

Zbrodnia, która nie straszy?

O doświadczeniu czytelnika klasycznej powieści detektywistycznej

Magdalena Kowalska

Niniejszy szkic będzie traktować o doświadczeniu czytelnika wywołanym kontaktem z określonym rodzajem dzieła literackiego, jakim jest powieść popularna, a w jej obrębie — klasyczna powieść detektywistyczna. Zawężeniu pola refleksji ulegnie nie tylko analizowany materiał (wybór jednej odmiany gatunkowej, a następnie w jej ramach również określonego twórcy), ale także rozumienie samego pojęcia. Pisząc o doświadczeniu, chcę w tym konkretnym przypadku mówić o lekturze, o interakcji na linii czytelnik–dzieło i jej konsekwencjach, o intelektualnej przyjemności, której doznaje odbiorca w kontakcie z literaturą kryminalną, wreszcie, najprościej rzecz ujmując, o tym, w jaki sposób klasyczna powieść detektywistyczna doświadcza (albo przynajmniej może doświadczać) swojego odbiorcę. W spektrum zainteresowania znajdują się zatem szczególnie: po pierwsze konstrukcja powieściowa oraz konwencja, której ona podlega; po drugie czytelnicza recepcja. Jedną z kluczowych kategorii opisu stanie się zaś, wspomniana przed chwilą, przyjemność wypływająca z kontaktu z lekturą¹. Jako narzędzie pomocnicze przywołam także kategorię gry.

Zanim jednak będzie można przejść do meritum, tj. bardziej szczegółowego opisu strategii narracyjnych charakterystycznych dla powieści detektywistycznej (autorka skupi się w tekście głównie na cyklu o Sherlocku Holmesie pióra sir Arthura Conan Doyle’a) oraz doświadczeń czytelniczych, które

1 Kategorię przyjemności oraz jej rolę w procesie lektury rozumie się tutaj zgodnie z ujęciem zaproponowanym przez Umberta Eco, który pisał: „każdy tekst chce dostarczać przyjemności poprzez uprawnione odczytanie. Narrator powieści w odcinkach pragnie czytelnika, który umie wzdychać i ronić łzy, Robbe-Grillet [...] pragnie czytelnika zdolnego docenić powieść przyszłości, obaj natomiast życzą sobie kogoś, kto odczuwa przyjemność podczas czytania [...]” (U. Eco, *Tekst, przyjemność, konsumpcja*, [w:] tenże, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wąjs, Warszawa 2012, s. 141–142).

może generować kontakt z literaturą kryminalną, należy uściślić, jakiego rodzaju utwory będziemy klasyfikować w obrębie tej odmiany gatunkowej.

Z pomocą w realizacji tego zadania przychodzi szereg opracowań. Zaczniemy od tego najbardziej ogólnego. W *Słowniku literatury popularnej* pod red. Tadeusza Żabskiego odnajdujemy hasło „powieść kryminalna”. Definicja zawiera opis jej czterech współczesnych typów — jeden z nich to właśnie klasyczna powieść detektywistyczna. Cechy strukturalno-fabularne tego rodzaju utworów są silnie uschematyzowane i skonwencjonalizowane, a więc również powtarzalne w kolejnych dziełach reprezentatywnych dla swojego gatunku². Bohaterem tych powieści staje się naturalnie, jak sama nazwa wskazuje, detektyw, którego zadaniem (i jednocześnie metodą działania w ramach świata przedstawionego) jest śledztwo. Cechę wyróżniającą odmianę detektywistyczną spośród innych podgatunków literackiego kryminału stanowi pojawienie się w niej narracji linearno-powrotnej, tj. prowadzonej według porządku odkrywania zdarzeń, a nie według ich rzeczywistego przebiegu. Utwory tego rodzaju często przybierają formę intelektualnej gry z czytelnikiem, który ma utożsamić się z bohaterem-detektywem i na podstawie poszlak dedukować o przebiegu zdarzeń i o tym, kto jest winny popełnienia zbrodni³. Według słownikowej definicji zasadę kompozycyjną klasycznej powieści detektywistycznej stanowi prawdopodobieństwo życiowe — świat przedstawiony prezentowany jest werystycznie (również z zachowaniem umotywowanych historycznie technik policyjnych i śledczych). Zgodnie z obowiązującą konwencją morderca musi zostać ujęty i odbyć karę (w wyjątkowych przypadkach, jeśli splamili się zbrodnią z altruistycznych pobudek, wolno mu popełnić samobójstwo)⁴.

