

Adam Mazurkiewicz*

Tropy autotematyczne w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.024>

Streszczenie: Utwory kryminalne, w których pojawiają się akcenty autotematyczne, funkcjonują na pograniczu dwu obiegu. Inspirowane schematem zaczerpniętym z popkultury, kryminały te nie są zarazem adresowane do jej konsumentów, lecz zwolenników rozwiązań przelamujących czytelnicze przyzwyczajenia i skonwencjonalizowane formuły. W kryminale autotematycznym struktury fabularne zostają traktowane pretekstowo. Tym samym istotniejszy od nich staje się krytyczny namysł nad kulturowymi uwarunkowaniami, które miały wpływ na powstanie owych wzorców. Aby możliwe stało się takie przeniesienie uwagi, twórcy literatury kryminalnej sięgają w tym celu najczęściej do jednego z trzech następujących sposobów tematyzowania zagadnień metaliterackich:

- sięganie po parateksty w charakterze sygnałów autoreferencyjności;
- intencjonalne przywoływanie ostentacyjnie skonwencjonalizowanych rozwiązań, opatrzonych niekiedy autotematycznymi komentarzami;
- intencjonalne przekraczanie „horyzontu oczekiwań” czytelnika.

Wymienione tu strategie nie mają charakteru wykluczających się nawzajem rozwiązań, toteż zdaje się, że ich elementy możemy odnaleźć w jednym utworze. Zarazem wyodrębnienie ich pozwala dostrzec różnorodność chwytów autotematycznych, wykorzystywanych przez autorów opowieści „o zbrodni i karze”.

Słowa kluczowe: autotematyzm, polska literatura, literatura kryminalna, konwencjonalizacja

* Dr hab. prof. UŁ, zatrudniony w Zakładzie Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej, Uniwersytet Łódzki. Zainteresowania badawcze: historia fantastyki i kryminału, komiks, kultura cyberpunkowa, polski socrealizm. E-mail: adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl | ORCID: 0000-0003-3804-6445.

Autothematic Tracks in Polish Crime Literature (Reconnaissance)

Abstract: Crime fiction with self-referential accents function on the border of two spheres. Inspired by a pattern taken from pop culture, they are not addressed primarily to its consumers, but to supporters of solutions that break readers' habits and conventionalised structures. The story structures are treated as pretexts. Thus, a critical reflection on the cultural conditions that influenced the emergence of these patterns becomes more important than the structures themselves. To make such shift of focus possible, the authors of criminal literature most often resort to one of the following three ways of subjecting the meta-literary issues:

- using paratexts as markers of self-referentiality;
- intentionally evoking ostentatiously conventionalised solutions, sometimes accompanied by self-referential comments;
- intentionally going beyond the reader's "horizon of expectations".

The above-mentioned strategies are not mutually exclusive solutions, thus sometimes their elements can be found in one literary piece. At the same time, distinguishing them allows us to notice the variety of self-referential tricks used by the authors of the stories "about crime and punishment".

Keywords: metafiction, Polish fiction, crime fiction, conventionalization

Przekorą wobec literatury kryminalnej, która jest przecież zakłeta w dość sztywne reguły, może być, to wszak oczywiste, »kryminał *a rebours*«, a zatem antykryminał” – deklarował Jarosław Klejnocki, omawiając własną powieść *Przylądek pozerów* (Klejnocki 2013). Pozornie utożsamienie przez Klejnockiego antykryminału z takim, który tworzony jest wbrew formułom gatunkowym, to oczywistość, niezaskująca na pogłębiony namysł. Kulturowe doświadczenie wskazuje jednak, że ani to utożsamienie nie jest tak oczywiste, jak by się wydawało, ani antykryminał nie stanowi jednolitego zjawiska. Co więcej: określenie to może dotyczyć praktyk rozgrywanych na różnych poziomach lektury. Problematiczna jest już nazwa zjawiska, ponieważ funkcjonują – jako równoważne – określenia: „antykryminał”, „kryminał autotematyczny”, „metakryminał”, „postkryminał” (zob. Fiałkowski 2010; Dobroczyński 2006; Foerster 2008: 69; Olszewski 2010; Wis 2016).

Zwłaszcza ostatnie z przywołanych tu określeń jest „podejrzane terminologicznie”, zdaje się bowiem – wbrew doświadczeniu lekturowemu – sugerować, że literatura kryminalna wkroczyła obecnie w fazę rozwoju, w której niemożliwe stało się napisanie kryminału „na serio”, bez intencji prześmiewczych¹. Tymczasem takie opowieści powstają. Co więcej: ich autorami bywają niekiedy twórcy antykryminałów; znaczący pod tym względem jest *casus* Jarosława Klejnockiego, będącego autorem zarówno „metakryminału” *Przylądek pozerów* (2005), jak i powieści, które można określić mianem kryminałów: *Południka 21*

¹ Podnoszenie kwestii jałowości konwencji literatury kryminalnej nie jest zresztą nowe; jego ślady można odnaleźć w wypowiedziach Edmunda Wilsona (z 1944 roku!), który deklarował, że „czas kryminału” przeminał (Wilson 1973: 181).

(2008), *Człowieka ostatniej szansy* (2010) i *Opcji na śmierć* (2012)². Być może zatem konieczne byłoby potraktowanie zjawiska „postkryminału” nie z perspektywy chronologii, lecz – jak w wypadku interpretacji Julii A. Emberley teorii postkolonialnej – jako na rekonfigurację dyskursu pozwalającą na nowe spojrzenie zjawisko kulturowe, jakim jest literatura kryminalna (Emberley 1993: 5). Nie mniej istotna jest pod tym względem chronologicznie poprzedzająca namysł postkolonialny refleksja postmodernistyczna, zapoczątkowująca znaczenie przedrostka „post-” dla sygnalizowanej tu rekonfiguracji dyskursu. Przedrostek „post-” w postmodernizmie (jak i postkolonializmie) nie oznacza przecież następstwa czasowego, a „zatarcie granic idei dookreślających pierwotnie koncepcję nowoczesności”; nie bez znaczenia pod tym względem jest namysł Zygmunta Baumana nad płynną nowoczesnością, tożsamą z kategorią opisową współczesności, dla której znajduje on nośność metafor związanych z „płynnością”/„ciekłością” (2006: 7). Nie inaczej postrzega ponowoczesną współczesność Harvie Ferguson, akcentując migotliwość znaczeń w rzeczywistości pozbawionej „elementów trwałych”, tj. więzów umożliwiających wyłonienie się z indywidualnych wyborów zbiorowych projektów (zob. *ibid.*: 12); czytamy:

W świecie ponowoczesnym wszystkie różnice stają się płynne i wiążą z zanikiem granic, zaś wszystko może równie dobrze stać się własnym przeciwieństwem [In the postmodern world, all distinctions become fluid, boundaries dissolve, and everything can just as well appear to be its opposite] (Ferguson 1999: 15–16).

Biorąc pod uwagę rozpoznanie przywołanych tu badaczy, akcentujących dialektyczny status rzeczywistości w postmodernie, rozumiała staje się współobecność we współczesnej kulturze literatury kryminalnej i „postkryminalnej”, jak i ewolucje pisarskie przebiegające w różnych kierunkach: o ile bowiem przywołane uprzednio powieści Klejnockiego można opisać za pomocą wektora „od postkryminału do kryminału”, przeciwny kierunek ewolucji pisarstwa odnajdujemy w cyklu Zygmunta Miłoszewskiego. *Uwikłanie* (2007) i *Ziarno prawdy* (2011) to niewątpliwie powieści kryminalne, podczas gdy akcenty fabularne w *Gniewie* (2014) zostały rozłożone tak, aby pretekstowości zagadki kryminalnej (jej rozwiązanie najmniej interesuje pisarza) towarzyszyła refleksja nad socjologicznymi zjawiskami z kręgu patologii, w tym wypadku fizyczną i psychiczną przemocą w rodzinie (zbliża to powieść Miłoszewskiego do poetyki „skandynawskiej szkoły kryminału”, w której obserwujemy radykalne odejście od konwencjonalnej realizacji typu kryminału *whodunnit?* na rzecz formuły powieści społecznej z – niekoniecznie wyraziście – nakreślonym wątkiem kryminalnym). Przy tym, jakkolwiek nie sposób odmówić autorowi *Gniewu*

