

Włodzimierz Bialik

Potyczki z konwencją

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 143-151

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Potyczki z konwencją

Poślijcież wreszcie raz do wszystkich diabłów te wszystkie wasze prawidła i reguły.

F. Dürrenmatt: *Obietnica.*

I

Termin „opowieść kryminalna” jest bardzo ogólny, określa on cały szereg form gatunkowych, począwszy od thrillera („dreszczowca”), a kończąc na odpowiednio udramatyzowanym raporcie, opartym na kronikach organów ścigania. Część krytyki światowej odróżnia opowieść kryminalną od tzw. opowieści detektywistycznej, przy czym za kryterium podziału przyjmuje w tym wypadku stosunek czytelnika do rzeczywistości przedstawionej, ta natomiast zależy od sytuacji narracyjnej. Opowieść kryminalna to historia przestępstwa, opowieść detektywistyczna to historia jego wykrycia i zdemaskowania sprawcy. Wynika stąd, że w opowieści kryminalnej czytelnik najpierw zostaje zapoznany z przestępcą, potem zaś z popełnioną przez niego zbrodnią, w opowieści detektywistycznej odwrotnie: przed oczami czytelnika najpierw jawi się przestępstwo, a cała dalsza akcja zmierza w kierunku rekonstrukcji wydarzeń, których efektem końcowym jest właśnie wspomniane przestępstwo. Nasze rozważania dotyczyć będą opowieści detektywistycznej w powyższym rozumieniu; uwzględniając powszechnie u nas przyjętą i stosowaną terminologię potoczną, pozostajemy jednak przy określeniu „opowieść kryminalna”.

Brecht, wielki miłośnik opowieści kryminalnej, zauważył, że istnieje całe mnóstwo charakterystycznych dla niej schematów, za najważniejszy uważał jednak sam fakt ich istnienia. Najogólniej można by przedstawić ów schemat w postaci ciągu komponentów: przestępstwo-detektyw-śledztwo-wykrycie-kara, lecz rozpatrując go dokładniej, da się „wypreparować” także bardziej szczegółowe pra-

wa i *reguły gry*, które krępują i ograniczają wolność pisarza oraz ukierunkowują przebieg akcji.

U podstaw konstrukcji opowieści kryminalnej leży formuła „odwróconego dramatu”; do katastrofy dochodzi tu już na początku akcji, podczas gdy w dramacie katastrofa, jako rezultat przedstawionego przebiegu wypadków, pojawia się zwykle na końcu utworu. Rzeczą powszechnie znaną jest fakt, że „najulubieńszym” przestępstwem jest w tym gatunku morderstwo. Daje ono najbardziej zaskakujące możliwości rozwiązań (np. upozorowanie wypadku lub samobójstwa). Po ujawnieniu przestępstwa na arenę wkracza detektyw, zawodowiec, lub amator. Następuje konfrontacja detektywa z nieznanym mu jeszcze przeciwnikiem. Zwycięstwo „łapacza” nad przestępcą jest tym wspanialsze, im trudniej mu przyszło. Z walki tej pozytywny bohater *zawsze* wychodzi zwycięsko. Tutaj każde przestępstwo musi być wyjaśnione, a jego sprawca bezwzględnie ukarany. *Reguła zwycięskiego detektywa* jest jedną z naczelných zasad opowieści kryminalnej i znajduje swój wyraz w olbrzymiej większości utworów tego typu.

W trakcie poszukiwań winnego daje o sobie znać następna reguła opowieści kryminalnej: *reguła błędnego tropu*. Bezpośrednio po wykryciu przestępstwa wszystkie poszlaki obciążają osobę, która, jak się później okaże, jest niewinna. Dowód poszlakowy bywa czasem tak przekonujący, że nieomal zmienia możliwość w fakty, lecz w końcu zawsze ujawnia się w nim jakiś błąd, jakaś inna możliwość rozwiązania zagadki. W plątaninie poszlak istnieje zazwyczaj luka, która — odkryta we właściwym momencie — uwalnia najbardziej obciążonego od wszelkich podejrzeń. Ta struktura narracyjna nie musi być jednorazowa. Najczęściej powtarza się kilkakrotnie, dopóki wszystkie postaci opowieści nie zostaną „oczyszczone” z podejrzeń. Jedyny wyjątek stanowi oczywiście winny. Nie znaczy to jednak, że autor opowieści kryminalnych nie płała nigdy złośliwych żartów „pożeraczom” kryminałów, którzy z reguły od razu eliminują z kręgu podejrzanych osobę najbardziej obciążoną na początku.

