

Mariusz Kraska
Uniwersytet Gdański

EFEKT KRYMINAŁU. O RZECZYWISTOŚCI (W) GATUNKU

Swoje uwagi na temat współczesnej sytuacji kryminału i jego stosunku do rzeczywistości, mające charakter bardziej *quasi*-genologicznych spekulacji niż mocno osadzonych analitycznych sądów, chciałbym rozpocząć od pomysłu co najmniej ekscentrycznego. Zamierzając potraktować z literalną powagą tytułową metaforę okna na świat, która spina zgromadzone w tym zbiorze głosy, proponuję na wstępie odległą zarówno w czasie, jak i temacie wyprawę i powrót do pochodzącej z 1435 roku rozprawy *De pictura* Leona Battisty Albertiego, a konkretnie: do słynnego, krótkiego stwierdzenia zaczerpniętego z książki drugiej, w którym włoski humanista wprowadza swojego czytelnika w tajniki warsztatu malarskiego. W polskim tłumaczeniu Lidii Winniczuk *passus* otwierający tę sekwencję przedstawia się następująco: „najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę – objaśnia Alberti – dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam namalować”¹.

Dziś – jak wiadomo – koncept florenckiego artysty i teoretyka sztuki, oryginalnie skojarzony z renesansową praktyką i odkryciem perspektywy liniowej, zapewne nie tylko z racji swej sugestywności, stał się nośnym obrazem podkreślającym i wskazującym zarazem na mimetyczne zdolności także innych wytworów sztuki, nie tylko malarzkich przecież. Bynajmniej nie negując tej tradycji i związanej z nią formy ujmowania związków między artystycznym przedstawieniem a tym, co przedstawiane, spróbuję spojrzeć na problem odzwierciedlania rzeczywistości w kryminale od innej strony, niż zwykle ma to miejsce w podobnych przypadkach.

Widowym znakiem alternatywności mojego namysłu jest umieszczony w tytule niepozorny nawias. Jego użycie bowiem rzuca światło na kierunek, cel i przebieg mojej argumentacji, której przedmiotem będą dwie sprawy: forma przedstawiania

¹ L.B. Alberti, *O malarstwie*, Wrocław 1963, s. 19.

w kryminale współczesnej rzeczywistości oraz kwestia inna – sytuacja kryminału jako gatunku. Poza tym sygnalizując tu raczej możliwość skierowania teoretycznej refleksji nad powieścią kryminalną na inne tory, niż podejmując próbę bardziej szczegółowej analizy, będę starał się dowodzić, że obok dominującej w charakterystyce tego gatunku tendencji nakierowanej na pytanie, co znajdziemy we współczesnych kryminałach (tak rozumiem m.in. socjologiczne, antropologiczne, kulturowe i historycznoliterackie strategie analizy tego zjawiska), nie mniej ważne okazuje się pewne przesunięcie akcentów związane z zastąpieniem pytań o to, co pokazują współczesne kryminały, jaki obraz rzeczywistości prezentują (np. problemy społeczne, polityczne, przemoc w rodzinie, mała i duża historia, tematyka gender etc.), na rzecz tego, dlaczego te tematy tak łatwo wpisują się w gatunkowe reguły kryminału.

Przy tym za pewien paradoks, a nie jedynie retoryczny wybieg, uważam to, że do wyjaśnienia tych kwestii zasadne wydaje się bardziej dokładne odwołanie do Albertiego, a także późniejszych komentarzy narosłych wokół jego metafory. Jakkolwiek bowiem nie ma wątpliwości, że ów fragment renesansowego traktatu stanowi zapis formuły malarskiej, to jednak siła oddziaływania atrakcyjnej, perswazyjnej figury sprawiła, iż mniejszą wagę przykładają się do oryginalnego kontekstu, w którym to zestawienie malarskiego płótna z architektonicznym oknem pierwotnie się pojawiło.

Tymczasem nie jest rzeczą nieistotną, iż w *De pictura* Alberti przy pomocy swojego obrazu odnosi się przypuszczalnie nie tylko do przedstawienia/treści/widoku na to, co widzi się przez okno, ale przede wszystkim interesuje go kształt, geometryczny format, a więc rama i odgraniczony w ten sposób kadr malarskiego spojrzenia. Dlatego pamiętając o matematycznych podstawach perspektywy liniowej, można rzec, że w koncepcie otwartego okna umiejscowione są dwa aspekty – przedstawienie czy reprezentacja oraz technologia przedstawiania. To znaczy: kwestia rzeczy samej i przeciwstawionej jej formy widzenia.