² Przywołane tu utwory Klejnockiego, zwłaszcza *Południk 21*, można traktować jako szczególną realizację założeń literatury kryminalnej, którą określimy roboczo mianem „kryminału erudycyjnego”. Jego lektura zakłada znajomość przez czytelnika nie tylko podstawowych faktów z XIX-wiecznych dziejów Polski, lecz również niuansów życia emigracyjnego oraz konstrukcji antycznego dramatu; w przeciwnym razie niezrozumiała dla odbiorcy będzie konstrukcja utworu Klejnockiego. Podobnie w *Julu* Pawła Goźlińskiego (2010) czytający zmuszony jest posiadać wiedzę uprzednią dotyczącą starć różnych frakcji politycznych Wielkiej Emigracji, jak i życiorysu Juliusza Słowackiego, aby docenić concept pisarza. Do pewnego stopnia punktem odniesienia dla obu przywołanych tu utworów jest powieść Umberta Eco *Imię róży* (1980; wydanie pol. 1987), w którym fabularne perypetie protagonistów zostały wsparte rzetelną wiedzą historyczną. Szczególnymi odmianami „kryminału erudycyjnego” są kryminały „retro” i historyczny, którego twórcy (m.in. Marek Krajewski, Marcin Wroński, Mariusz Wollny) odtwarzają realia epoki, aby umożliwić czytelnikowi pełniejsze odczucie specyfiki świata przedstawionego. Rozpatrywane z tej perspektywy kryminały „retro” można uznać za popkulturowy przejaw namysłu nad postpamięcią i jej rolą w kształtowaniu obrazu przeszłości.

pomysłowości i artystycznej sprawności, nie należy zapominać o immanentnej cesze kryminału jako gatunku literatury popularnej: jest nią jedynie pozorne bogactwo rozwiązań fabularnych, w istocie sprowadzające się do inwariantowości skonwencjonalizowanych *clichés*. Co więcej, jedynie wówczas, gdy zachowane zostają sygnały rozpoznawcze konwencji, utwór może liczyć na przychylnę przyjęcie ze strony czytelników; świadectwem tak zarysowanych oczekiwań mogą być słowa odnoszące się do powieści Beaty i Eugeniusza Dębskich *Dwudziesta trzecia* (2014): „Dobra, kryminalna zagadka zawsze jest w cenie” (Wojteczek 2014). Przeciwnie w metakryminale: tu – pozostajemy przy metaforze rynkowej – „w cenie” jest demaskacja konwencji tak, aby nie sposób było czytać metakryminał, bez dostrzeżenia jego potencjału dyskursywnego.

Naszkiecowana specyfika metakryminału nie pozostaje obojętna z perspektywy czytelniczej. Coraz częściej – co słusznie akcentuje Grażyna Gajewska – literatura „artystyczna” i „popularna” (określenia badaczki) podlegają wzajemnym wpływom i negocjacjom znaczeń, zmieniając wyraziste linie demarkacyjne kulturowych rejestrów w pogranicze (Gajewska 2014: 20)³. Na tym zaś funkcjonują formy – z perspektywy obiegu kulturowych – hybrydalne, właściwe dla artystycznych eksperymentów.

Z tego względu opowieści kryminalne, w których pojawiają się sygnały refleksji autotematycznej, funkcjonują na pograniczu dwu obiegu. Inspirowane schematem zaczerpniętym z popkultury, nie są adresowane do jej konsumentów, lecz zwolenników rozwiązań przełamujących czytelnicze przyzwyczajenia i skonwencjonalizowane formuły. Struktury fabularne zostają w nim traktowane pretekstowo, od nich samych istotniejszy bowiem staje się krytyczny namysł nad kulturowymi uwarunkowaniami, które owe wzorce stworzyły (Telicki 2014: 111–125). Toteż zasadne mogą być obawy krytyki literackiej przed utworami „aksjologicznie podejrzanymi”, dowartościowywane upatrywanie w nich walorów, których są pozbawione. Zarazem jednak konieczna jest świadomość funkcji, jaką we współczesnej kulturze pełni obieg popularny, przejmujący coraz częściej rolę przypisywane – na mocy tradycji – kulturze „wysokiej”; na tę właściwość popkultury zwracają uwagę Agnieszka Cybal-Michalska i Paulina Wierzba, akcentując rangę kultury popularnej we współczesnym międzypokoleniowym przekazie dziedzictwa (Cybal-Michalska [&] Wierzba 2012: 9). Stanowisko to należy traktować z rezerwą wobec hurraoptymistycznej wiary w możliwości popkultury, trudno jednak nie przyznać badaczkom racji, kiedy piszą one o wzrastającym wpływie obiegu popularnego na kształt dzisiejszej kultury. Za jego przejaw można uznać „kryminał autotematyczny” traktowany już nie tylko jako formuła namysłu nad istotą sztuki słowa, lecz świadectwo kulturowego potencjału literatury kryminalnej (a szerzej – popkultury). Z tego względu punktem odniesienia dla realizacji metakryminału są wzorce gatunkowe oraz tradycja literacka. Nie brak przecież w historii rodzimej literatury powieści, w których reguły gatunkowe kryminału zostają przywoływane w sposób tak ostentacyjny, że niemożliwa staje się ich lektura w sposób „naiwny”⁴. Niewątpliwie rację ma przeto Dorota

³ Posługując się metaforą zaczerpniętą z matematycznej teorii zbiorów, można by sytuację tę opisać jako poszerzanie części wspólnej zbiorów wzorem $(P(U), U, \cap, \cup, \varnothing, U)$, odwołując się do założeń tzw. algebry Boole’a (zob. Guzicki [&] Zakrzewski 2005: 33).

⁴ Podejrzliwość lekturą wzbudzają nawet te utwory, które – niczym *Sknocony kryminał* Stanisława Lema (przybliżony czas powstania: lata pięćdziesiąte XX wieku, I wydanie 2009) – można, z uwagi na kontekst towarzyszący ich powstaniu, odczytywać jako napisane bez intencji dekonstruowania prawideł gatunku. W przywołanym tu utworze Lema mamy jednak „nadmiarowe nagromadzenie” tropów, które dopuszcza sygnalizowaną tu perspektywę dyskursywną – tym bardziej, że w finale zachowanego fragmentu rozwiązanie

Wojda, upatrująca w twórczości wielu prozaików odwołujących się do schematu fabularnego literatury kryminalnej problematykacji za jego pomocą dyskursu historycznego, by dzięki temu zabiegowi możliwa stała się relatywizacja podstawowych kategorii epistemologicznych i ontologicznych (Wojda 2011:155–173). Istotnie – spodziewający się wypełnienia Jaussowskiego „horyzontu oczekiwań” czytelnicy *Śledztwa* Stanisława Lema (1959) bądź *Korupcji* Andrzeja Kuśniewicza (1961) z pewnością odczują zawód. Wprawdzie w utworze Lema będą mogli obserwować postępy w tytułowym śledztwie, Kuśniewicz zaś deklaruje związek powieści z „gawędą kryminalną”, jednakże winny nie zostaje osądzony, ponieważ nie istnieje (*casus* opowieści Lema), a autor *Korupcji* już w słowie wstępnym podważa możliwość istnienia quasi-gatunku, który przywołuje: „*Korupcja* nie jest powieścią kryminalną, nie jest w ogóle powieścią, jest natomiast bezpretensjonalną gawędą z rodziny gawęd-kryminałów, jeśli takowe istnieją” (Kuśniewicz 1975: 5). Również w nowszych utworach, choćby we wzmiankowanym uprzednio *Przylądku pozerów* Klejnockiego (2005) zbrodnia i śledztwo zostaje odsunięte na plan dalszy. Tym samym podważana jest – konstytutywna dla konwencjonalnej literatury kryminalnej – zasadność czytelniczego towarzyszenia powieściowemu detektywowi w jego poszukiwaniach sprawcy zbrodni, skoro nie sytuuje się ona w centrum akcji. Dobitnie podkreśla to tytuł jednego z rozdziałów: *Kto zabił? Rozdział, w którym okazuje się, że ważniejsze od pytania „Kto zabił?” jest pytanie „Dlaczego ów ktoś zabił?”, ale nawet ta wiedza niczego nam w ostateczności nie wyjaśnia* (Klejnocki 2005: 189).

Niewątpliwie na najogólniejszym poziomie rozważań utwory z kręgu „kryminału autotematycznego” łączy krytyczna postawa autora wobec skonwencjonalizowanych formuł gatunkowych, wyrażająca się w pretekstowym charakterze ich przywołań⁵. Z tego względu z pewnością „kryminały autorefleksyjne” spełniają kryteria gry stawiane przez Rafała Moczkołana utworowi literackiemu, który ma (parafrazując wersy Leśmianowskiego *Poety*) „znaczyć więcej, niż znaczy”. Cel ten zostaje, zdaniem badacza, osiągnięty dzięki zabiegom zmierzającym do celowego i świadomego przekształcania zastanej konwencji gatunkowej tak, by efekty owych zabiegów były sprzeczne z oczekiwaniami czytelników (Moczkołan 2001: 53–55). Wprowadzona – dzięki owej niezgodności – rozbieżność między autorskim zamierzeniem a odbiorczym „horyzontem oczekiwań” umożliwia zasygnalizowanie dystansu do wykorzystywanych schematów fabularnych. Nie mniej istotny jednak wpływ, prócz

jednej z zagadek ewokuje następną: „– Zastanawia mnie teraz, czy nie mogą to być dwie oddzielne sprawy – powiedziałem. – Jedna – zabójstwo Maystersa dokonane za pomocą izotopów trucziny radioaktywnej. I druga – złożona z trzech części: akt pierwszy to kradzież pieniędzy przez podjęcie ich czekiem z kont Maystersa, drugi – zabójstwo dziewczyny i trzeci – zabicie tego starego Addamsa” (Lem 2009: 126–127). Oczywiście trudno rozstrzygnąć tę kwestię ostatecznie, skoro nie dysponujemy ostateczną wersją utworu, pozostaje nam zatem poprzestać na domysłach, w myśl propozycji Jerzego Jarzębskiego: „Autor – niczym kucharz – pozostawił nam swoją potrawę na wpół gotową, a na stole rozstawił garnki i talerze pełne rozmaitych ingrediencji, ale właściwie istniejących dopiero w postaci »dania potencjalnego«, noszącego na sobie wyraźne ślady osobowości twórczej i gustów kucharza, ale dopiero zapraszającego do dalszej pracy. To prawdziwie pasjonujące zadanie: stanąć przy kuchni i dokończyć, czytając, zarzuconą przez pisarza potrawę” (Jarzębski 2009: 185).