Według Rogera Cailloisa, francuskiego socjologa, filozofa, krytyka literackiego i co będzie nas najbardziej interesowało — autora reguł dotyczących antropologicznie ujętej kategorii gry⁵, powieść kryminalna jest utworem, który:

2 Chcąc być precyzyjnym przy określaniu genologii klasycznej powieści detektywistycznej (tj. uwzględniając normy stosowane w polskiej genologii literackiej), należy zauważyć, że: a) powieść kryminalna jako taka jest odmianą gatunkową powieści (tj. odmianą gatunkową określonego gatunku epiki) oraz b) klasyczna powieść detektywistyczna jest jednym z typów tej odmiany gatunkowej. Jednak ze względu na swoje silne skonwencjonalizowanie, względną autonomiczność i szereg czytelnych, prostych do zdekodowania cech strukturalno-fabularnych wydaje się, że powieść kryminalną można określić (w uproszczeniu) mianem gatunku literatury popularnej — za takim rozwiązaniem przemawiają również względy, powiedzmy, redakcyjne: w piśmiennictwie anglosaskim powieść kryminalna funkcjonuje właśnie jako gatunek.

3 A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 465.

4 Tamże, s. 465–466.

5 Zob. R. Caillois, *Ludzie i gry*, Warszawa 1997.

[...] z życia bierze tylko ramy, w psychologii widzi metodę śledztwa albo punkt oparcia dla dociekania, namietnościami i wzruszeniami zajmuje się o tyle, o ile potrzebuje siły, która by wprawila w ruch mechanizm, jaki zbudowała. Nie pragnie wzruszać, wstrząsać, zachwycać czy pochlebiać duszy, obrazując jej niepokój, cierpienia i ambicje. Jest jalowa i zimna, doskonale mózgowa. [...] Stara się tylko niczego nie zostawić w zawieszeniu i niejasności⁶.

Caillois — autor cytowanych powyżej słów — widział w modelu oraz sposobie recepcji kryminalów detektywistycznych analogię do zabawy⁷. Na czym miałyby polegać ta relacja? Zdaniem badacza, powieść detektywistyczna funkcjonuje na zasadach podobnych do kategorii gry, szczególnie takiej o charakterze intelektualnym:

[...] intelektualne przeznaczenie powieści kryminalnej można [...] łatwo i wszędzie odczytać. Zwiastują je liczne znaki: w magazynach tygodniowych, między kratkami krzyżówek i innymi grami, gdzie główną rolę pełni **przyjemność** pokonywania trudności, cykle obrazków z podpisami proponują czytelnikowi kryminalne zagadki [...]. Przeciwnie zaś, tomy niejednej serii *detective novels* zaopatrzone zostają w dodatki z zadaniami szachowymi albo nawet czysto matematycznymi. Ci sami więc amatorzy znajdują **przyjemność** w dokonywaniu obliczeń, obojętne, czy chodzi o mijające się pociągi [...], figury poruszające się na szachownicy albo jakiegokolwiek ćwiczenia, gdzie **umysł cieszy się, dochodząc do określonego wyniku wedle określonych reguł** (podkr. — M.K.)⁸.

W takim ujęciu powieść kryminalna „nie jest powieścią, ale grą, nie historią, ale zadaniem”⁹, a jej skonwencjonalizowanie, schematyczność oraz regularność¹⁰ nie są wadą, lecz przeciwnie — stają się chwytem literackim oraz warunkiem wystąpienia gry. Jeśli czytelnik ma tę grę podjąć, stać się jej uczestnikiem, musi wcześniej (po)znać rządzące nią zasady — trzymanie się ich przez pisarza stanowi akt zaproszenia odbiorców do wspólnej zabawy.

6 Tenże, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszkę umysłu*, przeł. J. Błoński, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s.191–192.

7 Franc. *le jeu* jest tłumaczone na język polski jako „gra” bądź „zabawa” — w tekście, ze względu na stylistykę, będą używane zamiennie oba określenia.

8 R. Caillois, dz. cyt., s. 191.

9 Tamże.

10 Kiedy piszę o regularności, mam na myśli, że konstruowanie klasycznych powieści detektywistycznych podlegało pewnym skodyfikowanym regułom (np. *Twenty Rules for Writing Detective Stories* S.S. Van Dine’a). Miały one gwarantować względną (względna, bo oczywiście bywało, że reguły te były łamane) trwałość konwencji oraz, co ważniejsze, dawały czytelnikowi szansę na rozwiązywanie zagadki równoległe z powieściowym detektywem.