Przestępca zostaje zdemaskowany dopiero w końcowej fazie opowieści. Etyka pisarska zabrania jednak obciążenia winą osoby nie znanej czytelnikowi, nie będącej w ścisłym kręgu naczelných figur opowieści. Faktyczny sprawca zbrodni zostaje przedstawiony czytelnikowi (oczywiście nie jako winny, tylko jako jedna z postaci utworu) w trakcie narracji, pojawia się w istotnych i mniej istotnych momentach akcji, by na końcu okazać się centralną, choć ukrytą postacią opowieści. Funkcja tych zabiegów jest nader prosta. Zabezpiecza ona czytelnikowi szansę pozornego udziału w poszukiwaniu przestępcy; tej właśnie osobliwości opowieść kryminalna zawdzięcza popularność i poczytność.

Nie da się zaprzeczyć, że sytuacje stwarzane w opowieściach kryminalnych są sztuczne. Sa one wprawdzie możliwe, lecz prawdopodobieństwo ich zaistnienia w realnym świecie jest znikome. Jest to świat spreparowany; inny niż ten, w którym żyjemy. Wyklucza istnienie przypadków. Jeżeli w biegu akcji zachodzi coś przypadkowego, to jest to zazwyczaj element nieistotny, nie wpływający lub tylko pozornie wpływający na przebieg wydarzeń, w każdym razie nigdy nie rozstrzygający o sukcesie lub klęsce detektywa. Wykrycie przestępstwa musi być rezultatem planowej i logicznej działalności detektywa, nie do pomyslenia jest, że mógłby on zdemaskować przestępcę przypadkowo; *reguła świata bez przypadków* jest więc nader konsekwentnie przestrzegana przez większość autorów opowieści kryminalnych.

W oparciu o wymienione dotąd reguły konstruuje się szkielet akcji typowego kryminału. Roger Caillois zauważa w jednym ze swych esejów, zawartych w zbiorze *Odpowiedzialność i styl*, że opowieść kryminalna przypomina film wyświetlany od końca ku początkowi: akcja opowieści kryminalnej nie może być skonstruowana zgodnie z chronologicznym następstwem wypadków. Przenosi ona czytelnika w przeszłość, by tam wynajdywać stopniowo elementy, które później złożą się na zrekonstruowany przebieg wydarzeń. Ostateczna rekonstrukcja całego pozbawionego luk i niejasności łańcucha przyczynowo-skutkowego jest zazwyczaj lakoniczna i zarazem powierzchowna, obejmuje tylko najważniejsze powiązania i zależności. Przedstawiony zostaje jedynie zarys wydarzeń, pojawiający się zazwyczaj w następującej formie: osobnik „x” zamordował osobnika „y” w taki to a taki sposób, z powodu takiego a takiego, odkryłem to dzięki... I tu pojawia się rejestr błędów przestępcy, które umożliwiły jego wykrycie. Wszystko co dotąd było zagadkowe i tajemnicze, zostaje oto uporządkowane i racjonalnie wyświetlone.

II

Schematy opowieści kryminalnej odnaleźć można u wielu prominentów literatury, między innymi u Dickensa, Hugo, Dreisera, Robbe-Grilleta, Butora, Greena, Faulknera, Dürrenmatta, Handkego. Dwaj ostatni, Szwajcar i Austriak, napisali opowieści kryminalne, lub jak kto woli antypowieści, w których próbują umknąć skostniałej konwencji gatunku i przekroczyć skodyfikowane prawa i reguły gry.

Friedrich Dürrenmatt, jeden z kontrkandydatów Bölla do nagrody Nobla, wydał do tej pory cztery opowieści kryminalne. Trzy z nich ukazały się w przekładzie polskim¹. Pierwsza osobi-

¹ F. Dürrenmatt: *Kraksa. Obietnica*. Warszawa 1966; *Sędzia i jego kat*. Warszawa 1972; *Der Verdacht*. Zürich 1953.

wość tych opowieści polega na tym że *detektywi Dürrenmatta ponoszą porażki*.

1. *Kraksa* — detektyw (kolektywny detektyw: grupa emerytowanych prawników) demaskuje prawdę, udowadnia zbrodnię, lecz sposób jej dokonania uniemożliwia nie tylko ukaranie, lecz także wytoczenie sprawy w sądzie.