⁵ Niekiedy też owa pretekstowość zostaje wykorzystana do odzierania czytelnika z iluzji, jakim skłonny jest – na podstawie uprzedniego doświadczenia lekturowego – ulegać; przykładem służy napięcie między obrazem pracy policji, znanym przeciętnemu odbiorcy z seriali i telenowel dokumentalnych (np. *W-11*, Polska 2004–2014, reż. Jacek Januszyk), a ukazaniem w powieści Klejnockiego: „Papierkowej roboty [...] nie znośił, chociaż była ona [...] podstawą niemal wszystkich policyjnych działań. To tylko w filmach policjanci wciąż zasuwał w pościgach za przestępcami i wdają się w uliczne wymiany ognia. Tak naprawdę siedzą zazwyczaj w swoich służbowych pokojach i odwalają biurokrację. Wszędzie tak jest – w Ameryce, w Anglii i we Francji, które zwiedził [...] w podróży służbowych. A pewnie i na całym świecie. Policja to wielki młyn, pochłaniający tony papieru” (Klejnocki 2005: 34–35).

sygnalizowanej tu perspektywy, mają czynniki „zewnętrzne” wobec dyskursu eksperckiego, którego reprezentantami są czytelnicy-znawcy, tj. twórcy świadectw lektury (autorzy, krytycy i badacze literatury) (Sławiński 1974: 20). Czynniki te – zwłaszcza w dobie gospodarki wolnorynkowej – mają istotny wpływ na kształtowanie opinii o danym utworze oraz jego funkcjonowanie na giełdzie czytelniczej, a tym samym na sposób jego lektury, zasięg i preferencje czytelnicze. Należą do nich:

- marketing wydawniczy, umożliwiający „etykietowanie” produkcji literackiej według klucza gatunkowego, charakterystycznego dla obiegu popularnego (Gemra 1998: 55–74). Jest on niezwykle istotny z perspektywy czytelnictwa ludycznego, będącego najbardziej rozpowszechnioną formą uczestnictwa w kulturze literackiej (Stetkiewicz 2011). Zgodnie z analizą wyników ankiet dotyczących czytelnictwa, opracowaną przez Małgorzatę Latoch-Zielińską, twórczość sensacyjno-kryminalna cieszy się nieustannym zainteresowaniem zwłaszcza wśród odbiorców młodych – zarówno wiekiem, jak i doświadczeniem czytelniczym (2020: 88). W tej sytuacji „mapowanie genologiczne” jest z perspektywy odbiorcy szczególnie ważne, pozwala bowiem na przyporządkowanie przejawów produkcji literackiej do poszczególnych gatunków i konwencji prozatorskich;
- działalność nieprofesjonalnych grup czytelniczych zrzeszonych w struktury mniej lub bardziej formalne, np. w ramach projektu Instytutu Książki program Dyskusyjnych Klubów Książki (Instytut Książki 2021). Grupy takie kierują się najczęściej własnymi kryteriami oceny i wartościowania utworów literackich, hierarchia preferowanych przez ich członków walorów lekturowych zaś nie zawsze koresponduje z tymi, którymi posługują się uczestnicy dyskursu eksperckiego; analizując niegdyś czytelniczy dyskurs nieprofesjonalny, Grażyna Straus podkreślała znaczenie następujących – bardzo ogólnikowych – kryteriów oceny w nim danego utworu:

Na kryteria oceny książki „nadającej się do czytania” składają się [...]: cechy rzemiosła pisarskiego (wykonawstwa), beczasowe wartości codziennej egzystencji, które nieprofesjonalista odnajduje w tematyce utworu, aktualne lub aktualizowane przez niego treści (wartości i antywartości), które odnosi do ponadjednostkowych, zbiorowych problemów współczesności (1991–1992: 99).

- funkcjonujące w sieci internetowej fora i kluby fanowskie (np. „Klub Miłośników Powieści Milicyjnej MOrd” 2021) oraz tematyczne blogi (np. „Kryminalny Świat” 2021, „Portal Kryminalny” 2021)⁶. Gromadzone w ich zasobach recenzje ukierunkowują interpretacje zarówno poszczególnych utworów, jak i tworzą siatki typologiczne; dzięki nim możliwe jest dookreślenie przynależności konkretnego utworu

⁶ Nie należy przy tym zapominać, że parateksty ukierunkowujące lekturę literatury kryminalnej (recenzje, omówienia, „polecanki”) można znaleźć nie tylko na blogach adresowanych do miłośników opowieści „o zbrodni i karze”, ale i innych, poświęconych sztuce słowa. Przykładem służy blog Pauliny Surniak (2021), w którym powieści kryminalne pojawiają się wśród innych omawianych pozycji wydawniczych; podkreślone zostaje to zdaniem autorki, na którym widnieje ona m.in. z następującymi utworami: *Ścieżkami Północy* Richarda Flanagana, 2015 (powieść historyczna); *Urodzeni bohaterowie* Christophera McDougalla, 2015 (sportowy reportaż śledczy), oraz *Zaginięcie* Remigiusza Mroza, 2015, i *Mgła* Kai Malanowskiej, 2015 (powieści sensacyjno-kryminalne).

do danej konwencji/subkonwencji, pozwalając czytelnikom zachować orientację zwłaszcza dziś – w dobie „nadprodukcji literackiej”⁷;

- system nagród literackich kreujących modę na określoną poetykę. Są to wydarzenia mające istotny wpływ nie tylko na życie literackie, ale i marketing kulturowy, ze względu na rosnącą produkcję literacką przy obserwowanym jednocześnie trendzie spadkowym czytelnictwa. Przyczynia się ona – w myśl opinii Doroty Degen (2008: 58) – do przeniesienia przez wydawców akcentu uwagi z publikacji utworów na ich reklamę i sprzedaż w taki sposób, aby jednocześnie zaspokoić potrzeby czytelnicze odbiorców i je kreować; ma. Ma to związek z sytuacją „permanentnego niezaspokojenia” wynikającego z „nadmiaru wyboru”, o którym pisze Bauman jako jednej z cech „płynnej nowoczesności” (2006: 130–137). Jednakże marketingowe kreowanie hierarchii autorów przyczynia się nie tylko do ich traktowania jako kulturowej „marki” (określenie Dominika Antonika, zob. 2012: 62–76). Działania te przekładają się w bezpośredni sposób również na gospodarkę, o czym przypomina Agnieszka Budnik:

Wyróżnienia i nagrody literackie, chociaż na pierwszy rzut oka obecne i istotne jedynie w polu produkcji kulturowej, są doskonałym narzędziem służącym do wymiany kapitałów i interesów pomiędzy władzą oraz klasycznie rozumianą ekonomią rynków dóbr i usług. Oferując prestiż, uznanie i kapitał symboliczny, nie do przecenienia i niemożliwy do uzyskania przez prostą wymianę kupna-sprzedaży, instytucja nagrody, a w konsekwencji – autorzy nią konsekrowani, stają się istotnymi graczami nie tylko w polu prymarnym, na przykład literackim, zostają również pełnoprawnymi i bardzo ważnymi aktorami gospodarki (Budnik 2020: 40).

Znaczące pod tym względem są adnotacje o zdobytych nominacjach bądź nagrodach dołączane do książki, stanowiące rekomendację nie tylko dla potencjalnego nabywcy odbiorców wchodzących w rolę czytelnika, ale i potencjalnego nabywcy danego tytułu (stało się to zwyczajem na portalu lubimyczytac.pl).

Dopiero uwzględnienie obu – komplementarnych wobec siebie – perspektyw, tj. dyskursu eksperckiego profesjonalnej krytyki artystycznej i literaturoznawstwa oraz uwarunkowań wynikających z funkcjonowania literatury kryminalnej na giełdzie czytelniczej, pozwala na zrozumienie sytuacji, w jakiej znajduje się współcześnie opowieść o zbrodni i karze, tym samym zaś pośrednio relacji między kryminałem „właściwym”, a dekonstruującym w rozmaity sposób jego założenia.

Spośród strategii wykorzystywanych przez twórców kryminałów, w których pojawiają się akcenty autotematyczne, można wyróżnić następujące:

- sięganie po parateksty w charakterze sygnałów autoreferencyjności;

⁷ O liczbie drukowanych książek informują coroczne raporty Biblioteki Narodowej *Ruch wydawniczy w liczbach*. Według autorki opracowania w 2019 roku ukazało się na rynku 794 tytuły (w tym 310 polskich autorów) należące do literatury sensacyjno-kryminalnej. Jest to świadectwo tendencji spadkowej (w roku 2018 ukazało się 867 tytułów; Dawidowicz-Chymkowska 2020: 34, 85), który zastąpił wcześniejszy – znamieny dla lat 2013–2015 – trend wzrostowy (było to, odpowiednio, w latach: 2013 – 615; 2014 – 787; 2015 – 994 tytuły). Przytoczone tu dane mają oczywiście charakter ilościowy, nie jakościowy, toteż *de facto* nie sposób na ich podstawie wysnuć wnioski na temat realnego czytelnictwa (do takich uprawniałoby wykorzystanie założeń teorii ugruntowanej, opierającej się na systemie metod jakościowych; zob. Charmaz 2009).

- intencjonalne przywoływanie ostentacyjnie skonwencjonalizowanych rozwiązań, opatrzonych niekiedy autotematycznymi komentarzami;
- intencjonalne przekraczanie „horyzontu oczekiwań” czytelnika.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz jednak należy zaznaczyć, że wymienione tu strategie nie mają charakteru wykluczających się nawzajem rozwiązań, toteż zdarza się, że ich elementy możemy odnaleźć w jednym utworze. Wyodrębnienie owych strategii pozwala zarazem dostrzec różnorodność chwytów autotematycznych wykorzystywanych przez autorów powieści „o zbrodni i karze”.

Sięganie po parateksty w charakterze sygnałów autoreferencyjności

Mianem paratekstu będziemy określać – za Gérardem Genette’em – teksty „obudowujące” utwór; jego obudowę interpretacyjną, będącą niekiedy doń komentarzem. Z tego względu do paratekstów przyjdzie zaliczyć według badacza zarówno ilustrację z okładki oraz recenzję, jak i elementy ściślej zintegrowane z utworem, jak np. tytuł, podtytuł, przedmowę, posłowie, notę reklamową na okładce (Genette 1992: 320). Tak zróżnicowany materiał badawczy domaga się usystematyzowania, toteż przyjmiemy klasyfikację zaproponowaną przez Phillipe’a Lane’a, rozróżniającego peryteksty edytorskie (tj. przedmowy, komentarze, materiał ikonograficzny w postaci okładki i ilustracji) i epiteksty edytorskie (recenzje); ich funkcją jest wzmocnienie przekazu ideologicznego, umożliwiającego manipulację odbiorcą (Lane 2005: 185). Wpływ ten jest tym większy, że według Genette’a, podkreślającego pragmatyczny wymiar paratekstów, to „peryferie” tekstu wpływają na lekturowe decyzje czytelnika i interpretację dzieła literackiego (Genette 1992: 320). Z tej perspektywy za wskazówkę (mającą jednak charakter „falszywego tropu”) można uznać autokomentarz Świetlickiego dołączony do zbiorczego wydania powieści, w której czytamy:

Wiele razy mówiono, że te książki [tj. *Dwanaście*, *Trzynaście* i *Jedenaście*] nie są kryminałami. Nie przejmuję mnie to, ponieważ wielokrotnie mówiono też, że moje wiersze nie są wierszami. Skąd ludzie mają tę głęboką wiedzę, co jest czym? (Świetlicki 2011: 6)

Przywołane tu słowa można traktować jako wskazówkę interpretacyjną, ale i sprzeciw wobec narzucaniu odczytań zgodnych z wrażliwością literacką, lecz uznanych przez autora za „błąd intencyjności” (Wimsatt [&] Beardsley 2006: 137–154). Zrozumiała byłaby tendencja do krytycznego odczytania utworu przez pryzmat dotychczasowej twórczości Świetlickiego, kojarzonego przede wszystkim z „pokoleniem bruLionu”, akcentującego u progu lat 90. XX wieku rezygnację w życia społecznego na rzecz „małej prywatności” (Stala 1990: 57).

W quasi-kryminałach Świetlickiego poświadczeniem odrzucenia pozaartystycznych zobowiązań literatury – twórca dał mu wyraz zresztą już jako poeta w tomach *Zimne kraje*. *Wiersze 1980–1990* (1992), *Zimne kraje II* (1995) oraz *Zimne kraje III* (1997) – zdaje się deklaracja pisarza:

Ludzie koniecznie chcą wiedzieć, kto się kryje pod jakąś postacią literacką. Tak jakby było im to niezbędne do życia. Otóż ostatni raz odpowiadam: pod postaciami literackimi kryją się postaci literackie. Nikt inny (Świetlicki 2008: 211).

Takie ostentacyjne akcentowanie braku referencyjności między artystyczną kreacją i rzeczywistością pozatekstową nakazuje spytać o status relacji między literacką wizją i światem czytelnika. Być może z tego powodu Michał Foerster proponuje traktowanie *Dwunastu* jako niezobowiązującej społecznie zabawy z konwencją (2008: 69)⁸. Jednakże propozycja odczytania przez Foerстера powieści Świetlickiego wynika raczej z bezsilności interpretacyjnej niż dostrzeżenia potencjału tkwiącego w reinterpretacji gatunku przez pryzmat jego krytycznych realizacji. Świadczy o tym utożsamienie postkryminału z literacką zabawą. Tymczasem, nawet jeśli uznamy nurt kryminału autotematycznego za zabawę/grę z oczekiwaniem czytelnika, nie dominuje w niej wymiar ludyczny; ten bowiem pozostaje sekundarny wobec refleksji nad mechanizmami tworzenia i funkcjonowania gatunku literackiego w przestrzeni społecznej⁹.

Spośród paratekstów najbardziej uprzywilejowany wydaje się tytuł (wraz z podtytułem) – zarówno całego utworu, jak i jego partii. Dzieje się tak z uwagi na pełnione przezeń rozmaite funkcje, pośród których niebagatelna rola przypada tej jednostkowej utwor – bez tytułu trudno byłoby przecież je wskazać. W tym sensie można – za Stefanią Skwarczyńską i Andrzejem Stoffem – utożsamiać tytuł z wizytówką dzieła literackiego (Skwarczyńska 1954: 452; Stoff 1975: 10). Potencjał semantyczny tkwiący w tytule wykorzystywany jest przez twórców „kryminałów autorefleksyjnych” jako sygnał proponowanych czytelnikowi odczytań utworów przez pryzmat ich (pozornych) związków z konwencją. Jej tematyzację sygnalizują zwłaszcza tytuły i podtytuły, obciążone tradycją genologiczną, bądź takie, które ją imitują¹⁰. Przykładem służą: *Kryminał tango. Opowiadania więzienne*

⁸ Pewne ogólnikowe uwagi na temat związków quasi-kryminałów z poetyką wierszy Świetlickiego można znaleźć w szkicu Arkadiusza Sylwestra Mastalskiego (2014: 73). Z kolei Paweł Próchniak (przywoływany zresztą przez Mastalskiego) zwraca uwagę na rozrachunkowy wymiar poezji Świetlickiego z własną twórczością prozatorską, traktując jego wiersz *Limbus* (2006) jako komplementarny wobec powieści *Dwanaście* (zob. Próchniak 2008b: 102). W utworze tym czytamy: „Duży, świecący napis: HOTEL LIMBUS. Numer 12/13” (Świetlicki 2007: 54). Istotnie, zgodnie z supozycją Próchniaka zapis ten można traktować jako sygnał czasowej lokalizacji *Hotelu Limbus* między powieściami Świetlickiego *Dwanaście* i *Trzynaście*. Osobne miejsce wśród „wierszy kryminalnych” Świetlickiego zajmują utwory: *Żegnaj laleczko* (1997) oraz *Żegnaj laleczko 3* (2010b). Wykorzystywane w nich strategie gry z – sygnalizowaną tytułem – konwencją „czarnego kryminału” zdają się zapowiadać rozwiązania wykorzystywane przez Świetlickiego w *Dwanaście*. Na temat sposobów, w jaki w poezji Świetlicki (wraz z innymi twórcami „pokolenia brulionu”) sięga po wątki czarnego kryminału, zob. Klera 2018: 62–71.

⁹ Oczywiście niewątpliwie rację ma Anna Martuszevska, podkreślając dobrowolny charakter lektury (wyjątkiem pozostaje jedynie przymus szkolny), podczas której czytelnik nastawiony jest na osiągnięcie przyjemności na drodze identyfikacji z bohaterem utworu (2007: 11). Niemniej, autotematyzm jako klucz interpretacyjny nie ogranicza się do – podkreślanego przez Amosa Oza – „wciągania” odbiorcy w odkrywanie przyjemności czytania (Oz 2003: 141). Wydaje się, że literatura autotematyczna dekonstruuje ową przyjemność czytania, oferując w zamian możliwość spojrzenia refleksyjnego na akt lektury.

¹⁰ Funkcjonalnie rolę tożsamą z podtytułem w charakterze terminu genologicznego odgrywają niekiedy terminy multiplikujące określenia subnurtów literatury kryminalnej. Reprezentatywnym dla tej strategii pozostaje określenie „thriller z Krakowa” mające walor terminu genologicznego, którym został opatrzony jeden z utworów Marcina Świetlickiego, *Trzynaście* (Świetlicki 2007: IV). Jeśli jednak przyjęlibyśmy, że mamy w tym wypadku do czynienia z subgatunkiem, należałoby mianem tym określić również inne powieści, których akcja rozgrywa się w Krakowie, m.in. *Sekret Kroke* Małgorzaty Fugiel-Kuźmińskiej i Michała Kuźmińskiego (2009) oraz *Kra kra. Kryminał krakowski* Pawła Oksanowicza (2012). Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia tendencja do tworzenia nowych określeń wynika z zabiegów marketingowych, na ile zaś można odczytywać ją jako krytykę „nadprodukcji terminologicznej”, właściwej głównie „krytyce wewnętrznej”, tj. tworzonej przez miłośników

Krzysztofa S. Rutkowskiego (1999), *Przylądek pozerów. Powieść antykryminalna* Jarosława Klejnockiego (2005), *Żeglarski kryminal* Władysława Kaźmierczaka (2010) oraz *Kra Kra. Krakowski kryminal* Pawła Oksanowicza (2012).

Przywołane tu opowieści łączy rematyczny charakter wykorzystania nazwy gatunkowej w funkcji tytułu bądź podtytułu (Genette 1987: 80)¹¹. Co więcej, w wypadku utworów Marcina Szczygielskiego i Władysława Kaźmierczaka w tytule pojawia się sugestia terminologiczna wskazująca na potencjalne istnienie odrębnych tematycznie nurtów powieści kryminalnej, w tym wypadku żeglarskiego (jako odmiany kryminału środowiskowego). Usytuowaniu go w wąskim kontekście środowiskowym towarzyszy zarazem szeroki kontekst metakrytyczny, definiujący – na płaszczyźnie kulturowej – autoreferencyjność owych utworów. Trudno przecież traktować opowieść Kaźmierczaka jako kryminal *sensu stricto*. Jest to raczej powieść obyczajowa, z bohaterami której czytelnicy mieli okazję zetknąć się uprzednio w *Moim pożegnaniu z Afryką. RPA, ludziach i statkach* (2005) oraz *Australijskim weselu* (2007); co więcej – wyeksponowany w tytule wątek kryminalny pełni w utworze funkcję marginalną; praktyka ta wydaje się zbieżna z obraną przez Szczygielskiego, którego *Nasturcje i ćwoki. Kryminal romantyczny* (2005) w istocie jest powieścią obyczajową o silnie zaznaczonym wątku romansowym, w której motyw śledztwa (właściwy kryminalowi) został sprowadzony do poszukiwań kandydata na życiowego partnera jednej z bohaterek.

Jednocześnie zaś – przez analogię z rolą przypisywaną przez teoretyków literatury początkowym partiom utworu – można byłoby uznać określenie genologiczne w funkcji tytułu bądź podtytułu za przejaw gry z czytelnikiem. Sygnalizowanie głównych reguł lekturowych zostaje wówczas podporządkowane zabawie w rozpoznanie (i potwierdzenie, bądź odrzucenie) konwencji przywoływanego gatunku (Martuszevska 2007: 14). Z pewnością zatem uprawniona interpretacyjnie pozostaje także supozycja jednego z recenzentów utworu Oksanowicza, podkreślającego pretekstowy charakter wykorzystania schematu gatunkowego, sygnalizowany ukształtowaniem tytułu: „*Kra kra... to lekki, pełen humoru kryminal. Już sam tytuł jest trochę niepoważny, zapowiada pewnego rodzaju grę*” (Wiki 2014). Nie inaczej prezentowana zostaje w *blurbie* powieść Moniki Szwejki *Powtórka z morderstwa; czytamy: „To kryminal czy raczej kryminałek, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jest trochę niepoważny”* (Szwejka 2008: IV).

Funkcjonalnie przywołany tu epitekt edytorski pozostaje tożsamy z perytekstem którym – w myśl terminologii Lene’a – jest notka reklamująca *Przylądek pozerów* Klejnockiego jako utwór dekonstruujący reguły gatunkowe literatury kryminalnej:

Powieść jest przykładem gry z tradycyjnie rozumianym kryminałem, powstała bowiem w czasach, w których sądzi się, że wszystkie możliwe kryminalne i sensacyjne historie zostały już opowiedziane. Czy aby jednak na pewno? (Klejnocki 2005: IV)

literatury kryminalnej bez profesjonalnego przygotowania; jest to zresztą bardziej ogólny problem, dotyczący recepcji tekstów literatury i kultury popularnej przez jej konsumentów wchodzących w rolę ekspertów – najczęściej nie mając niezbędnych do tego kompetencji.

¹¹ Oczywiście niekiedy podtytuł pojawia się w omawianej tu funkcji, mimo że nie ma charakteru autotematycznego. Przykładem służy utwór Dominika Kozara *Likwidator 44. Powieść kryminalna* (2014), w którym podtytuł zwraca uwagę na rozłożenie akcentów fabularnych: dominuje śledztwo, pierwsze godziny Powstania Warszawskiego zaś stanowią dla niego tło. Nie jest to jednak rozwiązanie powszechne, o czym świadczy jego brak w utworze Bartłomieja Rychtera *Ostatni dzień lipca* (2012) osadzonym w analogicznej do powieści Kozara scenerii.

Wbrew pozorom postawione tu pytanie nie ma charakteru figury retorycznej, nabiera bowiem rangi w kontekście deklaracji o autentyzmie opisanych zdarzeń (fikcyjna jest tylko zbrodnia) (ibid.: 6). Oświadczenie to wprowadza czytającego w konfuzję, ponieważ zwraca uwagę na to, co dla odbiorcy potencjalnie może być istotne – odniesienia pozatekstowe. Jeśli jednakże osi fabularną opowieści staje się fikcyjne zdarzenie, niemające odpowiednika w rzeczywistości pozatekstowej, w jaki sposób pozostałe wywołane nim wydarzenia mogły zaistnieć? Łamana w ten sposób jest Arystotelesowska logika, dwa sprzeczne twierdzenia nie mogą bowiem jednocześnie być prawdziwe w odniesieniu do nich obu (Arystoteles 2009: 75; Łukasiewicz 1910: 11). Aby wyjaśnić naszkicowany tu paradoks, Jan Łukasiewicz wprowadza logikę wielowartościową. Jednakże literatura kryminalna została ufundowana na logice dwuwartościowej (ktoś jest lub nie jest winien; coś się zdarzyło, lub nie zdarzyło), wszelkie inne możliwe „stany pośrednie” (coś jest, a jednocześnie nie jest; coś się wydarzyło, a zarazem do tego nie doszło) stoją zatem w sprzeczności z wyznacznikami gatunkowymi kryminału. Toteż jeśli nawet sam „tekst zasadniczy”, stanowiący fabułę powieści, wolny jest od sygnalizowanych tu sprzeczności ontologicznych, towarzyszące mu parateksty (zwłaszcza peryteksty) ukierunkowują lekturę tak, by owe sprzeczności wydożyć i spopularyzować.

Intencjonalne przywoływanie ostentacyjnie skonwencjonalizowanych rozwiązań, opatrzonych niekiedy autotematycznymi komentarzami

W przeciwieństwie do strategii omówionej wyżej, autor nie wykorzystuje – w celu podkreślenia dystansu do opisywanych zdarzeń – paratekstu, lecz wplata rozważania autotematyczne w tok narracji. Do utworów takich można zaliczyć powieść Oksanowicza, jak i cykl Świetlickiego (*Dwanaście*, 2006; *Trzynaście*, 2007; *Jedenaście*, 2008); z podobnej perspektywy można odczytywać również *Drwala* Michała Witkowskiego (2011). Bywa też, jak w powieści Marcina Wrońskiego *Morderstwo pod cenzurą* (2007), że pojawiają się wątki quasi-autotematyczne na marginesie fabuły. W jednej z nich główny bohater cyklu, Zygmunt Maciejewski, zauważa: „Powieści kryminalne potrafią być pouczające” (Wroński 2007: 302).

Przywołane tu utwory łączy sięganie przez ich autorów do spetryfikowanych rozwiązań fabularnych i – znajdujących punkt odniesienia w kulturowych stereotypach – skonwencjonalizowanych postaci, aby zdegradować ową zamierzoną wtórność bądź przez wprowadzenie humorystycznego dystansu, bądź obsadzając bohaterów niezgodnie z lekturowymi przyzwyczajeniami czytelników. Niekiedy też – jak w *Dwanaście* Świetlickiego (2006) czy *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk (2009) – fabuła nie zyskuje rozwiązania w takim stopniu satysfakcjonującego odbiorcę, by ten uznał, że sprawa kryminalna została wyjaśniona zgodnie z regułami gatunku. Zabieg ten jest widoczny zwłaszcza w sytuacji, gdy odczytania krytyczne odwołują się do lekturowego doświadczenia odbiorcy (kształtowanego na podstawie konwencjonalnych realizacji), narzucając mu postrzeganie omawianego utworu przez pryzmat wykorzystywanej w nim rekwizytorni. Zwraca na to uwagę Joanna Orska, której recenzja powieści Świetlickiego to przede wszystkim polemika z nietrafionymi w jej opinii odczytaniami:

Upieranie się przy tezie, że „Dwanaście” to Chandlerowski kryminał, zakrawa na farsę. Oczywiście istnieje możliwość, że recenzenci zmówili się, żeby książka lepiej się sprzedawała. Byłaby to jednak teoria spiskowa; bezpieczniej powiedzieć, że być może padli ofiarą recenzencij rutyny – książka została nazwana kryminałem, więc jako taką chcieli ją widzieć (2006: 84).

Recenzentka przywołuje amerykański „czarny kryminał”, traktując go jako negatywny punkt odniesienia dla powieści Świetlickiego. W utworach tych bowiem świat przedstawiony, wzorowany na powieściach Chandlera, zostaje zdegradowany za pomocą różnych chwytów: stylistyki wypowiedzi nieadekwatnej do inspirowanej pierwowzorem, rozmieszczenia akcentów uwagi, ostentacyjnie autoironicznego dystansu narratora do prezentowanej rzeczywistości i zdarzeń. Niekiedy, jak w wypadku metakryminałów Klejnockiego i Witkowskiego mamy do czynienia z wyraźnym zaznaczaniem dystansu narratora wobec opisywanych zdarzeń, wyrażającego się w realizacji funkcji fatycznej komunikatu językowego. W obu utworach ów zabieg zostaje doprowadzony *ad absurdum* przez wykorzystanie dość pretensjonalnej formuły *pluralis maiestatis*. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku takie wykorzystanie formy zbiorowej używanej przez jednostkę, aby podkreślić jej „wyższość” nad odbiorcami (Okopień-Sławińska 1976: 47); w powieściach Klejnockiego i Witkowskiego owa wyższość zostaje motywowana posiadaniem wiedzy nieosiągalnej dla czytelnika w sposób inny niż przez jej udostępnienie przez narratora¹². Przywołajmy przykłady:

My jednak wiemy więcej i możemy zdradzić, że [...] niezwykła synchroniczność [...] spostrzeżeń [dwiu bohaterów] nie skończyła się jedynie na odnotowaniu [...] zadziwiającego paralelizmu. [...] Aha, bo gotowi byliśmy zapomnieć. Po powrocie z Ameryki komisarz [...] odczuł jeszcze jeden raz opiekuńczy nadzór (Klejnocki 2005: 25).

Już do pana Zbyszka w życiu na masaż nie pójde, tylko do młodych lujków, co to ledwo liźnęły zawodu na kursie – pomyślałem, bo przenosimy się na chwilę z akcją do mnie, za sześcian z cegieł szwedzkich, SKANSKA tu buduje; Robert dodatkowo zaufał mu w innej jeszcze sprawie, tak poufnej i wstydlivej, że tylko narrator wszechwiedzący mógłby taką niedyskrecję popełnić i to wyjawić. Wyjawimy więc coś mniej intymnego (Witkowski 2011: 413; 428; wszystkie wyróżnienia – A. M.).

Nagromadzenie sygnałów rozpoznawczych konwencji staje się znakiem dystansu do tego, co zostaje przywoływane. Trudno przecież – jako odpowiednik dociekań Chandlerowskiego bohatera – traktować w *Dwunastu* śledztwo przeżywającego rozterki egzystencjalne protagonisty-detektywa poszukującego sprawców morderstwa oficjalnie uznanego za samobójstwo (Świetlicki 2011: 67–68). Podobnie autoironicznym komentarzem do samotności detektywów w „czarnym kryminale” zdaje się scena inicjująca powieść:

¹² Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia takie rozwiązanie przywołuje właściwą dla początków klasycznego kryminału konwencję „współzawodnictwa” narratora i czytelnika w pierwszeństwie rozwiązania kryminalnej zagadki. Zabieg taki dostrzegamy np. w *Zabójstwie przy Rue Morgue* (1841) Edgara Allana Poeo, w najpełniejszy sposób wykorzystuje go jednak Arthur Conan Doyle w opowiadaniach o przygodach Sherlocka Holmesa (np. w *Nakrapianej opasce*, 1892). Czytelnik dysponuje tymi samymi danymi co bohaterowie i jedynie od jego zdolności kojarzenia faktów zależy sukces/porażka w rywalizacji z protagonistami przywołanych tu utworów. Tymczasem zarówno w *Przylądku pozerów...*, jak i *Drwalu* taka rywalizacja jest niemożliwa, co zostaje ostentacyjnie podkreślane w przywołanych uprzednio cytatach.

– Prawdziwy bohater powinien być samotny.

Tak powiedziała ta pani, wstała i wyszła. Podszedł do okna i patrzył jak idzie. Szła pewnie, niosąc dużą, elegancką torbę. Szła przez ośnieżony plac, w stronę dworca, ta pani. Nie obejrzała się, nie spojrzała w jego stronę, ani razu. Chociaż na pewno wiedziała, że patrzy. No, całkiem samotny to nie pozostał. Tuż obok niego stanęła, opierając się obiema łapami o parapet, suka.

– Poszła – powiedział do suki.

– Widzisz, poszła – powiedział (Świetlicki 2011: 9).

Samotność bohaterów „czarnego kryminału” wynikała z poczucia wyalienowania. W powieściach Świetlickiego – podobnie zresztą jak w *Drwalu* Michała Witkowskiego – zdaje się wystylizowaną pozą, elementem autokreacji. Bohater ostatniego z przywołanych tu utworów świadomie decyduje się na ucieczkę z Warszawy na Wolin do leśniczówki, pragnąc zdystansować się do wielkomiejskiej rzeczywistości (Witkowski 2011: 64). Zarazem jednak owa „prawdziwość”, za którą tęskni, okazuje się stylizacją na bohatera „czarnego kryminału”. Reprezentatywne dla owej tęsknoty za pozą są dwa fragmenty powieści przywołanych tu autorów:

Zapaliłem i w tym samym momencie zrozumiałem, że palę, żeby było bardziej jak w kryminale, inspektor jedzie radiowozem i ćmi papierosa, żegnaj, laleczko, szkoda, że nie mam kapelusza, szkoda, że nie mam prochowca, szkoda, ale już od tego palenia i tak jestem w mentalnym kapeluszu, mentalny prochowiec ciało me obleka, żeby nie powiedzieć: szlafroczek (Witkowski 2011: 307).

W pijackim widzie wymyślił sobie, że ma tu biuro, jak jakiś detektyw z Los Angeles, tak to sobie z właścicielem wymyślili parę lat temu bez sensu, na samym początku, nawet taki niby kryminalny wystrój tu był, nawet prasa pisała, ale to się rozlazło [...]. Tylko z tamtych czasów został, siedzi tam, gdzie zawsze siedział, i czeka. I chleje (Świetlicki 2011: 14).

W obu utworach zwraca uwagę nadmiar rekwizytów, identyfikowanych przez czytelnika jako „znaki rozpoznawcze” konwencji kryminalnej (radiowóz, atrybuty stroju detektywa, alkoholizm)¹³. Co więcej, zostają one skontaminowane w *Drwalu* ze „szlafroczeniem”, który może raczej być aluzją do debiutu Witkowskiego, *Lubiewa* (2005). Odczytywany w ten sposób ów przedmiot można uznać za autoironiczny komentarz nie tylko do własnej twórczości pisarza, ale i dekonstrukcję ról płciowych.

Ironiczny wydźwięk autokreacji protagonisty na Chandlerowskiego detektywa podkreślają plany twórcze bohatera usiłującego napisać powieść kryminalną. Wprowadzony w ten sposób wątek autotematyczny podkreśla dystans postaci do samej siebie, unieważniając zaangażowanie czytelnika w losy bohatera¹⁴. Zostaje to podkreślone zresztą nieobecnością tajemnicy, z czego zdaje sobie sprawę protagonista (Witkowski 2011: 148–149).

¹³ Nadmiar elementów semantycznie znaczących jako znak rozpoznawczy postkryminału w *Drwalu* nie ogranicza się zresztą do postaci głównego bohatera kreującego się na Chandlerowskiego detektywa. Również sceneria fabularnych zdarzeń kreślona zostaje w taki sposób, by punktem odniesienia (nawet jeśli przez negację) był dla niej obraz wielkiego miasta zawarty na kartach „czarnego kryminału” (zob. Witkowski 2011: 151).

¹⁴ Brak emocjonalnego zaangażowania czytelnika wpływa na jego styl lektury. Z tego względu, jakkolwiek w *Drwalu* Witkowskiego mamy do czynienia z kalką sytuacji fabularnej z *Chinatown* (USA 1974, reż. Roman Polański) – rozmowy bohatera (domorosłego) detektywa z mafiosami, którzy go porwali (s. 299–300) – ma ona wydźwięk inny niż w filmie, będącym przeciwieństwem „rozliczeniem” z nurtem kina *noir*. Nawet jeśli porywacze grożą mu, czynią to, starając się zniechęcić bohatera do pisania, nie zaś – jak było w filmie Polańskiego – do dochodzenia

Na przekór jednak tej świadomości bohater decyduje się kontynuować własne śledztwo, które planuje z groteskową szczegółowością, motywując je potrzebą artystycznej podniety (zob. *ibid.*: 256–257). Dla protagonisty nie jest zatem ważne ani samo śledztwo, ani tym bardziej jego rezultaty, lecz akt (auto)kreacji, możliwy dzięki emocjom, jakich spodziewa się podczas dochodzenia. Można więc – zarówno w odniesieniu do *Drwala*, jak i powieści Świetlickiego – przywołać określenia, które Paweł Próchniak odnosi do *Trzynaście*: „lustrzane odbicie powieści detektywistycznej”, „negatyw kryminału” (2008a: 109–110).

Intencjonalne przekraczanie „horyzontu oczekiwań” czytelnika

Zabiegi wskazujące na autotematyzm jako klucz interpretacyjny pojawiają się nie tylko w ramach struktury dzieła literackiego; mogą bowiem obejmować swoim oddziaływaniem również akt komunikacji literackiej. Wówczas uwaga czytelnika zostaje przeniesiona z właściwości struktury literackiej i ewokowanych przez nią zabiegów sensotwórczych na sytuację komunikacyjną, w jakiej znajduje się on podczas lektury utworu. Trop autotematyczny nie zostaje wtedy wpisany w utwór, lecz zasugerowany odbiorcy ukształtowaniem fabuły unieważniającym jego dotychczasowe doświadczenie lekturowe.

Jaussowski „horyzont oczekiwań” zostaje przekroczony, aby przeistoczyć się we własne przeciwieństwo, akcent uwagi jest bowiem przeniesiony z fabularnych perypetii bohaterów na sposób ich prezentowania. Niekiedy zresztą, jak w powieści Macieja Malickiego w *Kogo nie znam* (2007), ów sposób prowadzenia narracji nawiązuje do konwencjonalnych rozwiązań w tak ostentacyjny sposób, że uniemożliwia lekturę w sposób „serio”. Pozwala to na grę między nadawcą i odbiorcą na płaszczyźnie fabularnej akcji, ale i klasyfikacji gatunkowej. Przejawia się ona najczęściej w tworzeniu nazw roboczych subnurtów literatury kryminalnej, odnoszących się do jednostkowych realizacji. Przykładem służy zastosowanie terminu genologicznego, obarczonego kulturową i literacką tradycją w tytule utworu Hanny Sokołowskiej *Kosa, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie* (2012). Ballada okazuje się w istocie quasi-balladą, w której właściwa balladzie polisemiczność tworzywa zostaje imitowana przez różne gatunki wypowiedzi literackich i nieliterackich (list, służbowy raport milicyjny).

Trudno niekiedy zresztą – jak w wypadku powieści Świetlickiego *Jedenaście* – rozważyć notkę o charakterze quasi-anonsu w sposób inny niż jako refleksję nad rynkowymi uwarunkowaniami popkultury; czytamy: „Do strony 160 jest to książka niemal metafizyczna. A później kryminał. Dwa w jednym za tę samą cenę” (Świetlicki 2008: IV). Formuła, podkreślająca dodatkowe korzyści płynące z wyboru określonego towaru bądź usługi (charakterystyczna dla poetyki reklamy; zob. Fus 2010: 58), została wykorzystana do zaakcentowania uniwersalnego charakteru opowieści, która – zgodnie za zapowiedzią – może przynieść

prawdy: „Kryminału nie pisz, bo nie umisz. Krytyce się nie spodoba, nagrody nie dostaniesz. No, życzę miłego pobytu” (Witkowski 2011: 300).

satysfakcję lekturową zarówno czytelnikom poszukującym wysublimowanych refleksji metafizycznych, jak i spragnionym rozrywki.

Napięcie między odczytywaniem utworu jako antykryminalnego a wpisaniem go w paradygmat gatunkowy, wobec którego ma pozostać w opozycji, pogłębiają najczęściej inicjalne partie powieści. Jako *exemplum* przytoczmy dwa przykłady; pierwszy pochodzi z *Przylądka pozerów* Klejnockiego, drugi – z *Jedenaście* Świetlickiego:

Ciało znalazła o świcie sprzątaczką. Profesor Sebastian Grabowiecki leżał na dywanie w brunatnoczerwonej kałuży. Zapach zakrzepłej krwi mieszał się z intensywną wonią pasty, którą przed rozpoczęciem semestru zimowego natarto podłogi. Policjanci przyjechali, zanim jeszcze pojawił się dyrektor instytutu (Klejnocki 2005: 9).

Wiało. Wiało niezmiernie. [...] Pan Grzesio dojeżdżał do Krakowa swoim cudnym, lśniącym autkiem, to już tylko kilkanaście kilometrów mu zostało, już, już zaraz się wjedzie w cywilizację, trzeba jeszcze przejechać przez ten rzadki, goły, zaśmiecony lasek i już w oddali będzie widać miasto. Pan Grzesio krzyknął. Pan Grzesio krzyknął powtórnie. Przez lasek czołgał się zakrwawiony człowiek. Podnosił się, upadał, krwawił (Świetlicki 2008: 7).

W obu cytatach można zauważyć ostentacyjnie nagromadzenie figur charakterystycznych dla kryminału: trup (w powieści Świetlickiego – umierający), przypadkowe odkrycie zbrodni, krew, tajemnicze okoliczności zbrodni. Taka ich kondensacja pozostaje jednak – paradoksalnie – sprzeczna z doświadczeniem lekturowym miłośnika literatury kryminalnej, przyzwyczajonego raczej do stopniowego odkrywania okoliczności, w jakich doszło do przestępstwa. Nawet bowiem jeśli autor wykorzystuje schemat powieści detektywistycznej – w której osią fabularną jest odpowiedź na pytanie „kto zabił?” – zanim bohaterowie napotykają ofiarę zbrodni, zostają przedstawieni tak, by czytelnik mógł wziąć udział w powieściowym śledztwie. Toteż nadmiar szczegółów, właściwy dla sceny otwierającej utwór Świetlickiego, wzbudza w odbiorcy podejrzenie, że *Jedenaście* – podobnie zresztą jak pozostałe utwory cyklu – to imitacja powieści kryminalnej. Taką hipotezę interpretacyjną potwierdza styl wypowiedzi narratora, celowo tak skonstruowanej, by sposób mówienia zaczynał nabierać wartości samoistnej, dominując nad treścią wypowiedzi.

Zawodzenie oczekiwań odbiorcy pozwala jednak w „kryminale autotematycznym” nie tylko na wprowadzenie krytycznego dystansu wobec skonwencjonalizowanych rozwiązań. Uświadamia też drogi ewolucji gatunku i przemiany jego poetyki. Czytelnik autotematycznych opowieści może również odkryć niegdysiejsze wyobrażenia o ładzie społecznym, a zarazem – pośrednio – rekonstruować wizję społeczeństwa, w którym sam funkcjonuje (jest to możliwe dzięki konfrontacji wpisanego w utwór fantazmatu porządku z doświadczeniem pozaartystycznym czytelnika). Dzieje się tak, ponieważ kryminały autotematyczne – mimo że posługują się rekwizytornią popkultury – przekraczają jej ograniczenia. Tym samym problematyzowana jest nie tylko klasyfikacja genologiczna poszczególnych opowieści „o zbrodni i karze” (tj. czy – i do jakiego stopnia – należą one do literatury kryminalnej), ale też sama koncepcja traktowania gatunku jako sygnału przynależności do obiegu popularnego (Gemra 1998: 55–74).

Oczywiście nie zawsze takie aspiracje są przez odbiorcę akceptowane, o czym świadczą recenzja powieści Marka Krajewskiego *Władca liczb* (2014). Wtręty natury autotematycznej zakłócają w niej – zdaniem jednego z recenzentów – klarowność fabuły (zob.