Nakierowanie na czytelnika, myślenie o nim, konstruowanie utworu tak, by był dla niego atrakcyjny lub użyteczny, to cechy nie tylko powieści kryminalnej, ale powieści popularnej w ogóle:

Autor utworu popularnego nastawiony jest na realizację nie własnej ekspresji twórczej, ale potrzeb osobowościowych czytelnika. Jak wynika z wielu biografii (Doyle’a, Leblanca), autorzy dokonują wielu prób, by trafić na taki temat i wyraz artystyczny, który uzyska aprobatę czytelników¹¹.

Jak jednak mogą wskazywać chociażby przywołane w powyższym cytacie przykłady autorów stosujących takie zasady techniki twórczej, aspekt recepcji wydaje się szczególnie istotny dla powieści kryminalnej, a w jej ramach — klasycznej powieści detektywistycznej. Dlaczego? z odpowiedzią przychodzi między innymi Mariusz Kraska, który w pierwszym rozdziale swojej książki *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* pisze:

Powieści kryminalne, tak jak inne utwory literatury popularnej, czyta się przede wszystkim dla przyjemności i intuicyjnie zajęcie to zwykle łączy się z rozrywką. [...] Nieco przewrotnie można przypuszczać, że to przyszłe przeznaczenie kryminału zdawał się zapowiadać już Edgar Allan Poe, nakazując swojemu detektywowi w *Zabójstwie przy Rue Morgue*, utworze przez większość badaczy uważanym za pierwsze opowiadanie detektywistyczne, twierdzić, że „śledztwo będzie dla nas przyjemnością”. Co prawda, August C. Dupin, wypowiadając te słowa, myślał raczej o przyjemności własnej i narratora, świadka jego dochodzenia, [...] ale komentarz ten idealnie pasuje zarówno do przeszłej, jak i dzisiejszej sytuacji czytelników sięgających po kolejne kryminalne pozycje¹².

Ujmując rzecz w skrócie — zapewnienie czytelnikowi przyjemności, doświadczenia pozytywnych bodźców wynikających z kontaktu z lekturą (i/lub rodzących się podczas niej interakcji) stanowi konstytutywny element powieści detektywistycznej. Niniejsza konstatacja nie wymaga w tej chwili uzupełnienia. Domaga się natomiast jakiejś egzemplifikacji potwierdzającej zawarte w niej tezy. Za przykład, w którym manifestują się z jednej strony opisana sytuacja powieści kryminalnej, z drugiej zaś doświadczenie lekturowe jej czytelników, posłuży cykl o Sherlocku Holmesie sir Arthura Conan Doyle’a, szczególnie zaś pierwsza powieść, w której poznajemy genialnego detektywa — *Studium w szkarłacie*¹³. W kontakcie

11 A. Martuszevska, dz. cyt., s. 313.

12 M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 53.

13 Cykl A. Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie jest w literaturze przedmiotu przywoływany jako moment zwrotny, kiedy to doszło do ukonstytuowania się powieści detektywistycznej w jej właściwej postaci — z głównym bohaterem detektywem, dedukcją jako podstawową metodą

z literaturą popularną, zwłaszcza z powieścią kryminalną, a w jej ramach specyficznym „przypadkiem”, czyli klasyczną powieścią detektywistyczną, zaprogramowaną i oczekiwaną formą doświadczenia lekturowego czytelnika jest doznanie przyjemności. Spróbujmy zatem przyrzeć się bliżej utworowi Conan Doyle’a, zadając sobie jednocześnie pytanie, jakie jego elementy decydują o tym, że jako odbiorcy dajemy się wciągnąć w grę, której stawką jest nasze zadowolenie.

W klasycznej powieści detektywistycznej podstawowa kwestia, której wyjaśnienia domagają się narrator, bohater (detektyw) i czytelnik, sprowadza się do pytania: kto zabił? Zagadka wymaga rozwiązania, wątpliwości muszą być rozwiane. Oczywiście na końcu książki dowiemy się, kim jest morderca, ale zanim to nastąpi, kryminal ofiarowuje nam pierwszą z przyjemności, którą José Carlos Somoza określił zgrabnie mianem „rozkoszy oczekiwania”¹⁴. Jak to wygląda w praktyce? W *Studium w szkarłacie* Sherlock Holmes po krótkiej wizycie na miejscu zbrodni (rzecz jasna, znajduje się tam tylko ofiara i kilka niezrozumiałych dla policji wskazówek, nie wiadomo niczego na temat ewentualnego sprawcy) powiada:

— Zdradzę wam, panowie, jedną rzecz, która może wam pomóc w tej sprawie. Popelniono morderstwo. Sprawcą był wysoki, mierzący ponad sześć stóp mężczyzna w kwiecie wieku. Miał dość małe stopy jak na swój wzrost. [...] Palil cygaro marki „Trichinopoly”. [...] Morderca najprawdopodobniej miał rumianą twarz i wyjątkowo długie paznokcie u palców prawej ręki. [...] — Jeszcze jedno, Lestrade — dodał, odwracając się w drzwiach. — „Rache” oznacza po niemiecku „zemsta”, więc niech pan nie traci czasu, szukając panny Rachel.
Rzuciwszy tę uwagę na odchodnym, wyszedł, pozostawiając dwóch rywali patrzących za nim oglupiałym wzrokiem¹⁵.

W tym miejscu rozpoczyna się wspomniana wcześniej przyjemność oczekiwania — nadzieja na poznanie rozwoju wypadków oraz śledztwa — doświadczana jednak nie przez bohaterów, ale przez czytelnika. W kolejnych rozdziałach dostaniemy następne wskazówki, poznamy też historię mordercy i jego ofiar (w *Studium w szkarłacie* będzie ich kilka) — wreszcie dowiemy się, w jaki sposób detektyw odnajdzie zabójcę i kim jest ten ostatni. Tego, że protagonista wytropi złoczyńcę, możemy być pewni — tak nakazuje konwencja

prowadzenia śledztwa oraz poprzez oparcie kolejnych sekwencji fabularnych na przebiegu dochodzenia (zob. m.in. *Słownik literatury popularnej*, dz. cyt., s. 464).

14 „Podobnie jak w przypadku pierwszej nocy miłosnej, rozwiązanie zagadki wymaga także rozkoszy oczekiwania” (J.C. Somoza, *Szeregół. Trzy krótkie powieści*, przeł. A. Topczewska, Warszawa 2006, s. 81).

15 A. Conan Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. A. Krochmal, R. Kędzierski, [w:] tenże, *Księga wszystkich dokonani Sherlocka Holmesa*, Warszawa 2012, s. 29.

i to jest również źródłem oczekiwania — czekamy, bo wiemy, że mamy na co czekać, jednocześnie jednak próbujemy sami dociec rozwiązania zagadki, co rodzi w nas zupełnie inne doświadczenie: przyjemność śledzenia¹⁶.

Każdy czytelnik powieści śledzi rozwój narracji i tym samym, o ile nie mamy do czynienia z prozą awangardową czy eksperymentalną — rozwój fabuły. Taki proces nazywamy lekturą. Jednak w kontakcie z klasycznym modelem detektywistycznym od odbiorcy wymaga się przyjęcia postawy zaangażowanego widza-świadka, która zmusza do obdarzenia narratora pełnym zaufaniem oraz zaakceptowania jego reguł gry¹⁷. Jeśli te warunki zostaną spełnione, proces czytania przeradza się w proces śledzenia *sensu stricto* — narrator staje się przewodnikiem po świecie przedstawionym, opisuje go, dostarcza nam informacji, dzięki którym możemy prowadzić śledztwo wraz z detektywem-bohaterem.

W prozie Conan Doyle’a wytworzeniu się takiej sytuacji sprzyja obecność doktora Johna Watsona — w cyklu holmesowskim pełni on funkcję bądź bezpośredniego sprawozdawcy zdarzeń (narracja pierwszoosobowa), bądź kronikarza, którego notatki i wspomnienia spisane w dzienniku służą za źródło przedstawianych opowieści. Narracja przybiera więc formę quasi-reportażu, sprawozdania świadka, a najczęściej również uczestnika opisywanych wydarzeń. Co ciekawe, z punktu widzenia literaturoznawcy doktor Watson nie unika wprowadzania metatekstowych odniesień i komentarzy — na początku drugiej powieści o Sherlocku Holmesie (*Znak czterech*) wspomina:

- Tak, istotnie — potwierdziłem. [...] Opisałem to nawet w niewielkiej publikacji pod dość niecodziennym tytułem *Studium w szkarłacie*.
- Przeglądałem ją — odparł. — Szczerze mówiąc, nie mam zamiaru gratulować ci tego dzieła. Wykrywanie przestępstw jest, czy raczej powinno być, nauką ścisłą, i jako takie, należy traktować je w chłodny, pozbawiony emocji sposób. [...]
- Ależ to była romantyczna historia! — zaprotestowałem. — **Nie mogłem przecież przeinaczać faktów** (podkr. — M.K.).
- Niektóre fakty należałoby mniej eksponować, a przynajmniej zachować zdrowe proporcje w sposobie ich przedstawienia. Jedynym zasługującym na uwagę aspektem całej tej sprawy był interesujący proces analitycznego rozumowania, od skutku do przyczyny, dzięki któremu udało mi się ją rozwiązać.