2. *Podejrzanie (Der Verdacht)* — detektyw wpada na trop niebezpiecznego przestępcy, osacza go, lecz ten, wykorzystując swą pozycję społeczną (ogólnie szanowany lekarz, właściciel komfortowego zakładu leczniczego) i morze gotówki, pozostaje nieuchwytny. Tylko przypadek ratuje detektywa od niechybnej śmierci z rąk zbrodniarza.

3. *Obietnica* — detektyw ponosi porażkę, gdyż przestępca zdążając na kolejne miejsce zbrodni, gdzie już na niego zorganizowano obławę, ginie w wypadku samochodowym.

4. *Sędzia i jego kat* — detektyw odnosi wprawdzie sukces, lecz jest to zwycięstwo pyrrusowe. Musi on bowiem skazać „niewinnego” człowieka, a mordercę puścić wolno.

Zwłaszcza sytuacja w ostatniej z wymienionych opowieści wygląda na paradoksalną. Detektyw Bärlach, główny bohater utworu, zawarł przed czterdziestu laty osobliwy zakład. Jego adwersarz, niejaki Gastmann, twierdził, że istnieją przestępstwa doskonałe, zbrodnie, których nie można ukarać, Bärlach natomiast, wierząc w potęgę rozumu, był zdania, że każda zbrodnia może być wykryta i ukarana². Zarówno jeden, jak i drugi opierali swe zdanie na zawilości stosunków międzyludzkich, niemożności przewidywania sposobu zachowania innych i wkradającego się we wszystkie sfery życia przypadku, który według Bärlacha działał na korzyść ścigającego, według Gastmanna — na korzyść ściganego. W trzy dni po zawarciu zakładu Gastmann zamordował na oczach Bärlacha niewinnego człowieka, a detektyw nie był w stanie udowodnić mu winy. Mord ów był pierwszym ogniwem w ogromnym łańcuchu przestępstw popełnionych przez Gastmanna, Bärlach nadal pozostał bezsilny. „Stawałem się coraz doskonalszym zbrodniarzem, ty zaś coraz doskonalszym kryminologiem. Ale ja zawsze wyprzedzałem cię o krok, którego ty nie mogłeś nadrobić” — powie Gastmann w czterdzieści lat po zawarciu zakładu. Bärlach ukarał w końcu Gastmanna, lecz mimo to nie odniósł sukcesu. Zda-

² Teresa Jętkiewicz, autorka polskiego przekładu *Sędziego i jego kata*, odeszła od oryginału i zamieniła Gastmanna w Kastmanna tylko dlatego, że nie mogła znaleźć nazwy związanej z żandarmerią a zaczynającej się od litery „g” (w oryginale „Gastmann”, „Gandarmerie”). Te pierwsze litery odgrywają pewną rolę przy eliminacji podejrzanych, ale w tym wypadku można było spokojnie zrezygnować z „żandarmerii” i wprowadzić do tekstu jakiś całkiem inny wyraz (np. „Garbarnia”). Jętkiewiczowa utworzyła parę „Kastmann-Komenda żandarmerii”, ale jeśli można było *a priori* wyłączyć z podejrzeń Komendę Żandarmerii, to równie dobrze można było założyć niewinność garbarza.

rzyło się bowiem, że w okolicy popełniono mord, a wszystkie poszlaki wskazywały na Gastmanna. Detektyw był od początku pewien (bardzo szybko zdemaskował prawdziwego mordercę), że tym razem Gastmann jest niewinny. Mimo to dopuścił do skazania Gastmanna na śmierć, ukarał go więc za zbrodnię, której tamten *nie popełnił*, pozostawiając jednocześnie na wolności prawdziwego mordercę. Bärlach odnosi sukces, który jest jednocześnie najbardziej dotkliwą porażką jego życia. Niezachwiana wiara w jednoznaczny, dający się ogarnąć rozumem świat, upada.

„Wprawdzie nie udało mi się dowieść zbrodni, które popełniłeś — twierdzi on — ale za to dowiodę ci tej, której nie popełniłeś”.

Misternie ułożony świat opowieści kryminalnej rozsypuje się pod piórem Dürrenmatta jak domek z kart³.