Ta podwójność znajduje swoje uzasadnienie – po pierwsze – w tym miejscu traktatu, gdzie wspomina się o kompozycyjnej roli centralnego punktu obrazu, który utożsamiony zostaje z nieruchomą pozycją malarza, okiem patrzącego artysty (ale tym samym również widza oglądającego jego dzieło)². Po drugie, już w innej konfiguracji, ów dwuznaczny status malarskiego przedstawienia staje się jeszcze bardziej widoczny, gdy w *De pictura* porusza się kwestię przedmiotu, tematu uwiecznionego w granicach malarskiego kadru. Alberti wprawdzie wypowiada się na ten temat oszczędnie. Lecz to, co pisze, daje dużo do myślenia, kiedy podkreśla, iż oko i ręka malarza powinny raczej uwiecznić to, co pozostawia „silniejsze wrażenie, niż to, co rzuca się w oczy”³.

² Zob. *ibidem*, s. 20.

³ *Ibidem*, s. 40.

Jestem przekonany, że mówiąc o realistyczności kryminału, trzeba będzie powrócić do tego mniej pamiętanego komentarza.

Anne Friedberg w swojej świetnej książce *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* właśnie w związku z tą ostatnią uwagą przekonuje, iż tekst *De pictura* został „w tym punkcie źle zrozumiany”⁴. Dlatego komentując i powołując się na wcześniejsze odczytania niejasnego acz kluczowego przecież momentu rozprawy, opowiada się za przyjęciem istotnego rozróżnienia – „pomiędzy widokiem z okna jako wskazaniem na realizm przedstawienia a widokiem z okna jako wskazaniem na określone przestrzenne doświadczenie widza”⁵. Dalsza analiza Friedberg podąża tropem tych interpretacji, które w Albertiańskiej metaforze skupiają się na tym drugim członie opozycji, akcentującym fundamentalną rolę ramy jako czynnika determinującego status tego, co staje się przedmiotem spojrzenia. I stąd badaczka może twierdzić, że:

metaforyczne „okno” Albertiego było pomocniczą ramą dla geometrycznej konstrukcji perspektywy. Implikowało ono stałą pozycję widza, nie zakładało jednak ani nie wskazywało, że „przedmiotem do namalowania” ma być dokładny widok tego, co można zobaczyć, wyglądając przez architektoniczne okno w stronę natury – mając przed sobą „okno na świat”. Jako system przedstawienia perspektywa linearna była techniką odtwarzania widzianej przestrzeni na *wirtualnej* [wyróżnienie pochodzi od Friedberg – przyp. M.K.] płaszczyźnie przedstawienia. Jeśli jednak logika perspektywy stworzyła przestrzeń malarską dającą efekt spoglądania przez okno, to jednocześnie nakładała ona na widza nowe ograniczenia, ponieważ, jak to ujął jeden z autorów, widz został „unieruchomiony przez logikę systemu”⁶.

Naturalnie streszczony tu w skandalicznym skrócie spór o to, jak czytać jedną z bardziej wpływowych koncepcji renesansowej sztuki, z kryminałem ma mniej niż niewiele wspólnego, ale mimo to wątek ten wydaje mi się, może nieco perwersyjnie, inspirujący dla rozważań nad realistycznymi mocami jednego z najważniejszych gatunków literatury popularnej. W związku z tą sprawą w wypowiedzi Friedberg za szczególnie interesujące wypada uznać te miejsca, w których wspomina ona o systemie przedstawiania czy logice systemu, a więc kategoriach bliskich pojęciu formy symbolicznej Erwina Panofsky’ego. Jest to o tyle znaczące, że znany teoretyk i historyk sztuki widzi w narodzinach perspektywy liniowej nową formę interpretowania i odczuwania przestrzeni, „triumf dystansującego, obiektywizującego poczucia rzeczywistości”, lecz zarazem postrzega to odkrycie „jako triumf negującego dystans ludzkiego dążenia do

⁴ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 70.

⁵ *Ibidem*, s. 71.

⁶ *Ibidem*, s. 75.

kontroli”⁷. Dwa skrajne punkty, które ustanawiają to, co Friedberg nazywa „unieruchomieniem przez logikę systemu”.