Zirytowała mnie ta krytyka dzieła, które stworzyłem, głównie z myślą o tym, by sprawić Holmesowi przyjemność. Muszę przyznać, że rozdrażniło mnie,

16 Określenia tego używam za Mariuszem Kraską, zob. tenże, dz. cyt., s. 149–174.

17 Tamże, s. 174.

z jakim egotyzmem domagał się, by każdy wers mojej książki poświęcony był wyłącznie jego dokonaniom¹⁸.

Watson — pamiętnikarz, sprawozdawca — jest świadomy tego, co i w jakim celu opisuje oraz dlaczego to robi, a także do kogo kieruje swe słowa — narrator często zwraca się bezpośrednio do czytelników, a w całej konstrukcji narracyjnej wyraźnie widać, że dziennik doktora nie jest spisywany „do siebie” czy tylko dla siebie. Zdecydowanie brak w nim intymistyki, za to pelen jest opisów i komentarzy, które zostały w nim umieszczone z wyraźną myślą o odbiorcy zewnętrznym — co jednak bardzo istotne, zewnętrznym względem mikrokosmosu Holmes–Watson–śledztwo, zaś będącym elementem uniwersum powieściowego (narrator opowiada o rzeczywistości wspólnej jemu i jego adresatom). Joanna Kokot w rozważaniach dotyczących strategii narracyjnych w utworach Conan Doyle’a stwierdza:

Jako narrator Watson nie pozostaje już w cieniu swojego genialnego przyjaciela (wg wielu badaczy jako postać powieściowa jest zbędny, a przynajmniej redundantny — M.K.), co rusz (choć niezbyt agresywnie) ujawnia swoją obecność, jak i świadomość potrzeb i oczekiwań swoich potencjalnych czytelników¹⁹.

Ponadto konstrukcja postaci Watsona skłania odbiorców do utożsamiania się z nim, a tym samym wejścia w wir fabularny, w tok akcji (ulatwia zatem przyjęcie, wspomnianej wcześniej, postawy zaangażowanego widza-świadka). Bohater-narrator jest taki jak czytelnik — zainteresowany poczynaniami detektywa, żądny rozwiązania zagadki, ale jednocześnie nie tak bystry jak genialny śledczy. Kiedy Sherlock tłumaczy swojemu przyjacielowi i kronikarzowi przebieg śledztwa i swoich dedukcji, przeważnie wyjaśnia je również nam — odbiorcom opowieści doktora Watsona. W takiej sytuacji rodzi się kolejne doświadczenie czytelnika klasycznej powieści detektywistycznej, który według Gilberta Keitha Chestertona „jest zawsze szczęśliwy, jeśli po lekturze czuje się jak głupiec”²⁰. Zamieszczony tu żartobliwy cytat ukazuje przewrotną logikę tego rodzaju utworów — chociaż czytelnikiem podczas lektury kieruje głównie chęć zaznania rozrywki wynikającej z przyjemności rozwiązywania łamigłówek, to niekoniecznie chodzi o uzyskanie wymiernego efektu (faktyczne rozpoznanie mordercy), a o sam proces śledzenia, dedukcji, intelektualnego zaangażowania.

18 A. Conan Doyle, *Znak czterech*, przeł. A. Krochmal, R. Kędziński, [w:] tenże, dz. cyt., s. 89.

19 J. Kokot, *Kronikarz z Baker Street: strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie*, Olsztyn 1999, s. 41.

20 G.K. Chesterton, *The Ideal Detective Story*, „Illustrated London News” 25 X 1930, cytat i przekład za: W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka: 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 19.