Rola przypadku jako chwytu literackiego interesowała Dürrenmatta w wielu utworach od *Fizyków* i *Wizyty starszej pani* począwszy, a na opowieściach kryminalnych, skończywszy. Oto fragment „21 punktów w związku z *Fizykami*”:

„4. Najgorsze z możliwych zakończeń nie jest do przewidzenia. Jest wynikiem przypadku.

5. Kunszt dramaturga polega na tym, żeby przypadek odegrał w akcji możliwie największą rolę.

6. Nosicielami akcji dramatycznej są ludzie.

7. Przypadek w akcji dramatycznej polega na tym, kiedy i gdzie, kto i kogo spotka przypadkiem.

8. Im bardziej planowo ludzie działają, tym skuteczniej uderza w nich przypadek.

9. Ludzie działający planowo chcą osiągnąć jakiś określony cel. Przypadek atakuje w nich najmocniej, gdy osiągną przeciwieństwo swego celu i to, czego się obawiali, czego usiłowali uniknąć (np. Edyp)”⁴.

W *Obietnicy* plan pojmania przestępcy był oparty na żelaznej logice, nic nie mogło przeszkodzić detektywowi w odniesieniu sukcesu. Nic — oprócz ślepego przypadku. W tymże utworze pewien pracownik policji rozmawia z autorem opowieści kryminalnych:

„Trzeba przyznać, że to właśnie my z policji zmuszeni jesteśmy postępować logicznie, naukowo, lecz liczne niespodzianki, które wchodzą nam w drogę, występują tak często, że powodzenie nieraz zawdzięczać wypada zawodowemu szczęściu, lub też przypadkowi, który często rozstrzyga sprawę na naszą korzyść lub niekorzyść. Tymczasem w waszych powieściach przypadek nie gra żadnej roli, a gdy coś wygląda na zwykły traf, robi się

³ W latach 1923—1933 gangsterzy popełnili w Chicago 396 morderstw. Z tego 88,9% nie zostało w ogóle wyjaśnionych, w 6,6% wypadków nie zebrano wystarczającego materiału dowodowego, w 3,5% spraw oskarżeni zostali uniewinnieni, a w 1% uzyskano wyrok skazujący.

⁴ F. Dürrenmatt: *Teatr*. Warszawa 1972. s. 438.

z tego zaraz fatum lub zrządzenie losu, a wy pisarze wyrzucacie wtedy prawdę poza ramy opowieści. Poślijcież wreszcie raz do wszystkich diabłów te wszystkie wasze prawidła i reguły”.

Günter Waldmann uważa, że poprzez wprowadzenie przypadku, jako czynnika rozstrzygającego o powodzeniu detektywów, zburzył Dürrenmatt mit o wszechpotężde ludzkiego rozumu, dzięki której jest człowiek „autonomicznym panem swego losu i suwerennym twórcą uporządkowanego świata”⁵. Krytyk określa przypadek jako świadomie zastosowany chwyt literacki uwidaczniający bezsilność człowieka (rozumu) w stosunku do Boga. Interpretacja roli przypadku, jako przedłużenia „ręki boskiej” (ucierającej nosa chełpliwym lub po prostu niezachwianie wierzącym w potęgę rozumu literackim detektywom), nie jest jednakże zbyt przekonująca. Przyczyna wpisania przypadku w akcję utworu literackiego leży chyba gdzie indziej i jest niewątpliwie związana z ogólną koncepcją sztuki (świata) wypracowaną przez Dürrenmatta. Skomplikowanie współczesnego życia i niesłyszany rozwój techniki spowodowały, twierdzi on, że świat stoi na krawędzi grobu przez siebie samego wykopanego; może zaistnieć szereg nie dających się przewidzieć wypadków, które skończą się dla ludzkości tragicznie.

„Tak więc nie grozi już żaden Bóg, żadna sprawiedliwość, żadne fatum jak w *«Piątej symfonii»*, lecz wypadki drogowe, tamy walące się na skutek zastosowania fałszywej konstrukcji, eksplozja bomb atomowych spowodowana przez roztargnionego laboranta, źle wyregulowane wylegarnie”.

Nie wydaje się przecież, żeby opowieści kryminalne Dürrenmatta stanowiły requiem dla tego gatunku (podtytuł *Obietnicy* brzmi: *Podzwonne powieści kryminalnej*), mimo że odbiegły w znaczny sposób od typowego, zapewniającego poczytność schematu, nie stały się przez to mniej atrakcyjne. Można je czytać także jako sprawnie napisane kryminały.