Dystans i pragnienie jego zniesienia, obiektywizujące poczucie rzeczywistości i dążenie do przejścia nad nią kontroli intuicyjnie w interpretacji Panofsky’ego rozpoznane w malarskim dyskursie realistycznym wykazują dziwne pokrewieństwo z początkami powieści kryminalnej. Co prawda być może tylko w moim subiektywnym widzeniu nasuwają jednak dalekie skojarzenie choćby ze sceną z jednego z opowiadań Arthura Conan Doyle’a, w której doktor Watson w rozmowie z Holmesem roztacza fantazmatyczne w swej istocie marzenie o locie nad miastem i pragnienie przenikania spojrzeniem tego, co dzieje się naprawdę w londyńskich domach. Słynny detektyw naturalnie drwi z marzeń przyjaciela, ale właśnie to uważam za znamienne. To ważne, że Watson nie jest detektywem. W opowiadaniach Conan Doyle’a odgrywa inną, podwójną i nie mniej istotną rolę. Jest pisarzem, „prawdziwym” twórcą Holmesa i zarazem tekstowym delegatem czytelnika. Dlatego kategoria formy symbolicznej, skądinąd bliska w jakimś stopniu pojęciu *episteme* rozwijanemu w książkach Michela Foucaulta, zdaje mi się tak atrakcyjna. Skupia bowiem w sobie na równi kwestię władzy nad znaczeniem i technologii przedstawiania, dzięki czemu w rezultacie tłumaczy zależność między medialnymi regułami kompozycji a rozumieniem rzeczywistości. To zaś *per analogiam* pozwala na dostrzeżenie w gatunkowych ramach kryminału czegoś więcej niż tylko paradygmatycznego zespołu inwariantnych i wariantnych elementów tekstowych. Idea połączenia perspektywy liniowej ze zmianami ludzkiego postrzegania i doświadczania świata prowokuje wreszcie do podejrzeń, że w istocie terazniejsza fascynacja kryminałem może być symptomem podobnego zjawiska. Pozwala wreszcie postawić pytanie, czy przypadkiem kryminalna konwencja nie jest formą, za sprawą której doszło do poruszenia „unieruchomionej przez logikę systemu” pozycji odbiorcy.

Naturalnie jednak teza taka opierać się musi na bardziej konkretnych podstawach niż tylko retoryczne prawo analogii. Być może najważniejsze spośród wymaganych tu założeń wiąże się z przeświadczeniem na temat tego, czym jest literacki tekst ujęty w ramy gatunku. Obiecujący w związku z tym wydaje się zwłaszcza trop prowadzący do Michaiła Bachtina i jego sposobu rozumienia gatunkowości. W 1928 roku, ledwie cztery lata po publikacji Panofsky’ego, w jednej z wczesnych prac sygnowanych nazwiskiem Pawła Miedwediewa, autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* pisze o dwojakiej postaci odnoszenia się dzieł artystycznych do rzeczywistości. Zdaniem Bachtina każdy utwór – po pierwsze – nastawia się „na słuchaczy i odbiorców oraz określone warunki wykonania i percepcji”. Po drugie zaś – „orientuje się ku życiu, [...] od wewnątrz,

⁷ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa 2008, s. 69.

dzięki swej tematycznej zawartości”⁸. W pierwszym przypadku wchodzi w grę przede wszystkim realne okoliczności odbioru dzieła sztuki – moment prezentacji utworu, społeczne standardy jego wykonywania i recypowania. Krótko mówiąc: mniej lub bardziej skonwencjonalizowane rytuały obecności sztuki w codziennym życiu. W drugim, chyba ważniejszym, ujmowanym przez Bachtina jako wewnętrzna orientacja ku życiu, chodzi o coś, co zostaje nazwane selektywną zdolnością gatunku do „owładnięcia określonymi stronami rzeczywistości”. Z mojego punktu widzenia nie tylko szczęśliwym, lecz zarazem znaczącym zbiegiem okoliczności jest to, że rosyjski badacz w sąsiedztwie tych rozważań, skoncentrowanych nade wszystko na literaturze, sięga po przykład z dziedziny malarstwa:

Naiwnością – stwierdza – byłoby przypuszczać, że w sztukach plastycznych człowiek najpierw wszystko widzi, a potem przedstawia to, co ujrzał, umieszczając za pomocą określonych środków technicznych swoje widzenie na płaszczyźnie obrazu. W rzeczy samej widzenie i przedstawianie zlewają się. Nowe sposoby przedstawiania zmuszają nas dostrzegać nowe strony obserwowanej rzeczywistości, a tych stron nie potrafimy zrozumieć i wprowadzić do naszego horyzontu bez nowych sposobów ich utrwalania⁹.

