

Roman Zimand

Kilka prac o "złej" literaturze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/4, 543-556

1963

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.

madzonego i podzielonego materiału. Mogłaby być, gdyby nie dwa braki, które przeciętnemu czytelnikowi utrudniają korzystanie z książki, a naukowcowi wręcz uniemożliwiają czerpanie z niej jako z podstawowego i zasadniczego kompendium interesującego nas zagadnienia. Autor bowiem rozprawy jedynie w nielicznych wypadkach przytacza tytuł wiersza, z którego pochodzą omawiane przezeń fragmenty i wyjątki, podaje natomiast tom i stronę pięciotomowego wydania *Wierszy zebranych* z roku 1955. Wskutek tego — nie znając tytułu omawianego w rozprawie wiersza — nie sposób dotrzeć do niego w żadnym innym wydaniu. Jeśli natomiast czytając poezję Staffa zechcemy się dowiedzieć np., dlaczego „rzęś długich cienie” są „cyprysowe”, to też nie dowiemy się tego szybko, bo książka nie posiada indeksu omawianych wierszy. (Odpowiedź na to pytanie ciekawi znajdą na s. 110 w rozdziale *Motywy antyczne w opisach przyrody i krajobrazu*). Niepodobna więc stwierdzić, czy rozprawa wyczerpuje wszystkie motywy antyczne występujące w poezji Staffa. Przypuszczać jednak można, że z wyjątkiem wierszy z cyklu *Pył z szat pielgrzyma* prawie wszystkie werbalne zależności od antyku zostały w rozprawie zasygnalizowane. Przydałby się również bardzo indeks osobowy autorów starożytnych, do których sięgał Staff, oraz indeks rzeczowy, przedmiotowy. Winę za te braki ponosi zarówno autor, jak i Wydawnictwo „Osso-lineum”, które zdecydowało się wydać książkę pozbawioną aparatu naukowego. O brak wykazu literatury omawiającej twórczość poety trudno mieć pretensję, skoro autor zgrupował ją właściwie w całości we wstępie, w toku dalszych wywodów powołując się tylko na dwie czy trzy nie wspomniane poprzednio pozycje

Józef Adam Kosiński

KILKA PRAC O „ZŁEJ” LITERATURZE

Nawet ludzie nie czytający nigdy „kryminalów”¹ wiedzą, że Edgar Allan Poe..., słowem, że literatura kryminalna narodziła się gdzieś w połowie ubiegłego wieku, ściśle w r. 1841, jeśli za datę jej narodzin przyjąć moment ukazania się *Zabójstwa przy rue Morgue*. Mało kto natomiast w Polsce — nawet spośród entuzjastów Agaty Christie — zdaje sobie sprawę z tego, że historia i teoria literatury kryminalnej liczą sobie bez mała lat 50, a nawet więcej, jeśli np. przyjąć, że początki ich datują się od wydania w 1901 r. Chestertonowej *Obrony... rzeczy wzgardzonych*. Jeśli jednak zastosować kryterium ostrzejsze, jeśli domagać się opracowań monograficznych, to i tak data ta nie ulegnie wielkiemu przesunięciu. W roku 1907 w Stanach Zjednoczonych ukazała się książka W. F. R. Chandlera *The Literature of Roguery*, zaś w rok później Niemiec, A. Lichtenstein, wydał pracę *Die Kriminalliteratur*². Obie pozycje są dziś u nas niedostępne, a i na Zachodzie — sądząc z uwag niektórych współczesnych autorów — bardzo trudno je znaleźć. Idąc dalej w zaostrzaniu kryteriów musielibyśmy przesunąć datę narodzin naukowej historii kryminału na r. 1929, kiedy to R. Messac opublikował swoją tezę *Le „détective novel” et l'influence de la pensée scientifique*.

¹ Pozwolimy sobie w dalszym ciągu zrezygnować z owego uciążliwego cudzy-słowa. Termin „kryminał” stał się do tego stopnia obiegowy, że można go uznać za słowo „normalne”.

² Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że jako jeden z pierwszych w Polsce zainteresował się literaturą kryminalną, w r. 1911, K. Irzykowski i że zainteresowaniu temu pozostał wierny.

Jest to ogromna, prawdziwie francuska praca doktorska, do dziś imponująca ilością zebranego materiału — do Conan Doyle'a włącznie.

Dziś książki, których przedmiotem zainteresowania jest kryminał, wypełniłyby kilka pólek w bibliotecznych, jeśli nawet pominąć pozycje dotyczące filmu kryminalnego, takie jak *Fanorama du film noir américain*³. Ograniczając się zatem do publikacji poświęconych literaturze kryminalnej⁴ (i to publikacji książkowych) oraz do poważnych esejów, wyróżnić możemy kilka typów prac.

Najliczniejszą i boją najciekawszą grupę stanowią prace eseistyczne o ambicjach teoretycznego ujęcia całości problemu czy też niektórych jego aspektów. Można tu wymienić G. Orwella *Raffles and Miss Blandish*⁵, esej poświęcony powieści J. H. Chase'a *No Orchideas for Miss Blandish* i na jej przykładzie w bardzo krytyczny sposób analizujący to, co Francuzi nazywają *le roman policier noir*, a Amerykanie *the hard-boiled novel*. Do dziedziny ambitnego esaju zaliczyć można również *Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?*⁶, złośliwy i dowcipny atak E. Wilsona na literaturę kryminalną jako taką. Innego nieco typu eseistykę poważną reprezentuje książka Th. Narcejaca *Esthétique du roman policier* (Paris 1947), zajmująca się, jak sama nazwa wskazuje, estetyką tego gatunku „złej” literatury. Wymienione tu pozycje, acz bardzo różne, mają jedną wspólną cechę: poddane są raczej rygorom eseistyki niż normom przyjętym w oficjalnej nauce uniwersyteckiej. Wiemy jednak, że rygory to jeszcze nie wszystko; świadczy o tym np. fakt, że F. Wölcken⁷ cytuje aż trzy powojenne niemieckie prace doktorskie na temat literatury kryminalnej, notując przy ich tytułach: *ungedruckt*.

Drugą grupę w omawianej literaturze stanowić będą pozycje *stricto* naukowe czy naukowo-encyklopedyczne. Przede wszystkim wspomniana tu praca Messaca z r. 1929, a ze znanych mi publikacji powojennych *Der literarische Mord* Wölckena czy *Breve storia del romanzo poliziesco* del Montego, dodajmy nawiasem — profescra literatury średniowiecznej na uniwersytecie w Cagliari. Informacyjny, choć nieco mniej ambitny charakter noszą *The Development of the Detective Novel* pani E. A. Murch (London 1958), *Blood in Their Ink. March of the Modern Mystery Novel* S. Scotta oraz encyklopedyczna historia kryminału Th. Narcejaca⁸.