III

Inną drogę wybrał mało znany czytelnikowi polskiemu „młody gniewny” z Austrii — Peter Handke. Swą pierwszą powieść opublikował w zachodniemieckim wydawnictwie Suhrkamp zaledwie osiem lat temu. Dziś jest jednym z najbardziej niepokojących opinie publiczną pisarzy niemieckojęzycznych młodego pokolenia (ur. 1942). Rozgłos zdobył totalnym, ata-

⁵ Por. G. Waldmann: *Kriminalroman — Anti-Kriminalroman. Dürrenmatts requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung*. W: J. Vogt (wyd.): *Der Kriminalroman*. München 1972, s. 206—227.

kiem skierowanym przeciw panoszącej się w literaturze niemieckiej „impotencji opisu” (*Beschreibungsimpotenz*), praktycznie wymierzonym we wszystkich i wszystko na gruncie literatury niemieckojęzycznej⁶. Najbardziej istotnym komponentem kontrprogramu zaproponowanego przez Handkego jest obsesyjne wprost akcentowanie relacji między językiem a opisywaną przezeń rzeczywistością. Nawiązując do koncepcji Wittgensteina (*Tractatus Logico-Philosophicus*) dzieli Handke wszystko, co go otacza, na „świat zewnętrzny” czyli tzw. „rzeczywistą rzeczywistość” i świat słów, przy czym tylko ten ostatni jest dla niego uchwytne. Tak zwana „opowieść” (*story*) wydaje mu się nie do przyjęcia, jego literacki świat składa się ze słów, które są nie tylko materiałem-surowcem i nośnikiem treści, lecz także produktem, celem samym w sobie. Proza Handkego przeobraża się w gmatwaninę nie związanych ze sobą elementów, w których gęstwinie ginie każda „opowieść”. Trudno sobie wyobrazić, by na podstawie takich założeń można było zbudować model narracyjny zbliżony w jakiś sposób do opowieści kryminalnej. A przecież Handke podjął taką próbę i wydał w roku 1967, także u Suhrkamp, powieść zatytułowaną *Der Hausierer* (*Domokrążca*)⁷. Utwór podzielony został na dwanaście rozdziałów stanowiących dwanaście punktów orientacyjnych na drodze od morderstwa do wykrycia przestępcy („Porządek przed pierwszym nieporządkiem”, „Pierwszy nieporządek”, „Porządek nieporządku”, „Cisza przed demaskacją”, „Demaskacja”, „Ostateczny powrót porządku” itd.).

Każdy z rozdziałów składa się z dwóch części. W każdej pierwszej części rozdziału przedstawia Handke kolejno poszczególne typowe fazy narracji opowieści kryminalnej, które, gdyby połączyć je w całość, utworzyłyby abstrakcyjny model opowieści kryminalnej, coś w rodzaju typu idealnego, którego powierzchowny szkic przedstawiłem na wstępie. Nie brakuje w nim żadnej z fundamentalnych części składowych kryminałów (mord-detektyw-śledztwo-falszywe tropy-demaskacja).

Drugie „połówki” rozdziałów stanowią sukcesywnie podany konkretny przypadek kryminalny — przypadek domokrążcy — który ma być niejako realizacją zaproponowanego modelu. Nie jest to jednak pomyślane jako ilustracja podanego schematu opowieści, lecz raczej „ujęzykowanie rzeczywistej rzeczywistości” — anty-opowieść. Świat przedstawiony nie istnieje, istnieje jego zdeformowana karykatura. Handke wypełnia schemat wszystkimi przychodzącymi mu do głowy realizacjami, przeprowadza tu operację podobną do próby wrysowania w jeden kontur twarzy wszystkich możliwych rysów ludzkich. Handke bawi się różnymi możliwo-

⁶ Handke wystąpił z tym ostrym atakiem na sesji Grupy 47 w kwietniu 1966 w Princeton (USA).

⁷ P. Handke: *Der Hausierer*. Frankfurt/M 1967.

ściami realizacji modelu i tworzy „totalną” opowieść kryminalną, zawierającą w sobie wszystkie inne. By zilustrować mechanizm tych zabiegów pisarskich posłużę się krótkim przykładem. W typowej opowieści kryminalnej detektyw popełnia zazwyczaj jakiś błąd przeszkadzający mu w wykryciu przestępcy. W pewnym momencie uświadamia sobie, co przeoczył i szybko rozwiązuje zagadkę tajemniczej śmierci. W powieści Handkego:

„Detektyw zdaje sobie sprawę, że musiał popełnić jakiś błąd i po powtór-
nym (n-tym) przeanalizowaniu całości znajduje go”.