W efekcie ten kierunek myślenia prowadzi do konkluzji, wedle której „rzeczywistość gatunku i rzeczywistość dostępna gatunkowi są organicznie ze sobą powiązane”. Z kolei funkcją tej fuzji jest odejście od formalnego nastawienia na rzecz definicji zakładającej, że gatunek należy utożsamiać z „całokształtem sposobów kolektywnej orientacji w rzeczywistości”¹⁰.

Przejmując Bachtinowską formułę, chciałbym opatrzyć ją dodatkowym komentarzem, który ostatecznie objaśni, w jakim znaczeniu stosuję tu terminy „kryminał” czy „powieść kryminalna”. Otóż możemy za uznanym autorem widzieć w gatunku jeden z ważniejszych społecznie nacechowanych i koherentnych kodów czy subkodów kulturowych. W jego definicji wszakże za nie mniej istotne uważam te punkty, w których pisze o „sposobach” i „orientacji”. A określenia te są dla mnie dobrym pretekstem, by postrzegać gatunkowy format – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – także jako pochodną praktyk dokonywanych nie tylko na etapie tworzenia, ale również czytania dzieła. Rozumiem przez to, że odtąd mówiąc o kryminale, będę miał na myśli splot trzech elementów – socjalnego kontekstu, Bachtinowskiej tematycznej zawartości i czytelnika prowokowanego przez tekst do przyjęcia określonej postawy. Zakładam przy tym, że wzajemna interakcja, napięcie między tymi trzema elementami wpływają znacząco na kształtowanie się tego, co można określić sytuacją gatunku. Innymi słowy: jestem

⁸ Zob. *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czuplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 266.

⁹ *Ibidem*, s. 270.

¹⁰ *Ibidem*, s. 271.

przekonany, że dzisiejsza popularność kryminalnej konwencji jest efektem pewnego kolektywnego wyobrażenia na temat rzeczywistości i ściśle koresponduje z dominującą (bo przecież niejedyną) formą kulturowo ujmowanego doświadczania świata.

Jaka jest więc terazniejsza pozycja powieści kryminalnej? W jakiejś mierze wykładnikiem jej szczególnej sytuacji jest to, że piszę te słowa w zbiorowej pracy, która prowokuje do stawiania pytań o status kryminału jako dyskursu realistycznego. W tym kontekście jednak zasadniejsze i bardziej przekonujące będzie odwołanie się do głosów innych.

Tak więc w grudniu 2013 roku w wywiadzie przeprowadzonym na łamach „Gazety Wyborczej” Irek Grin, w jednej osobie pisarz, wydawca i szef wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Kryminału, przekonywał, iż „polski kryminał coraz częściej uczestniczy w grze o definicję współczesności, rozmawia o obyczajowości, próbuje obejrzeć świat, w którym się poruszamy”¹¹. W zakończeniu zaś dzielił się wiarą, że z literatury gatunkowej starającej się odczytywać aktualne społeczne lęki wyłoni się powieść na miarę Prusowskiej *Lalki*. Rzecz ciekawa, że to, co dla Grina było jeszcze ledwie pragnieniem, marzeniem ujętym w formę trybu niedokonanego, raptem sześć miesięcy później w rozmowie z Katarzyną Bondą prezentowane jest jako fakt jak najbardziej dokonany, skoro popularna i (względnie bo) często obecna w mainstreamowych mediach autorka bez cienia wątpliwości stwierdza, że „kryminał jest dzisiaj odpowiednikiem *Lalki*”¹², czytelnikowi skromnie pozostawiając jedynie decyzję, która to z polskich książek zasługuje na takie miano.

Oczywiście obie te opinie i szereg im podobnych można rozpatrywać jako przejaw stałego fragmentu marketingowej gry na literackim rynku. Ale nawet jeśli tak jest (a jest), to zastanawiający wydaje się fakt, iż przedmiotem tej gry okazuje się problem realistyczności kryminału. To pierwsze spostrzeżenie. Drugie – zdecydowanie ważniejsze – wiąże się z tym, że przekonanie pisarzy, wydawców czy krytyków literackich niejako równolegle podzielają znawcy literatury kryminalnej.