Opisane w tym szkicu potencjalne doświadczenia odbiorcy klasycznej powieści detektywistycznej to tylko kilka z przypuszczalnych scenariuszy odczytywania tego rodzaju literatury. Autorka zdaje sobie również sprawę z faktu, że próba analizy tego gatunku przez pryzmat oczekiwań oraz doświadczeń czytelnich i recepcji, stanowią jedną z wielu możliwych dróg interpretacji. Inne (które są równie uprawnione, a których przywołanie i tak nie wyczerpie spektrum propozycji badawczych) zawarł w swojej wypowiedzi Mariusz Czubaj, literaturoznawca, antropolog kultury oraz autor powieści kryminalnych:

Po co czytać kryminały? Oczywiście, wśród interpretatorów tego gatunku odpowiedzi jest mnóstwo: od psychoanalitycznych (literatura kryminalna jawi się tu jako kompensacja) po kosmologiczne (kryminal krąży wokół opozycji chaosu i porządku). [...] Kryminal jest dla mnie pierwszorzędnym zbiorem praktyk kulturowych, z których utkany jest świat powieściowy, roztaczający się wokół intrygi. [...] Zarazem bliskie jest mi zdanie Pera Wahlöö, klasyka szwedzkiego kryminału z czasów dzieci kwiatów, który mawiał, że kryminal jest skalpelem tnącym problemy społeczne. Kryminal jest dla mnie także formą interwencji kulturowej, jakkolwiek jest zarazem opowieścią. Jak w starym bluesie, gdy gitarzysta gra pierwsze akordy i powiada: *a teraz opowiem ci historię*²¹.

Pomysłów na interpretację powieści kryminalnej jest zatem wiele. Niniejszy tekst dotyczy, jak sygnalizowano na samym początku, tylko wybranego aspektu literatury kryminalnej, tj. klasycznej powieści detektywistycznej. Utwory spod jej znaku różnią się w sposób istotny od swoich „krewnych”, a zasadniczą cechą dystynktywną jest, zdaniem autorki, właśnie poziom czytelniczego doświadczenia, będącego głównym tematem szkicu.

Na zakończenie rozważań pozwolę sobie przywołać w tym miejscu (w ramach kompozycyjnej klamry) tytuł szkicu, ale już nie w postaci pytania, lecz stwierdzenia — klasyczna powieść detektywistyczna to utwór zawierający w sobie zbrodnię (najczęściej morderstwo), która nie straszy. Jej odbiorca, nawet jeśli w toku lektury doświadcza suspensu, oczekiwania, podniecenia, to odczucia te nie są spowodowane emocjonalną reakcją na przerażający czyn, ale obecnością intelektualnej zagadki, którą owy czyn aktualizował. Owszem, lektura jest angażująca, jednak punkt ciężkości uwagi czytelniczej stanowi nie zabójstwo samo w sobie, ale łamigłówka, którą ono wywołało (interesuje nas, kto zabił i ewentualnie, dlaczego to zrobił oraz jak tego dokonał). Powieść detektywistyczna to gra — dostaje-

21 *Kryminal jest jak blues* – wywiad M. Olszewskiego z M. Czubajem, [online], [dostęp: 30.03.2014], <<http://e-splot.pl/?pid=articles&id=898>>.

my do ręki puzzle — wskazówki, które mogą nam pomóc w rozwiązywaniu zagadki równoległe z detektywem. Im zreczniej skonstruowana intryga (czyli w rzeczywistości im lepszy literacko utwór), tym chętniej i głębiej angażujemy się w jej rozwiązanie. Przyjemność obcowania z lekturą wynika właśnie z przyjemności zabawy — to, czy nazwiemy ją układaniem puzzli, klocków czy np. rozgrywką szachową z twórcą/narratorem/detektywem/zbrodniarzem zależy z jednej strony od konkretnej fabuły, z drugiej zaś od schematów wyobrażeniowych, którymi się chętniej/częściej posługujemy. Bez względu na to, jak tę grę nazwiemy, pewne wydaje się jedno: wynikiem jej zaistnienia w kontakcie z klasyczną powieścią detektywistyczną jest towarzyszące naszej lekturze, obecne na wielu płaszczyznach — doświadczenie przyjemności.

Bibliografia

- W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka: 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.
- R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- R. Caillois, *Ludzie i gry*, Warszawa 1997.
- A. Conan Doyle, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, Warszawa 2012.
- U. Eco, *Tekst, przyjemność, konsumpcja*, [w:] tegoż, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012.
- J. Kokot, *Kronikarz z Baker Street: strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie*, Olsztyn 1999.
- M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013.
- J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979.
- J.C. Somoza, *Szczegół. Trzy krótkie powieści*, przeł. A. Topczewska, Warszawa 2006.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.
- Kryminał jest jak blues* — wywiad M. Olszewskiego z M. Czubajem, [online], [dostęp: 30.03.2014], <<http://e-splot.pl/?pid=articles&id=898>>.