Ostatnią grupę stanowić będą podręczniki pisania powieści kryminalnych. Gatunek typowo amerykański, niekiedy naiwny, niekiedy cynicznie komercyjny. Dla kogoś jednak interesującego się kulturą masową *tout court* pozycje takie, jak

³ R. Brode, É. Chaumentou, *Panorama du film noir américain*. (1941—1953). Paris 1955.

⁴ Dla potrzeb nieniejszego przeglądu wystarczające wydaje się intuicyjne rozumienie terminu „literatura kryminalna”. Wdawanie się tu w spory definicyjne miałyby się z celem. Ilość definicji i podziałów jest zresztą niemal równa ilości piszących na te tematy. Proponowane rozwiązania są z natury rzeczy arbitralne i nie mogą zadowolić wszystkich.

⁵ G. Orwell, *Raffles and Miss Blandish*. W książce zbiorowej: *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Ed by B. Rosenberg and D. M. White. Glencoe 1957.

⁶ E. Wilson, *Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?* W: *Mass Culture*.

⁷ F. Wölcken, *Der literarische Mord. Einige Untersuchungen über die englische und amerikanische Detektivliteratur*. Nürnberg 1953.

⁸ Th. Narcejac, *Le roman policier*. W książce zbiorowej: *Histoire des littératures*. T. 3. Paris 1958. „Encyclopédie de la Pléiade”.

bardzo klarownie napísana, choć niezbyt wnikliwa, *Mystery Fiction Theory and Technique* M. F. Rodell (London 1954) stanowią źródło nieocenione.

Nauka uniwersytecka „złą” literaturą nie zajmuje się wcale lub prawie wcale. A jednocześnie ludzie z tą literaturą kontaktują się codziennie i każdy wie, że ma cna więcej czytelników od swojej dobrej, szlachetnej siostry z prawego łoża. Na przełomie XIX i XX w. sytuacja ta nie wywoływała żadnych perturbacji. Z jednej strony warstwy „oświecenne” były dostatecznie elitarne, by nie zaprzętać sobie głowy tym, co czyta „gmin”; modna była teoria o szlachectwie duchowym, które dostępne jest jedynie wybranym. Inni w sposób oświeceniowo-pozytywistyczny wierzyli, iż wraz z rozwojem oświaty, przemianami społecznymi itp. liczba zwolenników „złej” literatury będzie automatycznie malała.

Od tego czasu sporo rzeczy i postaw uległo zmianie. Wiele czynników, wśród nich rozwój socjologii, sprawiło, że ludzie nauki zaprzętają sobie głowę tym, co „gmin” czyta, ogląda, lubi itd. Ponaćto zaś okazało się, że ludzie wykształceni czytają nagle „złą” literaturę⁹. Nie tylko czytają, lecz niekiedy i interesują się nią — w tym sensie, że chcą coś wiedzieć o literaturze, z którą stykają się na codzien. Istnieje zatem, jak sączę, społeczne zapotrzebowanie na wiedzę o *Schundliteratur*. I na Zachodzie zapotrzebowanie to bywa obecnie z większym lub mniejszym powodzeniem zaspokajane. Między innymi przez prace o literaturze kryminalnej.

Wolno tedy założyć, że istnieją trzy różne punkty widzenia, z których oglądana „zła” literatura, w danym przypadku literatura kryminalna, może być przedmiotem interesujących badań. Punkt pierwszy jest „czysto” literacki: zła czy dobra, jest to jednak literatura. Co więcej, jest to literatura, w której pewne elementy tworzywa występują w laboratoryjnej postaci. Na przykład schemat intrygi, jego przekształcenia, jaskrawa polaryzacja bohaterów, typ dialogu, typ opisu itp. Drugi punkt widzenia jest nieco bardziej socjologiczny. Literatura kryminalna stanowi część składową kultury masowej. Można tę kulturę lubić lub nie, ale nie sposób jej pomijać w jakichkolwiek poważniejszych badaniach nad współczesnością. Nie chodzi tu przy tym o badania ściśle socjologiczne, lecz o takie spojrzenie na kulturę masową, które nie zagubi śladów sztuki w sztuce masowej. Literatura kryminalna wydaje się tu szczególnie ważna, dlatego że jest jedną z najstarszych części składowych współczesnej *mass-culture*. Po trzecie wreszcie, skoro ludzie chcą wiedzy o „złej” literaturze, to obowiązkiem tych, którzy zawodowo zajmują się wiedzą, jest jej dostarczenie. Powie ktoś, iż nie musi to być wiedza „uniwersytecka”. Podziały takie wydają się w ogóle względne. Niemniej, skoro już o tych sprawach mowa, warto odnotować pewne zjawisko.

Powszechność oświaty była jednym z naczelných postulatów społecznych w. XIX (do dz.ś jest to postulat zrealizowany jedynie po części). Milczącym założeniem tego oświeceniowego programu było przekonanie, że wszelka wiedza pozaszkolna (myślę o szkołach różnych szczebli) — w rodzaju poradnika dla samouków itp. — stanowi zło konieczne, które znknie automatycznie wraz z rozwojem nauki zinstytucjonalizowanej w szkolnictwie. Nasze czasy nie potwierdzają słuszności tych wyobrażeń. Wręcz przeciwnie, wydaje się, iż wraz z rozwojem oświaty wzrasta zapotrzebowanie na wszelką wiedzę dostarczaną poza szkołą. Szkoła — od szczebla najniższego do najwyższego — nie jest w stanie zaspokoić ciekawości ludzi, co więcej, jeśli jest dobrą szkołą, powinna ciekawość budzić. Stąd rozpowszechnienie różnego rodzaju pozaszkolnych źródeł wiedzy (telewizji,

⁹ Sprawę tę analizuję w artykule: „Uznanie” i „nobilitacja” literatury kryminalnej. „Kultura i Społeczeństwo”, 1963, nr 2.

literatury popularnonaukowej), których stopień popularności staje się coraz bardziej zróżnicowany.

Nauka un.wersytecka nie starając się zastępować takich pozaszkolnych sposobów zaspokajania wiedzy i poznawania świata powinna się nimi żywo interesować. Postulat banalny, gdy chodzi np. o popularyzację fizyki, czy poezji któregoś z wieszczów. Ale co rbić z takimi dziedzinami wiedzy, które współcześnie narodziły się poza uniwersytetami? Taką zaś była początkowo teoria kultury masowej, plód krytyków literackich i socjologizujących publicystów, wśród których niewielu należało do cechu naukowego. Dziś, gdy ukazują się setki publikacji opracowywanych w dziesiątkach instytutów, a na dziesiątkach katedr poświęcają uwagę takim sprawom, jak *mass-media*, *leisure*, *mass-communication*, *middleborrow culture* itd., niewiarygodny wydaje się fakt, że ćwierć wieku temu żadna placówka naukowa nie użyczyłaby ani środków finansowych, ani swego autorytetu badaniom nad kulturą masową. Co rbić z taką dziedzina, jak historia i teoria literatury kryminalnej, które — pomijając pracę Messaca — narodziły się poza murami wyższych uczelni? Nie wydaje się, by ignorowanie ich z tego tylko tytułu było dla kogokolwiek pożyteczne. Wręcz przeciwnie, wolno mniemać, że zastosowanie rygorów uniwersyteckich może takim badaniom wyjść tylko na dobre i że humanistyka uniwersytecka może na nich skorzystać.