Druga część tego samego rozdziału, będąca realizacją powyższego fragmentu modelu, przedstawia się następująco:

„A więc to przeoczył!
But, który wewnątrz był jeszcze ciepły...
Koniec kciuka, który wystawał z rękawiczki...
Dyndająca kłódka w komórce na miotły...
Szminka do ust na zębach...
Pukiel włosów w rynsztoku...
Żaluzje...
Jasno oświetlony pusty pokój w nocy...
Pojemnik na odpadki...
Klozet...
Zabawa w chowanego...
Brodawka...
Klamerka do bielizny...
Guzik...
To właśnie było to”.

Wszystkie podane tu szczegóły *mogły* stanowić źródło pomyłki detektywa, wszystkie są *możliwe*. Tak więc możliwości wariacyjne, z których autorzy kryminałów wybierają jedną do każdego utworu, zostały wykorzystane przez Handkego wszystkie na raz, tworząc opowieść kryminalną o charakterze uniwersalnym.

Następny utwór Handkego dający się porównać ze schematem opowieści kryminalnej nosi tytuł *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (Strach bramkarza przed jedenastką)*⁸. Główna postać „powieści”, monter Bloch, popełnia mord, ucieka z miejsca przestępstwa i ukrywa się na południu kraju. Poprzestańmy tym razem na wyliczeniu elementów oddalających *Bramkarza* od typu idealnego opowieści kryminalnej.

1. Morderca jest znany czytelnikowi od samego początku.
2. Nie występuje detektyw a jego ewentualna działalność analizowana jest w psychice przestępcy na podstawie przenikających do niego wiadomości z zewnątrz (prasa).

⁸ P. Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt/M. 1970.

3. Mord jest *przypadkowy*, a w każdym razie *nieumotywowany*, co sprawia, że wykrycie przestępcy jest praktycznie niemożliwe (chyba że przypadek, szczęśliwy dla ścigającego, nieszczęśliwy dla ściganego, rozstrzygnie sprawę).

4. Skoro nie występuje detektyw i nie dochodzi do wykrycia sprawcy, nie może być mowy o wprowadzeniu do akcji niewiadomych związanych z przestępcą, „niewiadome” kojarzy się wyłącznie z działalnością detektywa.

Zarówno opowieści Handkego, jak i Dürrenmatta rozchodzą się w ogromnych nakładach (*Sędzia i jego kat* rozszedł się do tej pory, tylko w języku niemieckim, w nakładzie 800 tysięcy egzemplarzy). O ile powieści Dürrenmatta nie wyzbyły się większości cech stanowiących o popularności kryminałów, i dlatego są kupowane, o tyle utwory Handkego znajdują nabywców dzięki wyzywającemu, rzucającemu się w oczy sposobowi bycia autora, umiejętności robienia szumu wokół swojej osoby, ostrym atakom na prominentów literatury światowej itd. Powieści Handkego są niezmiernie interesujące dla metaczytelnika (czytelnika „idealnego”), przeciętny konsument literatury kryminalnej odbiera je jako — po prostu — nudne. Jeśli więc może być tu w ogóle mowa o podzwonnym dla powieści kryminalnej, to stanowią je z pewnością utwory Handkego, a nie Dürrenmatta, który „zmiękczył” schemat, lecz nie odbiegał od niego tak daleko, żeby wyjść poza ramy gatunku.

Włodzimierz Białik

O semantycznym wyznaczniku wartości artystycznej

1

Kwestię wyznaczania wartości artystycznej tekstu można bez wątpienia nazwać „kamieniem filozoficznym” współczesnej nauki o literaturze. Mimo bowiem, iż niejednokrotnie wskazywano na estetyczną funkcję literatury jako wyróżniającą ją od innych komunikatów językowych, nie ustalono jeszcze dotąd obiektywnych kryteriów oceny wartości artystycznej tekstu literackiego.

Wieloaspektowość problemu ukazuje doskonale uwagi Jana Mukarovsky'ego. Według niego, funkcja estetyczna komunikatu literackiego realizuje się w sferze społecznej i indywidualnej recepcji tekstu: