizy/1421,zarządzanienapislaczarniawskacz2/> [dostęp: 9.10.2014].

nienia zaprojektowanej roli¹². W rezultacie można przyznać, że kwestia konieczności rozwiązania zagadki kryminalnej pozostaje nierozwiązana, gdyż wiele zależy zarówno od autora, jak i od czytelnika. Pozostaje mieć nadzieję, że obecności zagadki kryminalnej w powieści tego gatunku nie da się zakwestionować.

Przyjmijmy założenie, że dychotomia jest kluczową cechą powieści kryminalnej. Podwójność zawiera się bowiem już w założeniu, że ten rodzaj tekstu to gra autora z odbiorcą, a więc już w samym momencie jej tworzenia pisarz pracuje na dwóch poziomach, nie myśląc jedynie o sposobie, w jaki dotrze do czytelnika, lecz również o sposobach zawarcia w powieści elementów dających pole do „intelektualnej zabawy”. Powieść kryminalna realizuje ten postulat dzięki swojej strukturze składającej się z dwóch zasadniczych elementów – zagadki morderstwa i tłumaczącej ją historii dochodzenia¹³, lub też, jak chce Lasić, z inwersji, dzięki której pisarz stwarza napięcie, przerzucając początek na koniec¹⁴. Jednakże zabawa kończy się tam, gdzie zaczyna się nuda. Gdzie znajduje satysfakcję w czytaniu kryminału czytelnik odkrywający tajemnicę Christie, zgodnie z którą najsympatyczniejsza i najmniej podejrzana osoba będzie mordercą? Czy jedyną grą, którą proponuje obecnie powieść kryminalna, jest wskazywana przez Eco rola czytelnika modelowego drugiego stopnia cieszącego się „seryjnością serii”, czyli nieustającym opracowywaniem na nowo schematów?¹⁵

Wydaje się, że od jakiegoś czasu możemy zaobserwować silny zwrot w powieściach kryminalnych w stronę świata przedstawionego, który przestał pełnić rolę jedynie tła wydarzeń. Początkowo to morderstwo nadawało opowiadaniu kryminalnemu aurę niesamowitości. W zwykłej (przynajmniej z pozoru) rzeczywistości zachodzi rzecz niezwykła, morderstwo: sensacja, eksces. Kiedy po raz kolejny zaczynamy czytać powieść zaczynającą się od słów *Joe Alex*, wiemy, że podobnie jak u mistrzyni Christie, odnajdziemy u Macieja Słomczyńskiego starannie odmalowany świat klasy wyższej, gdzie morderstwo zakłóca, a wręcz zatrzymuje tok życia na czas dochodzenia. Do posiadłości lub na wyspę przyjeżdża Joe Alex, a następnie izoluje od siebie podejrzanych, aby w spokoju przesłuchać wszystkich obecnych i dać szansę czytelnikowi na odnalezienie winnego. I tak składając kawałki świata nam znanego, rozpoznajemy to, co niezwykle lub niesamowite.

Lecz powieść kryminalna nieustannie się zmienia. Dzięki ograniczeniom, lub też pomimo ograniczeń, jakie się na nią nakłada, stale znajduje nowe punkty wyjścia do swojego rozwoju. Właśnie tak zaczęła też wykorzystywać wspomnianą opozycję zwykłości i niezwykłości. Mimo że morderstwa stają się coraz bardziej wymyślne i coraz

¹² U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, tł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 141.

¹³ R. Caillois, *op. cit.*, s. 168.

¹⁴ S. Lasić, *op. cit.*, s. 22.

¹⁵ U. Eco, *op. cit.*, s. 182.

dosadniej przedstawione (M. Krajewski nie waha się opisywać skorpiony wijące się w brzuchu ofiary, a P. Cornwell – muchy składające larwy w ciele trupa), stają się jednocześnie elementem oswojonym, mieszczącym się w granicach konwencji. Samo dochodzenie przebiega według rozpoznanego naukowo lub też poprzez doświadczenie czytelnicze schematu. Czy więc nie mamy do czynienia z przesunięciem sfer, kiedy schemat mieszczący w sobie to, co pierwotnie ustanawiało napięcie, czyli zagadkę kryminalną, zużył się i stanowi podstawę tego, co znane, zwykle i przewidywalne? Przebieg dochodzenia zaś ujawnia codzienność policjanta, detektywa czy prokuratora, i tym samym napięcie towarzyszące czytaniu powieści kryminalnej zostaje przesunięte na obszar służący dotychczas kreowaniu prawdopodobieństwa wydarzeń z elementów rozpoznawalnej rzeczywistości.

Trylogia „Millennium” stanowi doskonałą ilustrację tej tezy. Lisbeth Salander i Mikael Blomkvist są częścią rzeczywistości, której elementy wydają się znajome, lecz tworzą zgłębiającą całość. Mężczyzna, który stanowi doskonałe ucieleśnienie najlepszego przyjaciela kobiety, posiada pracę idealną dla człowieka, który jest bezkompromisowym intelektualistą, a jednocześnie walczącym aktywistą. Jego związek z Eriką to perfekcyjny balans pomiędzy romansem w pracy a nowoczesnym, pozbawionym zahamowań podejściem do seksu. Nie boi się więzienia. Nie boi się podejmować nowych wyzwań. Lisbeth Salander zaś jest osobowością prześcigającą tajemniczością Sherlocka Holmesa, umiejętnościami Supermana, a dramatyczną przeszłością dorównuje bohaterom Fiodora Dostojewskiego. Stieg Larsson stworzył wyidealizowany świat pełen wyjątkowych postaci, który w granicach wszelkiego prawdopodobieństwa nie tylko tworzy baśń, lecz także zaspokaja skryte fantazje czytelnika. Wydaje się, że to właśnie one przyciągają jego uwagę. Śledztwo przypomina tu raczej grę komputerową (składa się z wielu poziomów i paradoksalnie na pierwszym z nich do morderstwa w ogóle nie dochodzi, bo ofiara odnajduje się żywa) – to przechodzenie z etapu do etapu, a nie składanie fragmentów układanki. Przechodząc na następny poziom i podążając wytyczoną przez Liz i Mikaela ścieżką, zamiast myśleć: *whodunit?*, wolimy się dręczyć pytaniem rodem z telenoweli: czy bohaterowie zostaną parą? Jak ułoży się ich związek? Wydaje się, że Larsson doskonale zdawał sobie z tego sprawę i aby podtrzymać napięcie, w następnych częściach sagi rozdzielił naszych bohaterów, każąc Liz zastanawiać się nad naturą swojego uczucia, a czytelnikowi dostarczając pewnego niedosytu, który stanowi motor budowania napięcia. Cała historia, jak w telenoweli, jest opowiedziana wyjątkowo skrupulatnie. Wykorzystany jest każdy pojawiający się bohater, każda perypetia uczuciowa Mikaela.

Narrację Larssona można przyrównać do serialu, podczas kiedy Jo Nesbø woli strukturę przypominającą film sensacyjny. Często ucieka się do narracji wielowarstwowej jak w *Czerwonym gardle*, gdzie historia z przeszłości przeplata się z terażniejszością, dzięki

czemu czytelnik wie więcej niż Harry Hole, policjant. Hole bada zagadkę marklina, rzadkiego okazu broni, i bardzo długo intuicja podpowiada mu, że za znaleziskiem musi się kryć coś więcej. Podobnie dzieje się w dalszej części trylogii. Nie ma tam żadnej zagadki kryminalnej. Czytelnik wie od razu, kto stoi za śmiercią partnerki Holego – policjant, by osiąść tę wiedzę, przechodzi przez długą i niepewną drogę domysłów. Podobnie jak Larsson, Nesbø porzuca zagadkę dającej się rozwiązać intrygi kryminalnej na rzecz historii zmagania się bohatera z własnymi słabościami.

Kiedyś autorzy wprowadzali do powieści kryminalnej zaledwie tyle prywatności detektywa, aby uprawdopodobnić jego szczególne zdolności do rozwiązania zagadki. O przeszłości Herculeśa Poirot nie wiemy wiele. Na pewno jest Belgiem, jest zamożny i ma wąsy. Panna Marple nosi czepek i lubi robótki ręczne. Filip Marlowe nie gardzi szkocką i nie ma cierpliwości do kobiet. Dziś nie musimy znosić ich ekscentrycznego zachowania, które miało usprawiedliwić ich nadzwyczajne zdolności rozumowania lub też sprawić, że wydawały się one bardziej prawdopodobne. Musimy raczej znosić złe samopoczucie Wallandera, zmagania z alkoholizmem Harry'ego Hole, problemy z depresją Rebecki Martinsson, a także rozmyślenia na temat gastronomii Guida Brunetti'ego. Detektywi mają romanse, konflikty z przełożonymi, problemy z dziećmi, z partnerami lub z samotnością. Ich kłopoty zahaczają o nasz zwykły świat. I czy to przypadkiem nie ta wata, która otula szkielet dochodzenia, staje się bardziej emocjonująca od samej zagadki morderstwa? O napięciu w powieści kryminalnej nie przesądza ani sposób rozwiązania, przecież czytelnik jest pewny, że jakieś nastąpi, ani nawet fakt istnienia zagadki kryminalnej. Coraz częściej mamy do czynienia z napięciem, które wynika z obserwacji zmagania głównego bohatera z samym sobą, z własnymi słabościami, z otaczającym go światem, którym rządzi zbyt wiele reguł. Morderstwo stało się elementem codzienności i nie jest w stanie zatrzymać powieściowego świata. Jest jedynie częścią całej skomplikowanej rzeczywistości, której wycinek oferuje nam powieść kryminalna.

Budowanie napięcia autorzy kryminałów przerzucają na tę warstwę powieści, która już samej intrygi kryminalnej nie dotyczy. Intryga stanowi obecnie usprawiedliwienie dla przedstawienia czytelnikowi tego, a nie innego fragmentu rzeczywistości, tego, a nie innego zestawu problemów. Napięcie buduje życiowy dramat głównego bohatera lub intryga miłosna. Jeśli zaś nie po dramatyzm, autorzy sięgają po idealizację – powieść obyczajowa zaczyna realizować nasze fantazje o niezależności Lisbeth Salander lub szczęśliwym życiu rodzinnym Brunetti'ego dopełnionym niezwykłą, pełną wzajemnego porozumienia relacją z signorą Elettrą.

Oczywiście i ten element zabawy z czytelnikiem ma swoją tajemnicę. Nadal opiera się na polaryzacji dwóch sfer: zwyczajności i niezwykłości, lub raczej na zamianie ich funkcji. Lecz jak każda gra musi się toczyć zgodnie z regułami. Co prawda, rzucając

wyzwanie czytelnikowi, powieść kryminalna sama siebie skazała na wieczną transformację, która każe porzucać ograne już schematy na rzecz nowych rozwiązań lub niepokojąco przesuwac akcenty, tworząc ze zwyczajności chaos lub bajkę, która wzbudza większe emocje niż sama ohyda morderstwa. Jednakże w tej nieustannej grze z konwencją powieść kryminalna jest tworem samoświadomym, odkrywa swoje własne prawidła, żeby je przekształcić w inne.

Tym razem nie może być inaczej. Zmieniając funkcję przedstawionego świata, autor kryminału musi potraktować ten świat serio. Jeśli wcześniej lokował emocje wynikające z gry z czytelnikiem w warstwie zagadki kryminalnej, starał się ją jak najbardziej uwiarygodnić. Teraz musi postępować podobnie z warstwą obyczajową. Jeśli kryminał ma odnieść sukces, czytelnik powinien być traktowany w tej grze serio. Przedstawiony świat musi zachować powagę wyzwania rzuconego odbiorcy. Nie oznacza to, że opisywana rzeczywistość musi być poważna – znane są przykłady humoru, ironii i parodii w powieściach kryminalnych, które nie ujmują im napięcia. Hiszpański autor, Eduardo Mendoza, pisze, parodiując czarny amerykański kryminał. Karkołomne przygody beziemennego fryzjera damskiego trzymają w napięciu dzięki zaskakującym rozwiązaniom sytuacji, które pozornie stanowią ograne klisze.

Powagi kryminału nie zakłócają też elementy nadprzyrodzone. Marek Krajewski potrafi okrasić przygody Eberharda Mocka nie tylko skrupulatnymi opisami posiłków i przemocy, lecz także sporą dozą mistycyzmu: wiary w przepowiednie, tajne stowarzyszenia i nadprzyrodzone możliwości. Z kolei Åsa Larsson w swoich książkach nie stroni od duchów. Kontakt ze zmarłymi na kartach jej powieści jest równie naturalnym elementem przedstawionego świata jak przyroda, a w książce *Aż gniew twój przeminie* duch zamordowanej dziewczyny pełni rolę narratora, który obserwuje poczynania prowadzących śledztwo. Tworzeniu napięcia w kryminałach nie szkodzą również wątki religijne. Boris Akunin, tworząc serię „Kryminał prowincjonalny” o przygodach mniszki Pelagii, nie tylko każe nam się przenieść do baśniowego świata dziewiętnastowiecznej Rosji pełnego sekt, zabobonów i pustelni – autor każe nam również uwierzyć w mistyczne zakończenie serii, kiedy to główna bohaterka postanawia podążać za Jezusem i przejść w inną czasoprzestrzeń. Świat przedstawiony nie zachowuje logiki rzeczywistości, którą znamy. Tę zachowuje dochodzenie lub logika morderstwa, dla którego na kartach powieści kryminalnej zawsze musi się znaleźć wytłumaczenie.

Powieści kryminalne znoszą nawet przeciążenie światem rzeczywistym. *Uwikłanie* (2007) i *Ziarno prawdy* (2011) Zygmunta Miłoszewskiego rozgrywają się w konkretnych miejscach i w precyzyjnie określonym czasie. Autor nie szczędzi nam informacji dotyczących wydarzeń świata realnego. Wydaje się, że nic bardziej oczywistego nie mógłby zrobić pisarz kryminału, jak sięgnąć po kwestie bieżące, aby stworzyć wiarygodny świat powieści. Lecz przecież wiarygodność świata gry, do której zaproszono

czytelnika, nie opiera się na realizmie. Wiarygodność i napięcie budowane są poprzez zharmonizowanie problemów głównego bohatera, zagadki kryminalnej i mechanizmów przedstawionej rzeczywistości. Miłoszewski podejmuje więc duże ryzyko, kiedy nie tylko tworzy świat fabularnej gry z bardzo dobrze znanych nam faktów, lecz na dodatek dotyka tematów dla wielu polskich czytelników boleśnie aktualnych, takich jak lustracja czy antysemityzm. Na szczęście udaje mu się nie wpaść w pułapkę publicystyki i wykorzystać arsenał środków, jakie daje niejednoznaczność kontrowersyjnych tematów, budując napięcie poprzez pokazanie coraz to innego spojrzenia na główny problem. Kiedy czytelnik zaczyna przeczuwać intencje autora w danej kwestii, naświetlany jest następny punkt widzenia. Umiejętne wykorzystywanie powieści obyczajowej stało się powszechnym narzędziem budowania napięcia.

Miłoszewski w swoich książkach idzie jeszcze dalej. Są one przesycone odniesieniami do współczesnego świata i języka tak silnie, że być może za dziesięć lat część aluzji pozostanie niezrozumiała dla czytelnika, lecz na szczęście jest to jedynie element maszyny budującej napięcie. Prokurator Szacki często i chętnie komentuje rzeczywiste zdarzenia, lecz autorowi udaje się go utrzymać w ramach stworzonej przez siebie fikcji literackiej, bo nasz bohater często się myli w ocenach, a jego umiejętność obserwacji i zmiany osądu powoduje, że czytelnik nie czuje się w obowiązku z nim polemizować. Kiedy czytamy powieści Chandlera, opisy postaci stanowią pełne ironii komentarze dotyczące statusu bohatera i wierzymy narratorowi, że sprawy mają się tak, jak je przedstawia. U Miłoszewskiego bohaterowie są sportretowani w sposób dynamiczny, bo rzeczywistość co rusz pokazuje ich w innym świetle. Elegancki Szacki dowiaduje się, że w oczach byłego agenta wywiadu jest zaledwie schludny. Do własnej dziewczyny odnosi się z pewnym lekceważeniem tylko dlatego, że jest ona młoda, ładna i z prowincji. Wkrótce okazuje się, że dał się zwieść pozorom. Prokurator Szacki w *Ziarnie prawdy* zachowuje się tak, jakby chciał stracić zaufanie czytelnika, i tym samym autor zaprasza odbiorcę do gry, w której musi się on okazać mądrzejszy w ocenach niż główny bohater. Komentarze dotyczące rzeczywistości stanowią w pewnym sensie materiał pozwalający czytelnikowi na zrozumienie bohaterów i relacji między nimi. Postacie w zderzeniu z ciągle zmieniającymi się realiami stają się pełnowymiarowe, a autor unika publicystyki dzięki dynamicznym zwrotom akcji. Zasada tej gry to ciągle reinterpretowanie zachowania i słów bohaterów.

Jednakże w pewnym momencie powieści *Ziarno prawdy* dynamika gry nagle słabnie. Autor zbyt spoufala się z czytelnikiem, odwołując się do wiedzy na temat wydarzeń późniejszych niż te, które mógłby znać bohater. Aby zrozumieć żart autora, czytelnik musi się odnieść do wiedzy dotyczącej wydarzeń przyszłych w stosunku do rzeczywistości powieściowej. Prokurator Szacki bardzo krytycznie ocenia wersje piosek Agnieszki Osieckiej w wykonaniu Katarzyny Nosowskiej, wydanych w 2008 roku

(akcja powieści dzieje się w 2009 r.), a następnie „wyobraża sobie Kasię Kowalską wyjąca piosenki Republiki i parska śmiechem. No nie, bez przesady”¹⁶ – myśli. Wokalistka zaśpiewała piosenki Republiki w 2010 roku. Autor ujawnił swoją obecność w powieściowej fikcji, niezręcznie przekraczając reguły powieściowego kanonu. Miłoszewski, żartując z czytelnikiem „ponad” głowami swoich bohaterów, zaryzykował, że odbiorca porzuci na chwilę powieściowy świat, a cała zabawa straci swój urok.

Powieść kryminalna dostarcza nam rozrywki, odwołując się do logicznego rozumowania, dzięki czemu „intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze”¹⁷. Swoją popularność powieść kryminalna zawdzięcza napięciu tworzącemu się dzięki próbie rozwiązania zagadki kryminalnej lub zrozumienia logiki procesów zachodzących w powieściowym świecie, który przedstawia poszlaki tłumaczące zachowania bohaterów i stara się zaskoczyć możliwościami powieściowej intrygi. Aby ta sztuczka się udała, aby odbiorca z empatią śledził starzenie się Wallandera, zmagania Harry’ego Hole z alkoholizmem czy problemy Brunettiego z doborem menu, musi się poddać logice świata powieściowego. To właśnie jest gra, do której zaprasza nas autor, i to właśnie jest przyczyna, dla której tak chętnie sięgamy po kryminały. Motorem akcji w powieści kryminalnej jest dochodzenie, lecz napięcie buduje opowieść o człowieku i mechanizmie jego zachowań. Autor powinien konstruować mechanizm precyzyjnie i pod żadnym pozorem nie ujawniać faktu, że kontroluje powieściowy świat. Reguły świata kreowanego przez autora muszą być dla czytelnika wiarygodne, aby dał się wciągnąć do gry. Zbyt zuchwałe uwagi narratora, które mogą przypomnieć, że mamy do czynienia jedynie z powieściową fikcją, niszczą napięcie. Psują zabawę. Wprowadzają zwątpienie w trudną do wykreowania logikę fantazji.

THE RULES OF THE GAME

Summary

Defined as a game of an author with a reader, detective fiction reveals its dualistic character – of a puzzle to be solved or as a structure describing the investigation and the reconstruction of the murder at the same time. As an interactive game, detective fiction undergoes constant changes in order to redefine the rules of the game and surprise the reader. The author of the article comes to a conclusion that a present tendency to widen the social setting in crime fiction leads to making it a new element in the game with the reader.

¹⁶ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011, s. 195.

¹⁷ R. Caillois, *op. cit.*, s. 167.