Przejdźmy tedy od spraw ogólnych do przykładowego omówienia kilku pozycji poświęconych „złej” literaturze.

Podjeżdżam, iż w większości wypadków publikacje takie rodzą się z dwóch różnych potrzeb: ze „złego sumienia” intelektualistów oraz z potrzeby zaspokojenia ciekawości inteligentniejszych odbiorców kryminalów. Dla grupy pierwszej znamienne są eseje autorów tego typu, co T. S. Eliot czy W. H. Auden. „*For me, as for many others, the reading of detective stories is in addiction like tobacco or alcohol*”¹⁰ — pisał Auden kilkanaście lat temu. Bawiąc się w psychogenezę, można powiedzieć, że z tego „nieczystego sumienia” pochodzi owe stałe podkreślanie, że ten lub ów sławny człowiek — np. Roosevelt lub Brecht — byli zagorzałymi czytelnikami kryminalów. Stąd też stałe odwoływanie się do Arystotelesa, *Króla Edypa*, *Talmudu*, Woltera i innych świętości „prawdziwej” literatury. Rzecz nie w tym, iż to odwoływanie się jest bezzasadne — ma ono swoje rzeczywiste podstawy — lecz w manifestacyjnym, można by rzecz — parweniuszowskim, sposobie przypominania o swoich wielkich przodkach.

Rzecz przy tym ciekawa: wydawałoby się, że najprostszą metodą „nobilizowania” *Schundliteratur* byłoby, w tym kontekście, wykazanie jej związków z „prawdziwą” literaturą nie poprzez odwoływanie się do *Kandyda* jako tekstu, w którym po raz pierwszy w literaturze nowożytnej zastosowano metodę holmesowskiej „dećukcji”, lecz przez pokazanie, iż ta „zła” literatura poddana jest podobnym regułom dotyczącym genezy i struktury dzieła, co każda inna mniej lub bardziej „wielka” twórczość literacka. Otóż trzeba powiedzieć, iż jednym z najpoważniejszych braków znanych mi prac na ten temat jest właśnie niedostrzeżenie „istoty”, tego, co wspólne wszystkim utworom prozy fabularnej, tego, co ze „złej” i „dobrej” tworzy właśnie literaturę jako taką. To zarzut generalny, dotyczący wszystkich publikacji, o których mowa w niniejszym przeglądzie. Pewien wyjątek stanowi jedynie praca del Montego, autora, który dostrzega, iż kreacje literatury kryminalnej poddane są tym samym regułom co twory każdej innej powieści fabularnej. Dlatego też książkę jego mimo licznych zastrzeżeń,

¹⁰ W. H. Auden, *The Guilty Vicarage*. W książce zbiorowej: *The Art of the Essay*. Ed. by L. Howard. New York 1958.

o których jeszcze będę mówił, można w badaniach nad *detective story* uważać za początek nowego etapu. W pewnej mierze do wyjątków dałoby się również zaliczyć pracę Messaca, z tego przynajmniej względu, że podjął on próbę przypisania kolejnych etapów rozwoju kryminału określonym modelom kulturowym epoki, określonym strukturom intelektualnym.

Kilka słów o drugim źródle publikacji, tzn. o potrzebie zaspokajania wiedzy. Tendencja, ani słowa, szlachetna; niemniej rodzi ona pewną niezdolność encyklopedyczną czy pseudoencyklopedyczną tych *the development, teorie et technique* itp. literatury kryminalnej. Gdy się czyta powiedzmy *Breve storia del romanzo poliziesco*, żal bierze, że autor tyle miejsca poświęcił na wymienianie tytułów, nazwisk autorów i dat poszczególnych publikacji (np. s. 183—191 niemal w całości wypełnione są tytułami).

Szkielet faktów w pracach tego typu jest oczywiście konieczny. Większość jednak znanych mi książek o literaturze kryminalnej to pozycje, w których przeważa tendencja do tzw. czystej informacji. Stąd wspólna dla wielu spośród nich konstrukcja: część pierwsza, historyczna, mniej lub bardziej obficie traktuje o prehistorii (tj. o wszystkim przed Poem) i narodzinach gatunku w poł. w. XIX, część druga — ściślej: to, co daje się łatwo wydzielić jako część druga — poświęcona jest zazwyczaj współczesności (od lat dwudziestych począwszy) i stara się zapoznać czytelnika z jak największą ilością autorów, tytułów, postaci¹¹. U del Montego część ta — chwilami ma się ochotę nazwać ją bibliografią anglo-amerykańskiej literatury kryminalnej w. XX — jest w porównaniu z analizami nieproporcjonalnie rozbudowana. U autorów angielskich bywa z reguły skromniejsza. Zjawisko na pozór dziwne, tłumaczy się jednak bardzo prosto. Pani Murch np. pisze swą książkę w kraju, w którym literaturą detektywistyczną zaczęto się poważnie interesować co najmniej 40 lat temu. Pomijając już publikacje przedwojenne — przede wszystkim świetną antologię D. L. Sayers oraz przedrukowaną z wydania amerykańskiego książkę H. Haycrafta *Murder for Pleasure* (London 1942) — w jednym tylko dziesięcioleciu 1950—1960 ukazało się w Anglii przynajmniej pięć książek z dziedziny historii i teorii kryminału. W tej sytuacji żaden z autorów nie ma tu obowiązku dostarczania maksimum materiału bibliograficznego. Gdy wziąć to pod uwagę, wydaje się, że pani Murch zbyt rozbudowuje historyczną część swojej pracy: rozdziały IV—XI, w których zajmuje się historią kryminału od Poego do początków w. XX, mają stron 150, podczas gdy współczesności (od końca I wojny światowej) poświęcono dwa rozdziały, o łącznej objętości 40 stron.

Przy wszystkich swych zaletach — jak klarowność wykładu i dosyć poprawna selekcja wybranego materiału — książka pani Murch *The Development of the Detective Novel* ujawnia braki wspólne, moim zdaniem, warsztatowi większości historyków tego gatunku literackiego. Historia literatury kryminalnej ma dwóch wielkich, choć bardzo różnych, patronów: wspomnianego już Messaca i panią Sayers — edytorke wielkiej antologii *Great Short Stories of Detection Mystery and Horror* (London 1929) oraz autorkę przedmów do poszczególnych tomów tej antologii, przede wszystkim do tomu 1.

Obie pozycje „patronów” ukazały się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Data nie jest tu obojętna. Pojawia się wówczas spora ilość innych

¹¹ Podobne są pod tym względem nie tylko prace del Montego i Murch, lecz także praca F. Fosci *Histoire et technique du roman policier* (Paris 1937), stanowiąca zresztą w swej partii historycznej wyciąg ze znakomitej książki Messaca.

publikacji tego typu, by wymienić dość obszerny artykuł A. Ludwiga¹² czy przedmowę księdza R. Knoxa do wydanej przezeń antologii literatury detektywistycznej¹³. Jest to apogeum tego, co Haycraft i Murch nazywają *the golden age of detective story*. Właśnie *detective story*, tj. literatury detektywistycznej, a nie literatury kryminalnej w ogóle. Doświadczenia te podyktowały autorom tego okresu wspólny schemat historyczny, który w uproszczeniu wygląda następująco: *Zadig* — nowele Poego — Gaboriau i Wilkie Collins — Conan Doyle (jako szczytowe w pewnym sensie osiągnięcie gatunku). Stanowi on podstawę wszystkich tradycyjnych, by tak rzec, historii kryminału. Messac poprzedza swoją konstrukcją arcybogatym materiałem „prehistorycznym”, Sayers więcej niż inni uwagi poświęca Wilkie Collinsowi, Ludwig wymienia sporo nie spotykanych gdzie indziej pozycji „prekursorskich” z czasów niemieckiego Oświecenia i romantyzmu. Mimo tych odrębności zasadniczy schemat wspomnianych opracowań pozostaje jednak ten sam, co tłumaczy się trzema przyczynami.

Po pierwsze: to schemat stosunkowo prawdziwy (choć nie w tym stopniu, jak sobie w dwudziestolecu wyobrażano). Po drugie: to schemat o tyle wygodny, że odwołuje się do dość żywej tradycji. Po trzecie: w okresie swych narodzin schemat ten usprawiedliwiony był dodatkowo przez dominujący rodzaj literatury detektywistycznej wywodzącej się — nawet wtedy, gdy była w opozycji — od Conan Doyle’a.

Konstruując powyższy schemat autorzy pierwszych historii literatury kryminalnej mieli przed oczyma najpowszechniejszy wówczas — a także kilka lat później — sposób pisanía. Przede wszystkim więc utwory Conan Doyle’a i R. A. Freemana oraz pisarzy, którzy stali się popularni w pierwszym dziesięcioleciu po I wojnie światowej — S. S. Van Dine’a, F. W. Croftsa, Agatę Christie. Dziś wiemy, że takie spojrzenie było już wtedy spóźnione. Powtórzyła się historia towarzysząca zawsze badaczom literatury lub w ogóle historykom. Jeszcze jeden to przykład do Heglowskiego aforyzmu o wylatującej nocą sowie M.nerwy. W momencie pojawiania się książek Messaca i Sayers zaczęły wychodzić pierwsze powieści Dashiela Hammeta, pisarza, który w największym stopniu zrewolucjonizował powieść detektywistyczną, będącego pośrednio ojcem literatury gangsterskiej. Założone w 1930 r. przez Chestertona i pannę Sayers towarzystwo autorów powieści kryminalnych musiało „wykląć” *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agaty Christie, ponieważ nawet ta, zdawałoby się, bardzo konformistyczna autorka pęgała kanony klasycznej *detective story*. Przykłady można mnożyć. Słowem, historia literatury kryminalnej zachowała się jak każda szanująca się historia „dobrej” literatury — pozostała w tyle za życiem.

Cóż zatem ma robić ktoś, kto uznając względną przydatność konstrukcji, powiedzmy, Messaca, nie chce się ograniczyć do zwykłej repetycji? Nie ma jednej odpowiedzi na to pytanie; chociażby dlatego, że inna jest sytuacja autora w Anglii, a inna we Włoszech czy ewentualnie w Polsce.

W Anglii, gdzie historia literatury sensacyjnej — a więc nie tylko kryminałów, lecz i *tale of terror, mystery*¹⁴ itp. — opracowana została najdokładniej,

¹² A. Ludwig, *Die Kriminaldichtung und ihre Träger*. „Germanisch-Romanische Monatschrift”, 1930, z. 1/2 i 3/4.

¹³ R. Knox, wstęp do: *Best Detective Stories*. London 1929.

¹⁴ Przez *mystery* jedni autorzy anglosascy rozumieją kryminał-zagadkę, inni tzw. literaturę tajemnic czy niesamowitości. Przyjmuje tu drugie znaczenie terminu.

rozwiązanie najprostsze polega na zajmowaniu się nie przeszłością, lecz współczesnością. Taką drogę wybrał np. S. Scott jako autor *Blood in Their Ink. The March of the Modern Mystery Novel* (dośćajmy nawiasem, że to jedyny znany mi autor, który w publikacjach tego typu ukazuje swoje, naiwne zresztą, konserwatywne poglądy polityczne, bez widocznego związku z tematem książki).

Ograniczenie zakresu badanego przedmiotu jest w pracy Scotta w pełni usprawiedliwione. Jego propozycja, by współczesną literaturę kryminalną liczyć od końca I wojny światowej, nie jest całkowicie pozbawiona podstaw, chociaż piszącemu te słowa bardziej słuszne wydawałoby się przesunięcie tej granicy o 10 do 13 lat wprzód. Bowiem wysoce uzasadnione zdaje się być przypuszczenie, że różnica między Agatą Christie, Croftsem, Van Dinem lub autorami psującymi pod pseudonimem Ellery Queen a amerykańskimi oraz angielskimi autorami, którzy debiutowali pod koniec lat dwudziestych czy w latach trzydziestych — jak Hammet, Erle S. Gardner czy Peter Cheyny — jest co najmniej taka, jak między tą Agatą Christie a Conan Doylem czy Anną Katarzyną Green, autorką najpopularniejszych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych amerykańskich *detective novels*. Granica ta, przypadająca na lata trzydzieste, będzie się utrzymywać niezależnie od tego, czy uznamy „twardą”, „brutalną”, „realistyczną” powieść kryminalną za kręć naprzód, czy za objaw degeneracji kulturalnej, czy wreszcie — do czego oczywiście się skłaniam — przyjmiemy, że podział na dobre i złe kryminały jest niezależny od podziału na „klasyków” i „brutali”.

Ograniczenie historii literatury kryminalnej — przede wszystkim detektywistycznej — do lat, z grubsza biorąc, 1920—1950 pozwoliło Scottowi na dokładniejsze omówienie tego zakresu. Znajduje to wyraz zarówno w większej niż u Murch ilości tytułów i nazwisk (co nie jest zaletą jednoznaczną), jak przede wszystkim w próbie merytorycznej analizy cech gatunku. Mówiąc o tej analizie, wypada na chwilę cofnąć się ku odległej przeszłości.

Załączki takiego „formalistycznego” spojrzenia można odnaleźć jeszcze w publikacjach ubiegłowiecznych, a także na początku naszego stulecia, np. u Chestertona. Wölcken podaje, iż w USA już w 1913 r. ukazała się — co ciekawsze, w wydawnictwie Home Correspondence School — książka pt. *The Technique of the Mystery Story*. Znajomość tego rodzaju publikacji pozwala śmiało założyć, iż znaleźliśmy tam niejedną uwagę dotyczącą „formalnych” i „ideologicznych” reguł budowania powieści kryminalnej. Pomijając jednak początki, można powiedzieć, iż na szeroką skalę kodyfikacja literatury kryminalnej rozwinęła się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Sayers formułuje słynną zasadę *fair play*¹⁵. Dla autorów parających się literaturą detektywistyczną teolog, ksiądz Knox, układa dziesięć, a Van Dine czterdzieścia przykazań. Jest to zresztą bardzo swoisty typ analizy gatunku, polegający na formułowaniu nakazów i zakazów: co być musi, czego być nie powinno w dobrej powieści detektywistycznej. Przykazania Knoxa miały wychowywać czytelnika, dawały mu receptę, według której winien odróżnić kryminał dobry od złego. Van Dine’owi chodziło o podniesienie poziomu samowieczy autorów. Rozliczni ich kontynuatorzy mieli najczęściej na uwadze korzyści materialne, przede wszystkim swoje własne, choć np. książka Rodella powstała z wykładów wygłoszonych w New York University. Prawdę mówiąc,

¹⁵ Zasada *fair play* głosi, że żaden istotny element zagadki nie może być ukryty przed czytelnikiem, że czytelnik ma śledzić krok za krokiem cały tok rozumowania detektywa. Rezultatem tej zasady jest założenie, iż morderca nie może być narratorem, ponieważ wie on znacznie więcej niż czytelnik. Jak wiadomo, ten ostatni przepis pogwałciła m. in. A. Christie w *Zabójstwie Rogera Ackroyda*.

najinteligentniejsze uwagi kodyfikacyjne można odnaleźć w eseju P. Moranda *Réflexion sur le roman policier*¹⁶, gdzie autor — zresztą entuzjasta gatunku — klasyfikuje sposoby, przy których pomocy piszący przestrzegając reguł jednocześnie oszukują — bo muszą — czytelnika.

Wszystkie te kodeksy mają te same wady co inne tego typu przepisy znane z normatywnych estetyk czy rygorystycznych programów literacko-artystycznych. Zawartość ich tworzą trojaki rodzaj czynników: a) obserwacje prawdziwe i powszechnie stosowalne, tyle że najczęściej noszące charakter prawd banalnych (np. u Arystotelesa w *Poetyce*, że tragedia musi mieć początek, środek i koniec, a u Scotta postulat: „*a mystery novel should be well written*”¹⁷); b) obserwacje prawdziwe, lecz odnoszące się jedynie do wybranego kręgu utworów literackich czy artystycznych (np. zasada perspektywy w malarstwie czy wspomniana reguła *fair play*); c) osobiste gusty kodyfikatora. Ten ostatni składnik ujawnia się *explicit* w pochwalach określonych utworów, a przede wszystkim w nadawaniu obserwacjom wymienionym w punkcie b) waloru prawd powszechnie obowiązujących.

Książka Scotta liczy jedenaście rozdziałów; cztery pierwsze mają charakter historycznego przeglądu literatury kryminalnej (przede wszystkim detektywistycznej) po I wojnie światowej, pozostałe noszą charakter mniej lub bardziej analityczny. Niestety, dość często występuje tu owa „kodyfikatorska” postać analizy. Dzieje się tak m. in. dlatego, że autor uważa literaturę detektywistyczną za mieszaninę ingrediencji, które dają się względnie dokładnie opisać; a co ponadto, to od losu. Aczkolwiek dalekie od uniwersyteckiej precyzji, analizy jego mogą stanowić przykład tzw. czystego rozbioru formalnego.

„Nie ma i nie było — pisze Scott — autorów powieści detektywistycznych, którzy by nie rozpoczynali swej pracy bez zespołu własnych reguł, starając się je, z różnym skutkiem, przestrzegać. W pisaniu powieści detektywistycznych nie jest to królewska droga, wiodąca pewnie do sukcesu; niemniej trzeba tu odróżnić dobre od złego. Lekarzom i wielu pacjentom nieobca jest świadomość istnienia »incompatibiliów«. Są to składniki, które nie dają się mieszać z innymi i działają w sposób katastrofalny na inne części składowe specyfiku. To, co ma zastosowanie w farmakologii, dotyczy również literatury detektywistycznej. Mamy tu nasze podstawowe składniki, nasze aromaty, nasze środki podniecające i nasze *incompatibilia*; w rezultacie naszą detektywistyczną farmakopeję. Reszta zaś to wiedza i praktyka”¹⁸.

Teoretycznie rzecz biorąc autor ma całkowitą słuszość, i to nie tylko w odniesieniu do literatury kryminalnej. Istnieje przecież taki punkt widzenia, z którego oglądane każde dzieło literatury — wszystko jećno, czy będzie to *Kat czeka niecierpliwie* Cheyneya, czy *Zgiełk i furia* Faulknera — składa się z określonej ilości ingrediencji i relacji, jakie między tymi ingrediencjami zachodzą. A co zatem idzie, daje się dokładnie opisać. Problem polega jedynie na tym, co będziemy uważać za możliwe do wyodrębnienia składniki, co ma być końcowym efektem tak dokładnego opisu i czy wysiłek, jaki w to wkładamy, jest opłacalny. Przewaga takiej analizy powieści detektywistycznych nad analizą utworów literatury „wielkiej” polega na tym, iż *detective novel* na pewno ma mniej składników i mniej kombinacji, dlatego może być traktowana jako *sparring-partner*. Ale nie tylko. Wyznacza ona zarazem granice takiemu badaniu. Wątpliwe bowiem, by

¹⁶ P. Morand, *Réflexion sur le roman policier*. „Revue de Paris”, 1934, t. 2.

¹⁷ S. Scott, *Blood in Their Ink. March of the Modern Mystery Novel*. London 1953, s. 133.

¹⁸ *Ibidem*.

to, co się nie udało przy analizie powieści Joe Alexa, mogło się udać przy analizie nowel Iwaszkiewicza.

