

Stanisław Barańczak

Poetyka polskiej powieści kryminalnej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 63-82

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.

Stanisław Barańczak

Poetyka polskiej powieści kryminalnej*

Powieść kryminalna: terminologia genologiczna jest u nas w tym zakresie nie ustabilizowana i przypadkowa. Umówmy się zatem, że nazwę „powieść kryminalna”, obejmującą wszelkie utwory mające za przedmiot zbrodnię i ściganie jej sprawców, traktować będziemy jako nadrzędną wobec dwóch odmiennych kategorii gatunkowych: powieści detektywistycznej (*detective story*, *Detektivroman*) i powieści kryminalno-sensacyjnej (*crime story*, *Kriminalroman* lub *Spannungsroman*).

Prawzory
gatunków
„kryminal-
nych” ...

* Artykuł ten jest znacznie skróconą wersją referatu wygłoszonego w listopadzie 1972 r. w Krakowie na konferencji poświęconej literaturze Polski Ludowej. Z braku miejsca musiałem zrezygnować z przypisów, wypada jednak powołać się przynajmniej na polskie prace o powieści milicyjnej, którym artykuł ten dużo zawdzięcza. Są to: K. T. Toeplitza *Zbrodnia po polsku*. W: *Mieszkańcy masowej wyobraźni*. Warszawa 1970; J. Jastrzębskiego *Ewa wzywa 07 — 07 nie odpowiada*. „Odra” 1971 nr 4; A. Martuszewskiej *Odbiorca w warstwie stylistycznej współczesnej polskiej powieści kryminalnej* (referat wygłoszony na konferencji teoretyczno-literackiej w Juracie, luty 1972; maszynopis powielany).

... mit
Edypa...

... i historia
Kaina

Prawzór pierwszej dostrzega się często w micie Edypa z jego „odwróconym” porządkiem fabuły, sięgającej — poprzez „śledztwo” — coraz głębiej w przeszłość, za prawzór drugiej natomiast uważa się operującą „naturalnym” porządkiem wydarzeń historię Kaina i Abła. Nowożytna literatura kryminalna zaczęła się, jak wiadomo, od reaktywowania modelu „detektywistycznego”: począwszy od słynnych opowiadań Poe’go, poprzez Conan Doyle’a i innych klasyków gatunku, linia rozwojowa wiedzie tu aż do współczesnych łamigłówek kryminalnych Agathy Christie i jej następców. (W latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia literatura kryminalna poczęła się jednak coraz silniej różnicować: obok detektywistycznej powieści-zagadki pojawia się model kryminalno-sensacyjny, który za Boileau i Narcejakiem wypadłoby nazwać powieścią-problemem.) Klasyczny przedstawiciel tej odmiany to Dashiell Hammett, który pociągnął za sobą całą rzeszę następców, zwłaszcza twórców tzw. amerykańskiej „czarnej serii” (inna nazwa: *hard-boiled literature*), z Raymondem Chandlerem na czele.

Opozycyjny charakter tych dwu typów powieści kryminalnej jest rzeczą powszechnie znaną, nie będziemy więc charakteryzować go zbyt szczegółowo. Warto natomiast uporządkować w skróconej formie najważniejsze wyznaczniki tej opozycyjności, zwłaszcza że ułatwi nam to usytuowanie polskiej powieści milicyjnej na szerszym tle.

	<i>Powieść detektywistyczna</i>	<i>Powieść kryminalno- -sensacyjna</i>
Prawzór mityczny	historia Edypa	historia Kaina i Abła

Prototyp w ramach literatury „wysoko- artystycz- nej”	E. A. Poe: <i>Morder- stwo na rue Morgue</i>	F. Dostojewski: <i>Zbrodnia i kara</i>
Klasyczni przedsta- wiciele	A. Conan Doyle, S. S. van Dine, D. Sayers, A. Christie i in.	D. Hammett, R. Chandler, w pewnej mierze G. Simenon i in.
Dominanta fabularna	powieść-zagadka, punkt ciężkości — śledztwo	powieść-problem, punkt ciężkości — zbrodnia
Chronolo- gia nar- racji	układ „odwrócony”	układ „naturalny”
Świat przed- stawiony	racjonalny i wytłu- maczalny, jednoznaczny moral- nie, „zamknięty”: w sensie przestrzen- nym („zamknięty po- kój”, pensjonat na odludziu itd.), w sensie liczby poszlak i osób podejrzanych itp.	niekoniecznie racjonalny (rola przypadku), dwuznaczny moralnie, „otwarty”
Bohater- -detektyw	detektyw-amator; jednoznaczny mo- ralnie; zasada <i>ratio</i> ; kontemplacyjny bezruch	detektyw zawodowy (policjant lub „de- tektyw prywatny”); dwuznaczny moralnie; zasada intuicji; działanie

Spójrzmy na tabelę i spóbućmy — na razie wstępnie i gołosłownie — „przymierzyć” do niej typową polską powieść kryminalną. Reprezentuje ona najczęściej model powieści-zagadki, punkt ciężkości spoczywa w niej na śledztwie, mającym dać odpowiedź na pytanie o sprawcę zbrodni; a więc, wy-

Polska
hybryda

dawałoby się, powieść detektywistyczna. (Zgoda, ale z drugiej strony do rzadkości należą tu wypadki konstruowania świata „zamkniętego” i rozwiązywania zagadki w sposób „immanentny”; przeciwnie, regułą jest „otwarty” charakter świata przedstawionego, rozwiązanie zaś często przychodzi z zewnątrz (najlepszy przykład to liczne powieści, w których morderstwo o charakterze z pozoru kryminalnym okazuje się mieć podłoże szpiegowskie): a więc, można by z kolei sądzić, powieść kryminalno-sensacyjną. No tak, ale nowa sprzeczność pojawia się, gdy weźmiemy pod uwagę sprawę aksjologii moralnej: okaże się wówczas, że ów „otwarty” świat przedstawiony koresponduje w zadziwiający sposób z zasadą sztywnej hierarchii jednoznacznych wartości etycznych, znamioną przecież dla detektywistycznego modelu.) Nie koniec sprzecznościom: jeśli weźmiemy z kolei pod uwagę postać detektywa, wprowadzi on w nasze rozważania dodatkową porcję niejasności. Jest to bowiem detektyw zawodowy, tzn. milicjant, rzadziej prokurator (wszelkie wyjątki, polegające na wprowadzeniu tzw. detektywa przypadkowego, potwierdzają tutaj tę regułę: śledztwo prowadzone na własną rękę przez osobę prywatną prędzej czy później musi się odwołać do pomocy oficjalnych organów ścigania) — a więc z pozoru model kryminalno-sensacyjny. Jednakże jest to zawsze detektyw moralnie jednoznaczny i traktowany jako wzór do naśladowania — zatem model detektywistyczny; postępowanie bohatera z kolei nie da się jednoznacznie określić: nieraz w tej samej powieści bohater reprezentuje jednocześnie zasadę *ratio* i zasadę intuicji, zasadę kontemplacyjnego bezruchu i zasadę działania, powieść taka odwołuje się więc do obu wzorców naraz.

Dalsze
sprzeczności

Jak wytłumaczyć ten ciąg sprzeczności, nie będący przecież zjawiskiem przypadkowym, ale konsek-

wentnie znamionującym wszelkie konkretne realizacje naszej współczesnej powieści kryminalnej? Rozwiązanie jest chyba prostsze, niż mogłoby się wydawać. Dwa klasyczne modele powieści kryminalnej reprezentują — jeśli nie we wszystkich rzeczywistych realizacjach, to przynajmniej w oferowanych przez siebie możliwościach— dwie drogi wyjścia z podstawowej sprzeczności pomiędzy kulturą masową a „wysokoartystyczną”, między walorem popularności a walorem uruchamiania samodzielności odbiorcy. Powieść kryminalna bowiem ma, żeby się tak wyrazić, problem popularności załatwiony z góry, dzięki samemu swojemu tematowi: zbrodni. Zbrodnia, tzn. przede wszystkim morderstwo („w powieści detektywistycznej po prostu *musi* być trup, i to im bardziej martwy, tym lepiej”, pisał w swoich *20 regułach pisania powieści kryminalnych* S. S. van Dine), jest tematem, który sam w sobie stanowi naczelny „atrakcjon” powieści. Posiadając ten atut, powieść kryminalna może sobie pozwolić na próby uaktywniania odbiorcy i, co za tym idzie, uszlachetniania się pod względem artystycznym. W powieści detektywistycznej chodzi głównie o aktywność, do której skłaniają wirtualnego odbiorcę pojawiające się w tekście postlaki: odbiorca ma się tutaj postawić na miejscu powieściowego detektywa, próbując przy pomocy własnej inteligencji i zdolności wnioskowania znaleźć samodzielnie odpowiedź na pytanie: „kto winien?” Natomiast w wypadku powieści kryminalno-sensacyjnej (znów podkreślam, że chodzi o jej wartościowe literacko, nie zwulgaryzowane realizacje) chodzi nie tyle o „detektywistyczne” decyzje podejmowane w trakcie śledztwa, ile o samodzielne rozstrzygnięcie problemów moralnych, psychologicznych itp., których powieść świadomie nie rozwiązuje do końca.>

Gdy spojrzymy teraz ponownie na dzisiejszą polską powieść kryminalną dostrzeżemy jasno, że w jej

Musi być
trup

Stracone
szanse

strukturze tkwi wewnętrzna konieczność rezygnowania z obydwu tych szans. Powieść ta bowiem nie wykorzystuje ani tej szansy usamodzielnienia odbiorcy, jaką daje powieść-zagadka, ani tej, jaką oferuje powieść-problem; wręcz przeciwnie, jej podstawowe obowiązki, z których nie jest w stanie się wywikłać, powodują, że jej struktura jest raczej systemem jednoznacznych nakazów i przymuszeń odbiorczych. Zamiast powieści-zagadki albo powieści-problemu mamy powieść-perswazję, powieść-wywód retoryczny.

Mamy tu niewątpliwie do czynienia z pewną wykrystalizowaną odmianą gatunkową, która domaga się własnej nazwy. Jako termin genologiczny proponujemy określenie „powieść milicyjna”. Powtórzymy raz jeszcze: podstawową cechą, która determinuje wszystkie pozostałe, jest w wypadku tej pododmiany gatunkowej bezwyjątkowy wybór milicji jako reprezentanta „strony ścigającej” — a więc wybór instytucji, której kwalifikacja ma charakter nie tylko pragmatyczny, ale również ideologiczny. Wskutek tego „strona ścigająca” w powieści milicyjnej *nie może nie mieć racji* w jakimkolwiek względzie i w jakimkolwiek sposób: musi być stroną nie tylko zwycięską (ostatecznie jest to atrybut powieści kryminalnej w ogólności), ale także w każdych okolicznościach ocenianą pozytywnie. Retoryka powieści milicyjnej na tym właśnie polega: cały zasób środków perswazyjnych, jakim powieść ta dysponuje, zostaje wykorzystany dla dwóch celów: 1) odbiorca musi bezwyjątkowo aprobować postać detektywa a potępiać postać złoczyńcy, 2) odbiorca musi być w każdej okoliczności przekonany o końcowym zwycięstwie „strony ścigającej”. Jakich jednak, konkretnie rzecz biorąc, środków perswazyjnych powieść milicyjna w tym celu używa?

Detektyw
musi
mieć
rację

Zajmijmy się najpierw tymi środkami, które składają odbiorcę do odpowiedniego wartościowania

pary antagonistycznych bohaterów (detektyw — zbrodniarz). Sposoby charakteryzowania głównego bohatera pozytywnego, detektywa, w powieści milicyjnej cechują się osobliwą a nieuniknioną sprzecznością wewnętrzną, która notabene — jak to już zauważono wielokrotnie — przypomina znane trudności z bohaterem pozytywnym powieści produkcyjnej. Z jednej strony bowiem detektyw musi tu być postacią absolutnie nieposzlakowaną pod każdym względem, samą — żeby tak rzec — esencją Sprawiedliwości. Z drugiej jednak strony jako bohater literacki musi być również *egzystencją*, konstrukcją częściowo przynajmniej „dookreśloną” pod względem psychologicznym i „wyglądowym”; nie może być — jak to się popularnie określa — postacią papierową.

Kłopot
z istnieniem

Stąd też biorą się „obowiązkowe” w powieści milicyjnej „charakterystyki zewnętrzne”, które — rzecz interesująca — odwołują się w tym samym celu do dwu przeciwstawnych mechanizmów odbioru. Posługując się znanymi terminami Morina, należałoby powiedzieć, że może tu chodzić albo o mechanizm projekcji, albo o mechanizm identyfikacji; bohater-milicjant ma zostać przez odbiorcę zaakceptowany albo z uwagi na swoją „egzotyczność” i „atrakcyjność” wyglądu, albo, przeciwnie, „swojskość” i „codziennosc”. Porównajmy dwa opisy:

„(Porucznik) był ubrany w dobrze skrojony garnitur. (...) Miał oliwkową cerę, czarne jak smoła włosy i duże, również czarne oczy. W tej ciemnej twarzy równe białe zęby błyskały w uśmiechu, jak ostrze obnażonego sztyletu” (KoB, s. 81).

Charakterystyki
zewnętrzne

„Sam wygląd (kapitana) jak gdyby przeznaczał go do składowania urzędowych kondolencji. Długi nos ze smętnie opuszczonym ku dołowi koniuszkiem stanowił najwydatniejszy rys twarzy, przerzedzona, wypłowiwała blond fryzura przypominała nastroszone piórka, małe, szare oczy pod brwiami wyrażającymi kształtem swoim nieustannie zdziwienie

Między
Bondem
a Maigretem

miały w sobie też coś ptasiego, nieporadnego w świecie skomplikowanych ludzkich problemów” (*GoB*, s. 44).

Z jednej strony koncepcja bohatera-wzoru, z drugiej — bohatera-szarego człowieka, „jednego z nas”, można by rzec, *toutes proportions gardées*: polski James Bond i polski komisarz Maigret. Nawet jednak w tym ostatnim wypadku detektyw-„szary człowiek” musi mieć również pewne cechy, które czyniłyby go pod jakimś względem bohaterem-wzorem. Cechą taką staje się przede wszystkim niebываła intuicja i psychologiczna przenikliwość, pozwalająca milicjantowi wnikać w psychikę przestępcy:

„Był śledczym z wyboru, interesowały go rebusy życia, zajmował się na własny użytek psychologią” (*NA*, s. 7).

„Często bywało z nim tak, że postępował «na niucha» i nie zawsze umiał to uzasadnić. (...) Major Kercz powie oczywiście: «Znowu ta intuicja, kapitanie Olszak»” (*ZbB*, s. 12).

Już nawet samo nazwisko bohatera to celowo zastosowany znak jego społecznej przynależności. Regułą jest również obdarzanie bohatera (zwłaszcza starszego wiekiem) nieposzlakowaną przeszłością w postaci np. udziału w Powstaniu Warszawskim (*KiP*, s. 54) lub partyzantce (*PiO*, s. 29), czy też w organizowaniu początków władzy ludowej (*ZbB*, s. 39). Jeśli milicjant należy do młodszego pokolenia, reprezentuje często model self-made-mana: miał obowiązkowo trudne powojenne dzieciństwo (*BS*, s. 82) lub wręcz pochodzi z dołów społecznych (*SeO*, s. 174). Jednocześnie wszakże drugą niezachwianą regułą pozostaje wyższe wykształcenie, znajomość języków obcych, którą oficer zaskakuje nawet cudzoziemców (*ES*, s. 217, *GłT*, 117), doskonałe manieri i tzw. kultura osobista. Również upodobania artystyczne, czytanie i tym podobne zalety bohatera objawiają się odbiorcy przy każdej okazji. Ta ostatnia kwestia wskazuje szczególnie jasno na fakt, że funkcja perswazyjna powieści milicyjnej obliczona jest na pozyskanie odbiorcy najbardziej masowego i „przeciętnego”. O ile bowiem w

akcentowaniu zażyłości bohatera ze średniowieczną architekturą (*MC*, s. 110), historią powieści (*PaS*, s. 35) czy sztuką staroegipską (*GiT*) mamy do czynienia z koncepcją bohatera-„wzoru” (dla którego wiedzy i kultury czytelnik winien żywić podziw), o tyle jeszcze częściej realizuje się w powieści koncepcja bohatera-„szarego człowieka”, którego wiedza i opinie — zwłaszcza na temat „udziwnionej” sztuki współczesnej — nie wykraczają w niczym poza krąg przekonań tzw. przeciętnego odbiorcy. Kapitan Gleb z powieści Piwowarczyka zachwyca się Galerią Drezdeńską (*PiO*, s. 107), ale „nie należy do zwolenników abstrakcji” (s. 189). Gdzie indziej oficer (co prawda reprezentujący gatunek „młodych i popędliwych”) monologuje:

„Od kiedy zaczęli smarować te swoje niezrozumiałe dla nikogo kompozycje, czy można mieć do nich pełne zaufanie? Dobry Bóg raczej wiedzieć, co oni tam malują. Przeciwnie komu. Matejko, to było zupełnie co innego” (*GoD*, s. 260).

Matejko to
zupełnie
co innego

Najbardziej wyrazistym motywem, który służy do opatrzenia pozytywnym znakiem bohatera-milicjanta, jest jego stosunek do własnej pracy: stosunek głębokiego zaangażowania i pełnego poświęcenia. Bohater po powrocie z urlopu z przykrością stwierdza, że nie wydarzyło się żadne „ciekawsze przestępstwo” (*ZeG*, s. 7); poświęca pracy nawet swój wolny czas, zaniedbując życie rodzinne czy sprawy sercowe (stereotypowy motyw porzucenia przez zaniedbywaną narzeczoną — *GiT*, s. 47—8, *JP*, s. 15 — lub żoninych utyskiwań, *KiŚ*, s. 153, *ZbB*, s. 44—5); praca ponad siły rujnuje mu zdrowie w stosunkowo młodym wieku (*KqZ*). Jeśli jest zakochany we współpracownicy, nie zdradza się z tym uczuciem (*GoB*, s. 96). Jeśli w trakcie przesłuchiwania atrakcyjnej kobiety jej „agresywny biust uderza mu do głowy” (tak dosłownie w *ZeC*, s. 41), zachowuje kamienny spokój. Wszelkie słabostki w rodzaju namiętności do wędkarstwa czy

Praca na
pierwszym
miejscu

filatelistyki (*PiC*) w momencie podjęcia śledztwa odsuwają się na dalszy plan. Najważniejsza jest praca, ukazywana — podobieństwo z powieścią produkcyjną — w kategoriach walki czy heroicznego wysiłku. Nawet związane z nią niebezpieczeństwa, o których często się wspomina, czy niechętny stosunek społeczeństwa do przedstawicieli organów ścigania nie są w stanie odstraszyć bohatera od nieustannej ofiarnej działalności.

Działania
pozaprawne

Działalność ta zaś, podobnie jak i sama postać bohatera, również opatrywana jest nigdy nie podawanym w wątpliwość znakiem dodatnim. Tu jednak pojawia się pewna znamienna trudność. Z jednej strony bowiem dążność do uatrakcyjnienia akcji poprzez odejście od określonych sztywnymi przepisami działań śledczych, a jednocześnie konieczność zwieńczenia powieści triumfem organów ścigania, dyktuje konieczność wprowadzania działań pozaprawnych: rewizji bez nakazu prokuratora, wywierania nacisku na przesłuchiwanym, wykradania dowodów rzeczowych itd. Z drugiej strony jednak nie można dopuścić, aby postępowanie to zostało przez odbiorcę przyjęte z dezaprobatą: musi on akceptować postępowanie „strony ścigającej” bez żadnych zastrzeżeń. Toteż w powieści milicyjnej zdążył się już wykształcić cały arsenał dodatkowych środków perswazyjnych, ułatwiających przyjęcie i zaakceptowanie przez odbiorcę pozaprawnych metod działania detektywa.

Odbiorca zostaje na przykład wcześniej przekonany o winie podejrzanego i w konsekwencji powoływanie się tego ostatniego na prawa obywatelskie może być odebrane tylko z politowaniem (*PiK*, s. 86); inne wyjście polega na tym, że pozaprawne działanie bohatera spotyka się z dezaprobatą zwierzchników — nie na tyle silną jednak, aby *udana* akcja (a czyż bywają inne?) nie spotkała się z rozgrzeszeniem (sprawa wykradzenia dowodu rzeczowego w *ECzł*)..Funkcjonuje zresztą w podobnych wypadkach

reguła, którą można by sformułować następująco: pojedynczy detektyw może się mylić czy postępować niewłaściwie, natomiast aparat ścigania jako całość działa zawsze bezbłędnie. Wszelkie awarie maszyny śledczej są błyskawicznie likwidowane od wewnątrz (całkiem inaczej niż w klasycznej powieści zarówno detektywistycznej, jak i kryminalno-sensacyjnej, gdzie właśnie ktoś z zewnątrz — detektyw-amator lub detektyw prywatny — demaskuje z reguły swoim działaniem błędy popełnione przez policję). Można by powiedzieć, że to cały aparat śledczy (owa „nowoczesna, wspaniała policja”, będąca ideałem generała MO w *KqZ*, s. 23), a nie pojedynczy detektyw jest właściwym bohaterem pozytywnym powieści milicyjnej,

W tym momencie jednak pojawia się nowa sprzeczność, polegająca na swoistym zakłóceniu równowagi sił. Po stronie „ścigających” znajduje się cały aparat śledczy, dysponujący nieograniczonymi (przynajmniej w powieści) możliwościami technicznymi; po stronie „ściganych” natomiast — samotny przestępca. Jest to oczywiste zakłócenie proporcji, nierówność szans, która umniejszałaby znaczenie zwycięstwa, a z pojedyńku czyniłaby polowanie z nagonką. Toteż środki perswazji zostają uruchomione również i w tym celu, aby odpowiednio wyolbrzymić możliwości „strony ściganej”. Taką funkcję pełni na przykład stereotypowy motyw przestępcy działającego wprawdzie w pojedynek, ale będącego Wielkim Przeciwnikiem, zbrodniarzem niebywale przemyślnym i zręcznym. Rozwiązanie takie ma jednak tę wadę, że okazuje się albo z lekka naciągane (por. retoryczne wynurzenia narratora w *KiN*, s. 95), albo prowadzi do pomysłów zgoła fantastycznych (w *KiS* przestępcą jest genialny, choć domorosły wynalazca nie znanej dotąd broni laserowej). Częściej stosuje się zatem rozwiązanie inne. Równanie „aparat ścigania — przestępca” staje się proporcjonalne wtedy, gdy po stronie przestępcy

Aparat
działa
bezbłędnie

Nierówna
walka...

...albo inny
aparat

znajduje się również zorganizowany i potężny aparat: gang gospodarczy (*ECze, GoD*), międzynarodowa szajka przemytników (*SeO, ChK, ChC*) czy wreszcie — organizacja szpiegowska. Taki przeciwnik jest już równorzędnym partnerem aparatu ścigania:

„— To wszystko jest skomplikowane. Niech pan nie zapomina, że mamy do czynienia z akcją obcego wywiadu. Z ludźmi o wysokim poziomie kwalifikacji zawodowych, tego nie można lekceważyć” (*EZ*, s. 51).

— co oczywiście nie jest przeszkodą, aby i ten przeciwnik w zakończeniu powieści przegrał w dziecinnie łatwy sposób:

„(...) major Tomorowski, zadowolony ze sprawnie przeprowadzonej akcji, był w doskonałym nastroju.

— (...) To ma być ta sławna «Organizacja Gehlena»? Doprawdy, panowie, wstyd mi za was” (*EZ*, s. 241).

Kim jest
przeciwnik?

Przeciwnik może być bowiem równorzędnym partnerem, jeśli idzie o liczebność, przebiegłość czy sprawność organizacyjną, ale nie jeśli idzie o moralną rację. Otwiera się tu ogromne pole działania dla środków perswazji, które pełnią funkcję dokładnie odwrotną, niż to było w wypadku charakterystyki „strony ścigającej”: służą opatrzeniu znakiem ujemnym „strony ściganej”.

Działanie tych środków zaczyna się znowu już na poziomie „charakterystyki zewnętrznej”. Zachowanie się osobników winnych lub podejrzanych wygląda zawsze tak samo:

„Marcin Pakosz był wystraszony. Niespokojne, rozbiegane oczy i spocone dłonie; co chwila ocierał je o wymięte spodnie, jakby się brzydził swoich rąk” (*MC*, s. 50).

„Wysoki, barczysty dryblas o zezujących oczach stał oślepiiony z boku tapczanu, opuścił ręce i (...) kiapał głośno ze strachu zębami (...) Milczał... To, co się stało, nie mogło się zmieścić w jego tępej, ograniczonej głowie” (*PiO*, s. 258—9).

Podobny jest również na ogół ich rodowód społeczny. Przestępcy wywodzą się — zwrócił już na to

uwagę K. T. Toeplitz — w przeważającej większości ze środowisk, które podejrzane są niejako z natury rzeczy: a więc z jednej strony z tzw. marginesu społecznego, z drugiej — ze środowiska inicjatywy prywatnej (przy czym filiacje między obydwojema grupami nie są oczywiście wykluczone). Swoje kontrastowe *pendant* otrzymuje również kryształowa biografia detektywa: przestępca nader często wplątany jest w niewyraźne sprawy okupacyjne (por. np. *PiK*, *SzS*), które oczywiście z góry przekreślają jakiegokolwiek współczucie odbiorcy dla jego końcowego losu. Analogiczną funkcję pełni również niezwykle częsty motyw szpiegowski. Zbrodnia zdrady kraju jest bowiem czymś, co bezwarunkowo pogrąża przestępcę na samo dno moralnego upadku: motyw szpiegowski nie tylko łatwo rozwiązuje problem „zakłócenia proporcji” między antagonistycznymi stronami, ale przede wszystkim służy ostatecznemu „unegatywnieniu” złoczyńcy i usprawiedliwia stosowane wobec niego metody śledcze (morderca z *MC* *musiał* być dodatkowo szpiegiem, aby autor mógł pozwolić milicjantowi na duszenie go w kasie pancерnej celem wydobycia zeznań).

Kolej na omówienie odrębnej dziedziny środków perswazyjnych. Chodzi tym razem o wszystkie operacje pisarskie, które — użyte w linearnym przebiegu narracji — mają za zadanie już od pierwszych stron przekonać odbiorcę o nieuchronnym końcowym zwycięstwie „strony ścigającej”. Ogółem biorąc, ta sfera działania środków perswazji opiera się na różnorodnych zastosowaniach zjawisk *antycypacji*.

Zdanie to wskazuje nam natychmiast na jeszcze jedną z fundamentalnych różnic dzielących powieść milicyjną od modelowych przykładów powieści kryminalnej zarówno w „detektywistycznym”, jak i w „kryminalno-sensacyjnym” wydaniu. Dla „nie-milicyjnej” powieści kryminalnej zjawisko antycypa-

Środowisko
przestępcze

Zachwiać
wiarę w
detektywa...

cji jest bowiem z natury czymś, czego za wszelką cenę się unika. Jeśli realny odbiorca powieści detektywistycznej wie, że zbrodniarz w zakończeniu zostanie wykryty i ukarany, to wie o tym jedynie dzięki swojej wiedzy „zewnątrznej”, dzięki znajomości innych utworów reprezentujących tę samą konwencję. Natomiast „wewnątrz” utworu wszystkie zabiegi pisarskie dążą właśnie do tego, aby zachwiać w odbiorcy wiarę w słuszność poczynañ detektywa i w jego ostateczny triumf: poszlaki wskazujące zbrodniarza nie są bynajmniej uwydatniane, mnożą się fałszywe tropy, detektywa spotykają niepowodzenia... Z kolei w powieści kryminalno-sensacyjnej końcowe zwycięstwo detektywa w ogóle nie jest regułą, toteż zjawisko antycypacji i tu ulega całkowitemu wyeliminowaniu. Jeśli w ogóle można mówić o obecności antycypacji w tradycyjnej literaturze kryminalnej — są to *antycypacje fałszywe*, „mylne tropy” celowo wprowadzające odbiorcę w błąd, aby utrudnić mu rozwiązanie zagadki.

...ale u nas
inaczej

Zupełnie inaczej w powieści milicyjnej. Owszem, i tu spotyka się (zwłaszcza w utworach stylizowanych raczej na odmianę detektywistyczną) zjawisko „mylnego tropu”, środki perswazyjne służą jednak, paradoksalnie, właśnie temu, aby odbiorca tym tropem *nie* poszedł! Gdy bowiem na przykład podejrzenie pada na pracownika milicji (*PiO*) lub prokuratury (*ECze*), jest rzeczą od początku jasną, że nie oni okażą się sprawcami: jakoż podejrzenie czym prędzej się rozwiewa, a niewinnie posądzonego spotykają przeprosiny grubo przed właściwym zakończeniem. Wszelkie natomiast antycypacje, które zapowiadają klęskę przestępcy, każą się traktować jak najbardziej serio, a dalszy rozwój wypadków tylko je potwierdza:

„On — Andrzej Lechoń, zaplanował i wykonał napad rabunkowy, żeby zdobyć dziewczynę. Resztę — dopisało życie. Nie przewidział, co życie potrafi dopisać człowiekowi,

który zrobi jeden krok przeciwko prawu. Zabrakło mu wyobraźni" (NA, s. 69).

Mówiąc o zjawisku antycypacji (realizowanej zarówno w sposób bezpośredni, jak w cytacie powyżej, jak i pośrednio, np. przez wykorzystywanie tzw. *clues*, faktów znaczących, funkcjonujących jako poszlaki), prędzej czy później trzeba wskazać na fakt, dzięki któremu jest ona w ogóle w powieści możliwa. Chodzi oczywiście o zjawisko *wszechwiedzy* narratora, które w powieści milicyjnej stanowi regułę o niewielu wyjątkach. Obowiązuje ona w zasadzie niezależnie od tego, jaki rodzaj narracji został zastosowany:

„Emerald green jako zbrodnia została właściwie wyjaśniona (...). Jakże byłem zadufany w sobie wypowiadając powyższe zdanie, ale nie uprzedzajmy wypadków" (BS, s. 226).

Ta typowa antycypacja została wypowiedziana w powieści operującej narracją pierwszoosobową. Narrator-detektyw ma jednak pewien dystans czasowy do relacjonowanych zdarzeń: mówi o tym, co już się zdarzyło, i zna wypadki, które nastąpiły później. Zastosowanie narracji pierwszoosobowej — jest to w powieści milicyjnej przypadek stosunkowo rzadszy, ale wcale często spotykany — nie tyle służy wprowadzeniu subiektywnego punktu widzenia, co umożliwia właśnie zastosowanie „rozległego horyzontu narracyjnego”, a więc zademonstrowanie *wszechwiedzy* narratora.

Jeszcze bardziej oczywista i naturalna jest ta *wszechwiedza* w wypadku narracji trzecioosobowej. Narrator — nieraz w sposób bodaj bardziej jawny niż w klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej — jest tu wszędzie obecny, zna wszystkie fakty, które się wydarzyły, ma wgląd w myśli bohaterów; osadzając akcję w jakiejś scenerii, dokonuje natychmiast jej szczegółowej, niemal topograficznej prezentacji (por. typowy opis wnętrza pensjonatu — EJ, s. 27—28), wprowadzając nowego

Zabrakło
im
wyobraźni

Pozorne
odstępstwa

bohatera — opisuje jego wygląd zewnętrzny, właściwości charakteru oraz przedstawia w syntetycznym skrócie jego życiorys. Przykłady są zbyt liczne i zbyt banalne, by je cytować. Warto natomiast wspomnieć, że wszechwiedza narratora jest jawniejsza, gdy mamy do czynienia z pewnymi pozornymi odstępstwami od reguły. Tak na przykład w pewnych partiach *EC* pojawia się typ narracji o charakterze bardziej „personalnym” — trzecioosobowej wprawdzie, ale związanej z punktem widzenia bohatera-detektywa; od czasu do czasu jednak, gdy jest to autorowi potrzebne, narracja z całą swobodą porzuca to *locum*, aby zdać sprawę z rozmowy, której bohater nie mógł być świadkiem, albo zrelacjonować, co sobie pomyślał inny bohater (por. np. s. 102—103). Kiedy w innej powieści (*KoB*) pojawia się nietypowe zastosowanie narracji o zdecydowanie „wąskim horyzoncie”, mianowicie dziennik prowadzony przez późniejszą ofiarę, w momencie uśmiercenia tejże znów swobodnie włącza się trzecioosobowa relacja wszytkiego wiedzącego narratora. Regułą jest w ogóle, że zastosowanie narracji o „wąskim horyzoncie” — a więc uniemożliwiającej antycypację — może być tylko sporadyczne lub tymczasowe. Tak na przykład w *DM* fragmenty pierwszoosobowe, wypowiedziane przez narratora-bohatera, którego tożsamości (przestępca czy „podstawiony” detektyw?) początkowo nie jesteśmy pewni, przeplatane są fragmentami trzecioosobowymi, które stopniowo wszystko wyjaśniają; podobnie w *MC* tego rodzaju wtręty pojawiają się w momencie, gdy trzeba zdać sprawę z faktów czy rozmów, których bezpośrednim świadkiem nie mógł być snujący wspomnienia narrator-detektyw. W innej powieści (*KqZ*) niebanalny pomysł zbudowania powieści-collage’u z dokumentów śledztwa i z fragmentów dziennika detektywa traci na konsekwencji w zakończeniu, w którym włącza się znów

wszystkowiedząca narracja „dziennikarza”, zajmującego się spisywaniem owych dokumentów.

Jak widać, wszechwiedzący narrator nie da się z powieści milicyjnej wyrugować. Tylko taki typ narracji jest bowiem w stanie spełniać zadania perswazyjne, wytworzyć między narratorem a odbiorcą wirtualnym relację *pouczonego* i *pouczającego*: poucza wszak ten, kto wie więcej.

Zadania
narratora

Mówiliśmy do tej pory o środkach perswazyjnych koncentrujących się bezpośrednio na osiągnięciu pewnych elementarnych celów, jakie stawia przed sobą powieść milicyjna. Trzeba jednak wspomnieć choć słowem o zabiegach, żeby tak rzec, drugorzędnych czy pomocniczych, które służą nie tyle jakimś samoistnym celom, co swoistemu podbudowywaniu *skuteczności* perswazji. W pierwszym rzędzie należałoby tu wymienić zabiegi służące — jak by to można nazwać — uprawdopodobnieniu fikcji. Jeśli fabuła powieści ma służyć jako pouczające *exemplum*, spełni to zadanie lepiej, gdy czytelnik dowie się, że wszystko zdarzyło się „naprawdę”: jest to zasada być może prymitywna, ale często wprowadzana w życie, choćby przez stosowanie stylizacji na „autentyk” (powieść jako gawęda oficera MO albo zbiór dokumentów śledztwa), przez polemiczne aluzje autotematyczne (przeciwstawiające konwencjom literatury kryminalnej — „prawdę życiową”) itd. Drugim obok „uprawdopodobniania fikcji” „pomocniczym” chwytem, służącym umacnianiu efektywności środków perswazji, jest z kolei dążność do stworzenia wspólnego dla narratora, bohaterów i odbiorcy *świata wartości*. Skala realizacji sięga tu od podstawowych założeń ideologicznych do spraw najdrobniejszych. Niezmiernie częstym zjawiskiem jest na przykład w powieści milicyjnej — pozornie zbędne i nie umotywowane kompozycyjnie — odwoływanie się do powszechnie znanych i akceptowanych zjawisk kultury masowej. Nieprzypadkowo przebywający służbowo w Egipcie

Autentycz-
ność fikcji

Wspólna
kultura
masowa

kapitan wspomina tęsknie festiwal sopocki (*GiT*, s. 73); nieprzypadkowo w rozmowie dwóch oficerów o pogodzie pada wzmianka o „naszym nieoceanionym Wicherku” (*GoD*, s. 151); nieprzypadkowo inni funkcjonariusze płaczą na przedstawieniu *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (*KiP*, s. 32), a rozmowa dwojga bohaterów odbywa się w trakcie opisanego ze szczegółami *Podwieczorku przy mikrofonie* (*KiN*, s. 69—73). Poszukiwanie płaszczyzny porozumienia narratora i bohaterów z odbiorcą wyraża się wreszcie również w innym zjawisku: w obfitym użyciu językowych i pojęciowych stereotypów. Nie może dziwić, że kapitan Gleb nazywa Wisłę „królową rzek polskich” (*PiO*, s. 29), że inny milicjant w trakcie konwersacji z Anglikiem stwierdza odkrywczo, iż nasz język „dla cudzoziemca jest niesłuchanie trudny” (*ES*, s. 134), czy też, że bohaterka Zeydlera-Zborowskiego, znalazłszy się w Krakowie, konstatuje: „Ładne miasto (...) Czuje się tu historię Polski” (*ZeZ*, s. 102). O dowcipie zaś i dowcipach w powieści milicyjnej dałoby się napisać odrębne studium...

Wnioski? Raczej pesymistyczne (przynajmniej dla osób, które z rozwojem polskiej powieści milicyjnej wiązały jakiekolwiek nadzieje na podniesienie jej artystycznego poziomu). Na naszych oczach pojawiła się i prosperuje niezwykle obszerna ilościowo dziedzina twórczości powieściowej, która u swych podstaw skażona jest nierozwiązywalną sprzecznością. Zmuszona do spełniania przede wszystkim funkcji perswazyjnych, musiała skryształizować się w gatunkową hybrydę, wspierającą się na niespójnym skrzyżowaniu dwu całkowicie różnych modeli struktury powieściowej i zarazem dwu całkowicie odmiennie uhierarchizowanych światów wartości. Jako taka, powieść milicyjna nie ma szans — przynajmniej w ramach, które sama sobie zakresliła — stać się ani spójną strukturą literacką, ani, co za

Funkcje
perswazyjne
górują

tym idzie (gdyż niespójność przekazu niweczy skuteczność perswazji), efektywnym literackim przekazem określonych idei.

Wykaz skrótów

- BS — K. Błahij: *Szmaragdowa zagadka*. Katowice 1960.
 ChC — J. Chmielewska: *Całe zdanie nieboszczyka*. Warszawa 1972.
 ChK — J. Chmielewska: *Krokodyl z Kraju Karoliny*. Warszawa 1969.
 DM — M. Dor: *Major opóźnia akcję*. Warszawa 1970.
 EB — J. Edigey: *Błękitny szafir*. Warszawa 1971.
 ECze — J. Edigey: *Czek dla białego gangu*. Warszawa 1963.
 ECzł — J. Edigey: *Człowiek z blizną*. Warszawa 1968.
 EJ — J. Edigey: *Jedna noc w «Carltonie»*. Katowice 1971.
 ES — J. Edigey: *Strzały na rozstajnych drogach*. Warszawa 1970.
 EZ — J. Edigey: *Złota koperta*. Katowice 1970.
 GiT — J. Głowacki: *Testament królowej Nefertite*. Warszawa 1971.
 GoB — B. Gordon: *Błękitne szynszyle*. Wyd. II. Poznań 1968.
 GoD — B. Gordon: *Dwaj panowie z «Zodiaku»*. Warszawa 1967.
 JP — J. Joachim: *Połowanie na szczupaka*. Katowice 1969.
 KqZ — K. Kąkolewski: *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię*. Warszawa 1968.
 KłN — A. Kłodzińska: *Nie bój się nocy...* Warszawa 1968.
 KłP — A. Kłodzińska: *Potem przychodzi ktoś inny*. Warszawa 1970.
 KłS — A. Kłodzińska: *Świetlista igła*. Warszawa 1969.
 KoB — K. Korkozowicz: *Będę zamordowana*. Warszawa 1970.
 MC — A. Morena: *Czas zatrzymuje się dla umarłych*. Warszawa 1969.
 NA — B. Nawrocka, R. Doński: *Akcja «Chirurg»*. Warszawa 1968.
 PaS — M. Patkowski: *Strzały w schronisku*. Warszawa 1969.

- PiK* — A. Piwowarczyk: *Królewna?!*. Wyd. II. Warszawa 1956.
- PiO* — A. Piwowarczyk: *Otwarte okno*. Warszawa 1961.
- SeO* — H. Sekuła: *Orchidee z ulicy Szkarłatnej*. Warszawa 1971.
- SzS* — R. Szczerba: *Szakale*. Warszawa 1959.
- ZbB* — A. Zbych: *Bardzo dużo pajacyków*. Warszawa 1968.
- ZeC* — Z. Zeydler-Zborowski: *Czerwona nitka*. Warszawa 1972.
- ZeG* — Z. Zeydler-Zborowski: *Gość z Londynu*. Warszawa 1968.
- ZeZ* — Z. Zeydler-Zborowski: *Zbrodnia na Cyrhli Toporowej*. Warszawa 1970.