Praktycznie w tym samym momencie, kiedy głos zabierali Irek Grin i Katarzyna Bonda, Przemysław Czapliński w głośnym eseju *Po co pop* pisał, że „pierwsza dekada XXI w. pozostanie w naszej kulturze czasem kryminału” i dodawał, że „w przyspieszonym tempie uczyliśmy się [...] innego czytania”¹³. Uznany historyk literatury przekonywał, iż współcześni pisarze za sprawą swych utworów zmienili pozycję czytelnika. „Trzy podstawowe pytania kryminału – o zbrodniarza, metodę zbrodni i jej motyw –

¹¹ http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,15082795,Cala_Polska_do_kryminału.html?disableRedirects=true [dostęp: 10.09.2016].

¹² <http://www.dziennikbaltycki.pl/artukul/3470905,katarzyna-bonda-kryminal-jest-dzis-odpowiednikiem-lalki-tez-mozemy-w-nim-opowiadac-o-polsce,id,t.html> [dostęp: 10.09.2016].

¹³ P. Czapliński, *Po co pop*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2, s. 44.

ulegały poszerzeniu, zagarniając coraz to większy obszar rzeczywistości¹⁴. Ta zmiana pozycji akcentowana przez autora *Poruszonej mapy* wynika z tego, że we współczesnych powieściach czytelnik nie tylko towarzyszy detektywowi w procesie odkrywania przestępcy, ale także prowokowany jest do analizy uwarunkowań społecznego zła. Z kolei diagnoza ta wiedzie ostatecznie do tezy, że „za sprawą tej reorientacji powieść kryminalna stała się odpowiednikiem XIX-wiecznej powieści realistycznej”¹⁵.

Czapliński, w którego komentarzach wyczuwa się echo Bachtinowskiego pojmowania gatunku, bynajmniej nie jest odosobniony w tej opinii. Kilka lat przed nim Mariusz Czubaj w swojej monografii deklarował przeciez wprost, że:

Składnikiem niezwykłym dla tej literatury [kryminalnej – przyp. M.K.] 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 [...]. Jest to literatura, w której przegląda się społeczeństwo, uprawomocniając diagnostyczną funkcję współczesnego kryminału jako narracji o mechanizmach życia społecznego¹⁶.

Zbliżone przeświadczenie o diagnostycznych funkcjach kryminału, jego statusie powieści-zwierciadła znajdziemy w *Krwawej setce* Mariusza Czubaja i Wojciecha J. Burszty¹⁷. Mimo wielu różnic metodologicznych stanowi również podstawowe założenie większości tekstów zebranych w tomie *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków* (warto tu dla przykładu wymienić choćby nazwiska Jakuba Z. Lichańskiego, Anny Gemry, Violetty Wróblewskiej czy Adama Mazurkiewicza)¹⁸.

Liczba tych głosów, ich wzajemne rymowanie się nie pozostawiają wątpliwości, iż kryminalna formuła wydaje się z jakichś powodów (tu przyczyny podaje się różne – od zdolności do analizy mechanizmów socjalnych, odwzorowywania praktyk kulturowych poprzez wsłuchiwanie się w społeczne lęki aż po narracyjny mimetyzm, coś, co Bonda w swoim wywiadzie nazywa „szerszym kontekstem” czy „fundamentem”) formą wyjątkowo predestynowaną do opowiadania o terażniejszości.

Ciekawe wszakże jest i to, że te krzyżujące się stanowiska spotykają się w jeszcze jednym punkcie. Tym miejscem wspólnym jest sposób, przy użyciu którego konceptualizuje się relację łączącą fikcyjne światy kryminałów z rzeczywistością pozajęzykową. Dla przykładu tylko: Grin wspomina o „o oglądaniu świata, po którym się poruszamy”,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 16.

¹⁷ Zob. W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

¹⁸ Zob. *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014.

Czubaj wprost parafrazuje Stendhalowską figurę wędrującego zwierciadła, z którą skojarzyć można naturalnie wypowiedzi Czaplńskiego i Bondy. Trudno wątpić, że poetyka tych wystąpień jest tu bez znaczenia. Przeciwnie – wydaje się, że wskazuje ona na wyinkowy charakter tych ujęć. To znaczy, iż akcentuje się w nich tylko jeden z wymiarów relacji łączącej gatunkową konwencję ze światem, w którym dochodzi do jej krystalizacji. Wymiar, który Friedberg nazywa realizmem przedstawienia. Jednakże jeśli wolno mi wrócić tu raz jeszcze do Albertiańskiej metafory, nietrudno ocenić, iż zwierciadło nie jest oknem na świat. Dziewiętnastowieczna metafora powieści jest natomiast swowistą, niejedyną – interpretacją konceptu zrodzonego w *De pictura*.

Ale równocześnie w tym punkcie chciałbym być dobrze rozumiany. Nie jest moją intencją krytyka tej formy identyfikowania realistyczności kryminału. Chodzi mi jedynie o to, by upomnieć się o ów drugi wymiar relacji dzieło – świat; coś, co z kolei określam jako technologię przedstawiania. W gruncie rzeczy więc upominam się o to, by utrzymać w mocy rozróżnienie między widokiem z okna a przestrzennym doświadczeniem widzenia, to jest wpływającą na to doświadczenie perspektywą. W odniesieniu do kryminału ten figuralny skrót rozwinąłbym w takiej oto postaci, że integralnym elementem rozumienia (to jest: przedstawienia) rzeczywistości, która jest efektem ustanowienia relacji między tekstem a światem, jest sama ta relacja. Innymi słowy: znaczy to, że powieść kryminalna jawi się w tym kontekście jako twór w istocie paradoksalny – zarówno jako narzędzie poznawczej diagnozy, jak i medialny symptom, objaw świata, który podlega procesowi przedstawiania.

Nie wiem zatem, czy kryminał rzeczywiście skutecznie i do końca zastąpił XIX-wieczną formę realistycznej opowieści. Jako otwartą pozostawiam sprawę, czy rzeczywiście jest predestynowaną formą do powiedzenia czegoś ważnego o otaczającym nas świecie. Choć skłonny jestem przypuszczać, iż tak jest w istocie, to ze względu na kierunek moich spekulacji odpowiedzi na te pytania są drugorzędne. Przynależą bowiem do porządku mimetyczności, do poziomu realizmu przedstawienia. Mnie zaś interesuje pytanie, co sprawia, jaka cecha kryminału, że tak chętnie uwierzyliśmy w jego mimetyczne moce, a pytanie to sprowadza się do jeszcze jednego problemu, który naturalnie nie dotyczy przestrzennej formy doświadczenia świata, jak u Panofsky'ego, wpisanej w kryminalną konwencję „kolektywnej orientacji” na świat i wynikającego z niej innego czytania.

Jak jednak połączyć w sposób bardziej bezpośredni, nawet jeśli chodzi tylko o odległą analogię, tak różne porządki – renesansową estetykę ze współczesnym gatunkiem, ówczesne świata odczuwanie z ponowoczesną wrażliwością? Na to pytanie nie ma dobrej odpowiedzi, ale próbowałem jej szukać w XIV-wiecznym obrazie skryptorium stworzonym przez XX-wiecznego pisarza.

Zapewne każdy albo niemal każdy czytelnik *Imienia róży*, bo oczywiście tę powieść mam na myśli – nosi w sobie widok klasztornej biblioteki, do której wkraczają Wilhelm z Baskerville i młodziutki Adso. Prawdopodobnie jednak mało kto pamięta, iż malujący przed nami ten obraz narrator, uczeń powieściowego detektywa, zaraz po wejściu do wspaniałego budynku zwraca przede wszystkim uwagę na okna, za sprawą których w strumieniach fizycznego światła odślaniała się „duchowa zasada wcielona przez owo światło, *claritas*, źródło wszelkiego piękna i wszelkiej wiedzy”¹⁹. Blask i oświecenie wespół z harmonią i zupełnością – to trzy atrybuty piękna u Tomasza z Akwinu. Dlatego Adso, wchodząc do świętego przybytku mądrości, wierzy w porządek symetrii, w ład swojego świata. Stąd nie omieszka zauważyć, że okien w skryptorium jest czterdzieści, co ma ścisły związek z dziesięcioma przykazaniami i czterema cnotami głównymi. A teologiczna arytmetyka skrupulatnie przytaczana w opowiadaniu eksponuje oczywiście stan iluminacji, zachwytu i szczęścia, których doświadcza młody mnich.

Ale zarazem – i na tym polega tragiczna ironia przywołanej tu sceny – biblioteka okaże się też przestrzenią zbrodni zawinionej i niezawinionej. Miejscem, w którym ludzkie *libido sciendi* objawia się jako paradoksalna siła, tworząca i niszcząca, skoro – dosłownie – tym, co zabija w *Imieniu róży*, są pospołu ludzka ciekawość, pożądanie wiedzy, ale też chęć kontroli nad tym, co uważamy za Prawdę. Jak wiadomo, Wilhelm prowadzący śledztwo w sprawie serii tajemniczych śmierci w finale znajduje rozwiązanie, lecz dzieje się to przez przypadek, a nawet więcej – na skutek błędnie poczynionych założeń. Tak więc Holmes w kostiumie średniowiecznego mnicha wyznaje swojemu Watsonowi, że nigdy nie wątpił w prawdziwość znaków, bo one są „jedyną rzeczą, jaką człowiek rozporządza, by miarkować się w świecie”²⁰. Jednakże w następnym zdaniu dzieli się swoją klęską, przyznając, że nie pojął, „jaka była relacja między znakami”, a kiedy to mówi, w tle pożar trawi skryptorium i obraca w ruinę opactwo, czyli świat, w którym istniała wiara w *claritas*, harmonię i ład. Wydaje się, że właśnie na tych zgliszczach rodzi się powieść kryminalna, a mówiąc bardziej ściśle – nowoczesna forma doświadczania świata, bo tak należy rozumieć ostatnie słowa wypowiedziane przez Wilhelma: „zbyt wielki tu zamęt”.

Erwin Panofsky swoje słynne studium o formie symbolicznej rozpoczyna od zacerpniętej z pism Albrechta Dürera wykładni łacińskiego słowa *perspektiva*, które znany artysta tłumaczy jako ‘widzenie poprzez’²¹. W odniesieniu do kryminału to „poprzez” skojarzyć wypada z najbardziej filozoficznym – jak twierdzi Eco w komentarzu do *Imienia róży* – pytaniem: kto jest winien? Tylko że historia śledztwa prowadzone-

¹⁹ U. Eco, *Imię róży*, Warszawa 2004, s. 77.

²⁰ *Ibidem*, s. 488.

²¹ Zob. E. Panofsky, *op. cit.*, s. 19.

go przez Wilhelma z Baskerville uczy, że kiedy nie możemy zrozumieć relacji łączącej znaki z rzeczywistością, dobrej odpowiedzi na tak postawione pytanie nie ma.

Jeśli rzeczywiście Eco i Wilhelm mają rację, współczesna sytuacja kryminału jest paradoksalna, bo z racji swego gatunkowego DNA forma ta obiecuje więcej, niż w rzeczywistości może dać. Ale zarazem właśnie ten rodzaj wglądu i cechujące kryminał hermeneutyczne nastawienie być może najlepiej objawia moment rozchodzenia się – wydawałoby się – statycznego związku między rzeczą i znakiem, a więc ideę przejrzystości, której wcieleniem jest panoptyczny i narcystyczny zarazem fantazmat okna, który później przekształcił się w zwierciadło.

Zapewne to tylko zbieg okoliczności, ale Panofsky ogłasza swój tekst o perspektywie liniowej w 1924 roku, w okresie, który był „momentem jej symbolicznego upadku”²². W 1924 roku, a więc tylko cztery lata po debiutanckiej *Tajemniczej historii w Styles* Agathy Christie i ledwie dwa lata przed publikacją jej słynnego *Zabójstwa Rogera Ackroyda*, a ta czasowa zbieżność wyda się szczególnie znacząca, kiedy będziemy pamiętać o jednym z komentarzy Slavoja Žižka:

Kwestia, czy powieść detektywistyczna to dzieło sztuki, postawiona jest wadliwie. Podstawowa paradoksalność kwestionowania artystycznego charakteru powieści detektywistycznej polega na tym, że przyrównuje się ją do tzw. realistycznej bądź psychologiczno-realistycznej powieści XIX-wiecznej, by potem stwierdzić [...], że nie jest ona sztuką. Tymczasem właśnie ów wzorcowy typ powieści po awangardowym przełomie na początku naszego stulecia stał się artystycznie nierzeczywisty. Po Joysie i Kafce takie powieści po prostu nie są już możliwe, choćby nawet empirycznie zapełniały wciąż półki²³.

Słoweński filozof pisze, a jakże – o latach 20., i jeśli dobrze go odczytuję, to dostrzega on w narodzinach kryminału syndrom reakcji na kulturowe przesilenie, coś, co Wilhelm z powieści Eco – przypomnijmy – nazywa wielkim zamętem; coś, co wszakże można by nazwać nowym paradygmatem realistycznym.

Dlatego w tym miejscu powinienem bliżej zastanowić się nad warunkami i czynnikami, których pochodną jest ta nowa kryzysowa narracja, za jaką uważam kryminał. Oznaczałoby to bliższe przyjrzenie się temu, co i jak za sprawą kryminału wywołuje „silniejsze wrażenie, niż rzuca się w oczy”. Ale zarazem wymagałoby to żmudnej, kompleksowej analizy, w której nie od rzeczy byłoby uwzględnienie pozornie odległych od siebie spraw. Takich choćby, zaryzykujemy kilka przykładów, jak pojawienie się medium w postaci kina, a dziś wirtualnej rzeczywistości albo cechującego nasze życie faktora prędkości, fetysza precyzji i pewności, nadmiaru informacji etc. Kryminalny, epistemologiczny ze swej natury model doświadczania świata wydaje się w jakimś stopniu silnie

²² A. Friedberg, *op. cit.*, s. 90.

²³ S. Žižek, *Logika powieści detektywistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 256.

z nimi powiązany, a badania zmierzające w kierunku opisu tych powiązań intrygujące i dopiero czekające na rozwinięcie. Tymczasem niech ta uwaga posłuży za puentę.

W zakończeniu więc żadnej mocnej konkluzji nie będzie. Zamiast niej proponuję tylko anegdotę zza oceanu, która być może w małym stopniu zilustruje skalę problemów, z którymi przyjdzie nam się mierzyć. Sprawa, o której chcę powiedzieć, wiąże się bezpośrednio z pokazywaną również w polskich stacjach telewizyjną serią *CSI: kryminalne zagadki Las Vegas* i jej spin offami, a swój początek ma w październiku 2002 roku. Wtedy to właśnie w magazynie „Time” ukazał się artykuł Jeffreya Klugera *How Science Solves Crime*, w którym bodaj po raz pierwszy pojawiło się określenie: efekt CSI. Ta efektowna etykieta powstała wedle reguł dziennikarskiej retoryki stała się synonimem wątpliwości zasianych w publicystycznym tekście, czy sugestywny obraz pracy serialowych śledczych i prezentowane w nim metody uzyskiwania materialnych dowodów w laboratoriach kryminalistycznych przypadkiem nie wpłynęły na amerykańskie sądownictwo i werdykty ławy przysięgłych. Poruszony problem bardzo szybko stał się na tyle głośny, że w trwającej kilka lat publicznej debacie, w licznych pismach specjalistycznych, wypowiedali się prawnicy, sędziowie, kryminolodzy i medioznawcy, a FBI wydało nawet specjalną płytę DVD zatytułowaną *CSI Effect: Fact or Fiction*²⁴. Zaś ironiczną klamrą tę dyskusję spięli twórcy serialu, którzy ostatni odcinek piętnastego sezonu zamykającego cały cykl zatytułowali *Efekt CSI*.

Myślę, że ten przykład dużo mówi zarówno o teraźniejszej rzeczywistości w kryminale, jak i rzeczywistości kryminalnego gatunku.

THE IMPACT OF THE CRIME NOVEL. ON THE REALITY IN/OF THE GENRE

Summary

The paper contains reflections on the reality in crime novels and the reality of the crime novel as a genre. The author tries to answer the question of why topics related to social and political issues, domestic violence, small scale and large scale history, gender issues etc. are so easy to fit into the genre of the crime novel. He also tries to determine the reasons for the emergence of the new “crisis narrative”.

²⁴ Zob. S.A. Cole, R. Dioso-Villa, *Investigating the CSI Effect Effect: Media and Litigation Crisis in Criminal Law*, „Stanford Law Review” 2009 (Apr.), Vol. 61, No. 6, *Symposium: Media, Justice, and the Law*. W artykule tym obok analizy problemu znajduje się także bogata bibliografia tekstów podejmujących omawiany problem.