Wszystko to jednak niewiele wspólnego ma z rozbiorem dokonany przez Scotta, który albo o tych sprawach w ogóle nie wie, albo się nimi nie interesuje. Jego farmakopeja nosi wyraźnie charakter zbioru przepisów, niekiedy zabawnie wiktoriańskich. Powiada on np., że jakkolwiek element humoru jest pożądany, należy go dozować z taktem: nigdy nie wolno nadawać cech humorystycznych momentowi znalezienia trupa. Mamy tu do czynienia z typowym zastąpieniem opisu stanu faktycznego przez estetyczny, czy raczej etyczny postulat. Pomińmy dokładną analizę całej receptury, która zresztą — jak to często bywa w sformalizowanych przepisach — ma, wbrew pozorom, charakter moralno-dydaktyczny, a nie formalno-estetyczny, zwróćmy natomiast uwagę na pewien wspólny ogromnej większości autorów anglosaskich pogląd, według którego przedmiotem literatury detektywistycznej nie mogą być odchylenia od norm współżycia seksualnego. Zastrzeżenie typowe dla purytańskiej obłudy, szczególnie jeśli zważyć, iż chyba od 25 lat pierwiastek erotyczny odgrywa w literaturze kryminalnej rolę, o jakiej nie śniło się najśmielszym autorom kryminałów z lat dwudziestych. Postulat ten zresztą nie zawsze jest przestrzegany, o czym świadczy chociażby opowiadanie Mac Donalda *Love Lees Bleeding*.

Zabawny jest następujący przykład stronniczości Scotta. Jest on zwolennikiem klasycznej angielskiej *detective story*, typu w polskiej literaturze najlepiej reprezentowanego przez Joe Alexa. To mu oczywiście wolno, tym bardziej że stara się być w swoich poglądach obiektywny, że mimo te lub inne złośliwości, płynące najwyraźniej z głębi serca, pisze np. o zaletach „poważnej” szkoły amerykańskiej (według stosowanej przezeń klasyfikacji to ten typ kryminału, który reprezentuje m. in. znana u nas powieść Chandlera *Tajemnice jeziora*). Ale kiedy w zakończeniu oświadcza, iż sporządził wykres krzywych ilustrujących rozwój trzech odmian literatury kryminalnej — *British type, most serious American type, less serious, effervescent American genre* — i że najpewniejsza, najbardziej zrównoważona jest krzywa typu brytyjskiego, to zaiste nie wiadomo, gdzie się tu kończy analiza merytoryczna, gdzie zaczynają osobiste gusty, a gdzie zwyczajne gieldy.

Najbardziej wiarygodne wydają się analizy Scotta w rozdziale VII, dotyczące pewnych czysto zewnętrznych cech intrygi detektywistycznej, takich jak tytuł utworu, miejsce popełnienia zbrodni itp. Trzeba się tu zastrzec, choć sprawa jest w końcu oczywista, że nie wyobrażam sobie poważniejszej analizy literatury kryminalnej bez zwrócenia uwagi na te pozornie nieistotne cechy. Inna sprawa, iż Scotta interesuje jedynie „czysty” opis tych cech, że — mówiąc inaczej — nie korzysta np. z analizy korelacyjnej, co w konsekwencji ogranicza jego możliwości syntezy.

Umiejętność syntezy w ogóle nie jest najmocniejszą stroną większości znanych mi opracowań literatury kryminalnej. Lepiej wygląda ona z reguły w pozycjach eseistycznych, takich jak wspomniana poprzednio przedmowa Sayers czy Chandlera *The Simple Art of Murder*¹⁹, pozycji oddającej zresztą osobiste poglądy autora na zadania i wartości tego rodzaju sztuki pisarskiej. Scott tej umiejętności syntetyzowania nie posiada. Wobec różnych problemów związanych z literaturą kryminalną broni się niekiedy z rozbijającą naiwnością:

„Być może, należałoby podkreślić, że potrzeba zastępczego dreszczu, tak podczas wojny, jak i w czasie pokoju, nie jest w rzeczywistości oznaką umysłowej

¹⁹ R. Chandler, *The Simple Art of Murder*. W: *The Art of the Essay*.

dekadencji. Czy nie jest faktem, iż ministrowie, nawet premierzy i arcybiskupi, smakują w literaturze detektywistycznej?"²⁰

Podkreślnych naiwności nie spotykamy w wydanej niedawno we Włoszech historii literatury kryminalnej del Montego. Pod względem ilości zebranych tytułów i nazwisk (pseudonimy zawsze rozwiązane!) praca włoskiego historyka literatury reprezentuje poziom uniwersytecki. Można określić ją jako najpełniejszy powojenny informator literatury kryminalnej. W każdym razie najpełniejszy w literaturze europejskiej, amerykańska jest bowiem u nas praktycznie nieosiągalna.

Kompletność bibliograficzna to jedna z największych zalet, a równocześnie najpoważniejsza wada *Breve storia del romanzo poliziesco*. Del Monte oczywiście musiał dostarczyć czytelnikowi więcej informacji niż jego angielscy „towarzysze broni”, jego praca stanowi bowiem we Włoszech pierwszą tego rodzaju pozycję (w podobnej sytuacji znalazłby się każdy w kraju nie posiadającym tradycji opracowań tego typu, np. w Polsce²¹), wydaje się jednak, że nadmiar nazwisk i tytułów staje się tu chwilami zaprzeczeniem informacji, czyli — mówiąc nowocześnie — „szumem”.

Ogólnie biorąc bardziej celowe wydaje mi się analizowanie pewnych problemów na wybranych przykładach — książkach, autorach — niż rejestrowanie możliwie dużej ilości nazwisk. Czytelnik, któremu pokaże się pewien zespół zagadnień na przykładzie powiedzmy utworów Chaynaya, trafiwszy na podobny utwór innego autora sam odnajdzie podobieństwa i różnice. Postawa taka wydaje się być najrozsądniejsza i z tego względu, że pełne uchwycenie produkcji literatury kryminalnej jest możliwe tylko w specjalnym informatorze, który składałby się wyłącznie z nazwisk i tytułów. Biorąc zresztą pod uwagę fakt, że już w latach czterdziestych co czwarta pozycja w dziale *fiction* należała w USA do gatunku literatury kryminalnej, sporządzenie takiego informatora nie byłoby rzeczą łatwą.

Sądzę, że w dziedzinie kryminału bardziej niż w innych odmianach „złej” i „dobrej” literatury nie należy mieszać historii z *Who is who*. Niestety, druga część książki del Montego przypomina często taki właśnie informator. Przyznajmy mimo to, że dla człowieka interesującego się literaturą kryminalną jako literaturą *Breve storia* stanowi pozycję nieocenioną. Z tym większym żalem wypada stwierdzić, że charakterystyka powieści kryminalnej w w. XX, zwłaszcza po I wojnie światowej, zawarta w niewielkim rozdziale *Un filio della rete*, jest zdecydowanie zbyt skrótowa. Lepszy wydaje się rozdział końcowy, choć i tu ważną problematykę zamknięto niekiedy ogólnikiem. Na przykład bardzo bogate i istotne zagaczenie światopoglądowych składników kryminału ujmuje autor w ten sposób:

„Weltanschauung [powieści detektywistycznej] zmieniał się od pisarza do pisarza i od okresu do okresu. Nowele Poego podejmują temat obserwatora życia, Conan Doyle’a — zachwyty pozytywistycznego sejentyzmu. [...] Obdarzanie sympatią przestępcy, a nie detektywa, może być wyrazem różnych antykonformizmów, dekadencjonalnej społeczności lub pochwały przemocy”²².

²⁰ Scott, op. cit., s. 77.

²¹ Spośród krajów, które nie miały dotąd własnych opracowań literatury kryminalnej, a doczekały się ich ostatnio, należy wymienić Czechosłowację, gdzie w r. 1962 ukazała się praca O. Ciganka *Umění detektivki* (książki tej, mimo licznych starań, nie mogłem dotąd otrzymać).

²² A. del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*. Bari 1962, s. 254—255.

Stwierdzenia te nie są zapewne błędne, wymagają jednak wyjaśnienia, dlaczego jest tak, a nie inaczej. W tym punkcie książka del Montego, która — jak wspominałem — wyróżnia się korzystnie samym faktem podjęcia problematyki związków zachodzących między poszczególnymi typami kryminalów a modelami kulturowymi epoki, zdradza zarazem pewną słabość, wspólną — powiedzmy od razu — większości autorów piszących o tych aspektach literatury kryminalnej. Takich autorów jest, nawiasem mówiąc, w ogóle niewiele. Większość spośród nich ogranicza się co naiwnej często „obrony” kryminału, podobnej lub nieco lepszej od cytowanego fragmentu książki Scotta. Rzecz jednak nie w tym, czy kryminał jest „moralny”, czy nie, bo generalnie sprawa została w tym punkcie wyjaśniona chyba od czasów Chestertona. Del Monte, podobnie zresztą jak i Wölcken, jest pod tym względem głębszy od ogółu swoich kolegów, choć najwyraźniej brak mu tej szkoły socjologicznego myślenia, która w naszych warunkach stanowi po prostu rezultat nawyków myślowych związanych z dobrym i długotrwałym kontaktem z dziełem Marksa. Nie o to mi jednak chodzi, by wypominać owym autorom, że nie są marksistami; wszak nie brak humanistów, którzy posiadają umiejętność głębszej analizy światopoglądowych problemów literatury, a których żadną miarą nie da się nazwać marksistami. Sądzę raczej, że braki, o których mowa, wynikają z niedocenienia literatury kryminalnej jako właśnie wyrazicielki pewnych istotnych przemian w postawach konsumenta „złej” literatury, to jest tzw. prostego człowieka. Inaczej mówiąc, sądzę, że można z powieści kryminalnych odczytać więcej, niż się to omawianym autorom wydaje.

Dla przykładu: bardzo ciekawy problem związków zachodzących między literaturą detektywistyczną a sytuacjami politycznymi — jako jeden z nielicznych w Europie podejmuje Wölcken w książce *Der literarische Mord*²³. Polemizując z Haycraftem Niemiec pisze m. in.:

„Prawdziwe powody, dla których rodzaj ten [tj. literatura detektywistyczna] nie przyjął się w autorytatywnych państwach kontynentu europejskiego, tkwią znacznie głębiej. Haycraft zakłada, że literatura detektywistyczna rozwija się wyłącznie w oparciu o zasady prawa. Tam [w państwach takich, jak hitlerowskie Niemcy czy faszystowskie Włochy], gdzie samowolna sprawiedliwość urzędników sądowych albo sąd boży wydaje wyrok, nie może powstać zainteresowanie wykryciem przestępcy i udowodnieniem mu winy w logiczny sposób. Stwierdzono, że w państwach demokratycznych obywatel instynktownie staje po stronie prawa, popiera jego organa i broni praworządności, podczas gdy w państwach patriarchalnych i autorytatywnych obywatel jest prawu niechętny i nieprzejednany staje przeciw niemu. Gdy w państwie o ustroju demokratycznym rozlegnie się krzyk »trzymaj złoczyńca!«, każdy stara się pomóc policji, natomiast w ustroju totalitarnym nikt nie chce mieć do czynienia z »tymi ludźmi«. Widzimy tu również przyczyny, dla których literatura detektywistyczna pozostała w Niemczech czymś obcym”²⁴.

²³ W literaturze europejskiej o tych sprawach pisali, o ile wiem, jedynie G. Orwell i G. Pfeiffer, autor wyćnanej w NRD — niestety, bardzo uproszczonej — książki *Die Mumie im Glassarg* (1960). W USA poruszał tę problematykę H. Haycraft, a po wojnie Ch. La Farge w eseju *Mickey Spillane and His Bloody Hammer* (w: *Mass Culture*). Tezy tych autorów wydają się, przynajmniej na pozór, pełne nie dających się pogodzić sprzeczności, i szersze ich omówienie znacznie przekraczałoby ramy niniejszego, w zasadzie informacyjnego, przeglądu niektórych europejskich pozycji ostatniego dziesięciolecia.

²⁴ Wölcken, op. cit., s. 224—225.

Wyznaję — że nie spotkałem książki, w której problem związków literatury detektywistycznej czy w ogóle kryminalnej ze strukturą społeczno-ustrojową byłby głębiej przedstawiony. Niestety, świadczy to zarówno na korzyść Wölckena, jak i na niekorzyść powszechnie spotykanych, płytkich rozwiązań tej problematyki. W każdym razie nie zdarzyło mi się zetknąć z publikacją, której autor postawiłby pytanie zasadnicze: w jaki sposób i do jakiego stopnia dozwolone jest „światopoglądowe” odczytywanie literatury masowej? Przecież to oczywiste, że 24 miliony Amerykanów, którzy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych kupili jedną z powieści Mickeya Spillane’a, nie wyczytało z niej tego wszystkiego, co wymieniony krytyk amerykański La Farge. Problem więc dotyczy punktu niezwykle istotnego dla wszelkiego poznania utworu literackiego: jakie zachodzą związki między organizacją emocji a treściami światopoglądowymi? Czy związki te są trwałe, tzn. czy między tymi samymi emocjami a tymi samymi treściami intelektualnymi będą występować niezależnie od warunków, w jakich czytelnik styka się z utworem? Itd., itp. Być może, sprawy te łatwiej jest przesłodzić właśnie na przykładzie literatury kryminalnej.

Jeżeli Wölcken, którego praca jest najinteligentniejszą ze znanych mi europejskich publikacji książkowych na temat literatury detektywistycznej, w ogóle nie stawia takich pytań, to być może m. in. dlatego, że nawet on zachowuje typowo historycznoliterackie proporcje konstrukcji. Wstęp ma u niego stron 7; rozdział I, poświęcony pół na pół prehistorii literatury detektywistycznej i Poemu, stron 35; rozdział II, obejmujący literaturę detektywistyczną w. XIX — z wyłączeniem Conan Doyle’a, stron 46²⁵; rozdział III, zawierający dzieje *detective fiction* od Conan Doyle’a do końca lat dwudziestych, z położeniem głównego nacisku na Sherlocka Holmesa — stron 75; rozdział IV zajmuje się problemami formalnymi literatury detektywistycznej i liczy stron 62; rozdział V ma stron 85 i analizuje ideologiczną problematykę *detective fiction*, z tym że egzemplifikacje dotyczą zarówno klasyki, jak i literatury lat trzydziestych i czterdziestych. To uporczywe podkreślanie przez mnie ilościowej przewagi materiału historycznego wynika z osobistego odczucia czy przekonania, że autor tego typu publikacji, o ile nie musi — jak np. del Monte — nie powinien się w ogóle zajmować wykładem historii zagadnienia.

Z punktu widzenia systematyczności wykładu można książkę Wölckena zarzucić niejedno. Na przykład bibliografia, choć obszerna (dlaczego nie ma w niej Messaca?), nie jest najporządniej opracowana; pewne sprawy się w książce powtarzają (np. we wstępie i na początku rozdziału IV); wbrew tytułom, w rozdziale III i IV podział na analizę „formalną” i „treściową” bynajmniej nie został konsekwentnie przeprowadzony; nierównomiernie potraktowany jest materiał historyczny. Nie chciałbym się jednak nad tymi mankamentami zatrzymywać; tym bardziej że pewien — oczywiście nie przesadny — nieporządek historyczny zdradza osobisty stosunek autora do badanego zjawiska.

Najpoważniejszy zarzut, jaki obok wspomnianego uprzednio zarzutu niewystarczalności analizy w zakresie problematyki społecznej mógłbym postawić książce *Der literarische Mord*, dotyczy części końcowej, poświęconej nowej, amerykańskiej szkole literatury kryminalnej. Wölcken zaczyna tu od trafnego porównania:

²⁵ Podtytuł książki Wölckena, jak pamiętamy, brzmi: *Einige Untersuchungen über die englische und amerikanische Detektivliteratur*, dlatego autor ledwie wspomina o pisarzach francuskich. Z punktu widzenia wartości uogólnień zamierzona luka wydaje się być ważna, brak tu bowiem Simenona i współczesnej powieści psychologizującej, typowej dla spółki autorskiej Boileau — Narcejac.

„Angielka Sayers pyta przede wszystkim o to, jak powinni wyglądać bohaterowie powieści kryminalnej, jeżeli mają być wiernymi wizerunkami ludzi żyjących. Natomiast autorzy amerykańscy nie pytają o postacie, lecz o ich działanie [*stellen nicht die Frage nach dem Sein der Figuren, sondern nach ihren Handeln*]. Jak powinna działać postać powieści detektywistycznej, aby była przekonującą. Ich założenia dotyczą nie tyle psychologii postaci, co jej działań i, co za tym idzie, jej otoczenia”²⁶.

W dalszym ciągu Wölcken nie wykazuje jednak szczególnej wnikliwości, ograniczając się do zacytowania paru fragmentów z *The Maltese Falcon* Hammeta i do streszczenia *The Thin Man* tegoż autora oraz dwóch powieści Chandlera. Do tego dodać można różne uwagi na temat twórczości Gardnera — np. o stosunku detektywa do prawa — rozrzucone po całej książce. Czytelnik może zatem przypuszczać, że te trzy nazwiska reprezentują najnowsze tendencje szkoły amerykańskiej. Jest to z wielu względów niezgodne z rzeczywistością. Po pierwsze dlatego, że twórczość tych autorów należy do lat trzydziestych: Hammett debiutował w r. 1927, Gardner w 1933, Chandler w 1939. Po drugie — nawet przyjmując słuszną zasadę selekcji nazwisk i tytułów nie sposób mówić o tych nowych (w ówczesnym wieku od momentu, gdy powstawała omawiana książka) tendencjach pomijając nazwiska: Cheyneya, Chase’a, W. F. Burnetta i Jamesa M. Caina. Oni również debiutowali w latach trzydziestych i, jakkolwiek byśmy oceniali ich twórczość, tego, co stało się z powieścią-zagadką, nie sposób zrozumieć bez analizy takich pozycji, jak *The Little Cesar* i *The Asphalt Jungle* Burnetta, *The Postman Rings Always Twice* Caina, *No Orchideas for Miss Blandish* Chase’a czy cyklu przygód Lemmy Cautiona, bohatera wielu powieści Cheyneya. Tymczasem Wölcken o Chase’ie, Burnecie i Cainie nie wspomina w ogóle, Cheyneya zaś wymienia mimochodem raz jeden.

Wypada wreszcie zwrócić uwagę na pominięcie literatury kryminalnej końca lat czterdziestych. *Der literarische Mord* ukazał się w r. 1953, a debiut Spillane’a *I, the jury* w roku 1947. Można nie bez podstaw uznać, że książki Spillane’a to literatura na najgorszym poziomie (obrzydliwa moralnie i — jak chce La Farge — stanowiąca literacki odpowiednik maccarthyzmu), nie zwalnia nas to jednak od pisania o niej. Nie tylko z uwagi na ogromną popularność tego pisarza, którego apogeum handlowe przypadło na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych. O tym może pisać socjolog. Ale dla socjologa literatura taka wyrwana będzie ze swojej historii, będzie dokumentem społecznym; forma, w jakiej analizowane treści zostały wyrażone, schemat, w jaki są one wpisane — wszystko to dla socjologa stanowi lub może stanowić sprawę obojętną. Natomiast historyk literatury, który by założył, iż nie tylko anatomia człowieka pozwala zrozumieć anatomię małpy, lecz i na odwrót, z niejakim zdumieniem, a może i pewnym pożytkiem dla swego warsztatu, przeczyta takie fragmenty z *I, the jury*:

„Jesteś martwy, Jack, ale wierzę, że możesz mnie usłyszeć. Znasz mnie od dawna i wiesz, że mam tylko jedno słowo... Dopadnę tego łajdaka, który cię zamordował. On nie zostanie powieszony ani stracony na krześle. On umrze tak jak ty, z dum-dum w brzuchu. Dopadnę go, Jack. Kimkolwiek on jest, przysięgam ci, że go schwytam. [...] Nie, Pat. Będę rozsądny. Ale nienawiść moja jest uparta, i w dniu, w którym będę trzymał mordercę na muszce mego automatu, nacisnę spust, a wówczas ja będę się śmiał patrząc, jak on umiera. Ty, Pat, możesz go zaprowadzić na krzesło elektryczne i sumienie twoje zostanie uspokojone. Ale nie

²⁶ Wölcken, op. cit., s. 288.

moje! Krzesło jest niekiedy zbyt łagodnym sposobem. Ten morderca musi cierpieć tak jak Jack!"

Myślę, że każdy historyk literatury „prawdziwej” przeczyta ten cytat z uśmiechem. I, być może, niejeden się przekona, że „zła” literatura — *Schundliteratur*, *subliterature* — jest też literaturą, tzn. zjawiskiem, którego „istoty”, „miary”, „wagi” szukamy zawsze, wątpliwe bowiem, czy kiedykolwiek dadzą się dokładnie opisać.

Roman Zimand