Koźmiński 2014). Być może osąd krytyka związany jest z mylnymi tropami, jakie Krajewski pozostawił w utworze, sugerującymi, że czytelnik ma do czynienia z powieścią wpisującą się w wykorzystywaną przez pisarza konwencję retro kryminału, właściwą dla cyklu przygód komisarzy Mocka i Popielskiego. Supozycję tę (jakkolwiek jedynie pozornie) zdają się potwierdzać słowa: „Zwyciężyła [...] chęć [...] przywrócenia racjonalnego porządku w małym, irracjonalnym fragmencie tego świata” (Krajewski 2014: 54). Pragnienie Popielskiego właściwe jest archetypowemu detektywowi, który – z perspektywy krytyki mitoznaczej literatury kryminalnej – wprowadza popokosmologiczny porządek w zachwiany zbrodnią ład świata przedstawionego (zob. Olszewski 2010). Tymczasem do powieści Krajewskiego można odnieść uwagę Próchniaka dotyczącą powieści Świetlickiego *Trzyznaście*: „[konwencja utworu jest] czytelna, ale zarazem wywrócona na nice, widziana od podszewki. Owszem, wierna poetyce czarnego kryminału, wierna przeświadczeniu, że zbrodnia to tajemnica, że w istocie zawsze pozostanie niewyjaśniona [...]. Ale jest to też konwencja beznadziejnie bezradna” (Próchniak 2008a: 108).

*

Dyskursywność wobec konwencji, jaką cechuje się „kryminał autotematyczny”, umożliwia wprowadzenie nierozzerwalnie związanej z nowoczesną postawą krytyczną kategorii dystansu (zob. Winiecka 2011: 35–61). W ten sposób namysł nad zjawiskiem kulturowym (w tym przypadku – literaturą kryminalną) staje się refleksją nad kulturą, w ramach której zjawisko to funkcjonuje. Z tego względu „kryminał autotematyczny” to współcześnie nie tylko nurt kulturowej autorefleksji, lecz również świadectwo epistemologicznej bezradności wobec świata, w którym rzeczywistość nie istnieje w sposób inny niż jako własna imitacja (Baudrillard 2005: 7). Toteż ironią losu zdaje się to, że właśnie literatura kryminalna, która – w klasycznej postaci fundowana na artystycznym dziedzictwie opowieści Conana Doyle’a o Sherlocku Holmesie – wydawałaby się szczególnie predestynowana do przywracania wiary w racjonalne myślenie i zdrowy rozsądek, stała się narzędziem podważenia zaufania w możliwości ludzkiego umysłu, rekonstruującego przebieg zbrodni z pozostawionych przez przestępcę śladów. W postkryminale takie odtworzenie jest niemożliwe, ponieważ jedynym śladem zdają się lekturowe fascynacje pisarzy – jest to szczególnie wyraźnie zauważalne w przypadku celowego przywoływania skonwencjonalizowanych schematów fabularnych, aby uczynić je pretekstem do przekraczania czytelniczego „horyzontu oczekiwań”. Być może zatem „kryminał autotematyczny” to również – na wzór roli wyznaczonej teorii literatury przez Michała Pawła Markowskiego (2001: 13) – zapis tęsknot i upodobań czytelników, których nie potrafią zaspokoić już „naiwną” lekturą opowieści o zbrodni i karze.

Bibliografia

- Antonik, Dominik 2012. „Autor jako marka”. *Teksty Drugie* 6: 62–76.
 Arystoteles 2009. *Metafizyka*. Tłum. Kazimierz Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
 Baudrillard, Jean 2005. *Symulakry i symulacja*. Warszawa: Sic!.
 Bauman, Zygmunt 2006. *Płynna nowoczesność*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Budnik, Agnieszka 2020. „Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 jako narzędzie wymiany kapitałów”. *Zarządzanie w Kulturze* 21: 39–50.
- Charmaz, Kathy 2009. *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Tłum. Barbara Komorowska. Warszawa: PWN.
- Cybal-Michalska, Agnieszka [&] Paulina Wierzbą 2012. „Wprowadzenie”. W: Agnieszka Cybal-Michalska [&] Paulina Wierzbą (red.). *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga 2020. *Ruch wydawniczy w liczbach*. T. 69. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Degen, Dorota 2008. „Nagrody literackie – »konie pociągowe« rynku książki?”. *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 1: 57–69.
- Dobroczyński, Bartłomiej 2006. „Antyartykryminal”. *Tygodnik Powszechny*, 17 maja; <https://www.tygodnikpowszechny.pl/arcyantykriminal-130491> [12.01.2021].
- Emberley, Julia V. 1993. *Thresholds of Difference: Feminism Critique, Native Women's Writings, Postcolonial Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ferguson, Harvie 1999. „Glamour and the end of irony”. *The Hedgehog Review* Fall: 9–16.
- Fiałkowski, Tomasz 2010. „Śledztwa rudego kota: torba na głowę”. *Dwutygodnik* 1. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/790-sledztwa-rudego-kota-torba-na-glowe.html> [12.01.2021].
- Flanagan, Richard 2015. *Ścieżkami Północy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Foerster, Michał 2008. „Postkryminal z C2H5OH”. *Esensja. Magazyn kultury popularnej*. http://esensja.stopklatka.pl/magazyn/2008/05/iso/07_40.html [15.10.2020].
- Fus, Agnieszka 2010. „Język reklamy jako narzędzie perswazji i manipulacji na przykładzie wybranych polskich spotów telewizyjnych”. *Investigationes Linguisticae* 19: 53–62.
- Gajewska, Grażyna 2014. „Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych”. W: Sławomir Buryła, Lidia Gąssowska, Danuta Ossowska (red.). *Tropy literatury i kultury popularnej*. Warszawa: IBL.
- Gemra, Anna 1998. „Literatura popularna – literatura gatunków?”. W: Jakub Z. Lichański (red.). *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1992. „Palimpsesty”. W: Henryk Markiewicz (red.). *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Guzicki, Wojciech [&] Piotr Zakrzewski 2005. *Wykłady ze wstępu do matematyki: wprowadzenie do teorii mnogości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Instytut Książki 2021. <https://instytutksiazki.pl/kluby-ksiazki,6.html> [4.06.2021].
- Jarzębski, Jerzy 2009. „Niedokończona potrawa”. W: Stanisław Lem. *Sknocony kryminal*. Warszawa: Agora.
- Klejnocki, Jarosław 2013. „Wyznania twórcy pokątnej powieści antykryminalnej. Próba autodekonstrukcji”. <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/wpis/197/> [7.10.2020].
- Klejnocki, Jerzy 2005. *Przylądek pozerów. Powieść antykryminalna*. Warszawa: Prószyński i Spółka.
- Klera, Wiktoria 2018. „Noir Poetry”. *Forum Poetyki* 13 [summer]: 62–71.
- „Klub Miłośników Powieści Milicyjnej MOrd” 2021. <https://www.klubmord.com/> [4.06.2021].
- Koźmiński, Leszek 2014. „Recenzja: Marek Krajewski, *Władca liczb*”. Blog Kryminalna Piła. <http://kryminalnapila.blogspot.com> [18.10.2020].
- Krajewski, Marek 2014. *Władca liczb*. Kraków: Znak.
- „Kryminalny Świat” 2021. <http://kryminalnyswiat.blogspot.com> [4.06.2021].
- Kuśniewicz, Andrzej 1975. *Korupcja. Kryminal heroiczny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lane, Philippe 2005. „Pour une reconception linguistique du paratexte”. W: Philippe Lane (éd.). *Des discours aux textes: modèles et analyses*. Rouen–Havre: l'Université de Rouen et du Havre.

- Latoch-Zielińska, Małgorzata 2020. „Jednak czytają! Co, dlaczego i jak czyta współczesna młodzież”. *Filoteknos* 10: 85–102.
- Lem, Stanisław 1959. *Śledztwo*. Warszawa: Wydawnictwo MON.
- 2009. *Sknocony kryminał*. Warszawa: Agora.
- Łukasiewicz, Jan 1910. *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa. Studium krytyczne*. Kraków: Akademia Umiejętności.
- Malanowska, Kaja 2015. *Mgła*. Kraków: Literanova.
- Markowski, Michał P. 2001. *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa: Sic!.
- Martuszevska, Anna 2007. *Radosne gry*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mastalski, Arkadiusz S. 2014. „Topopoetyka miasta w powieściach kryminalnych Marcina Świetlickiego”. W: Agnieszka Ogonowska [&] Magdalena Roszczyńska (red.). *Kraków. Miejsce i tekst*. Kraków: Universitas.
- McDougall, Christopher 2015. *Urodzeni bohaterowie*. Łódź: Galaktyka.
- Moczkoan, Rafał 2001. „Gry z czytelnikiem według Stefana Themersona, czyli o lekturze *Wykładu profesora Mmaa*”. W: Maria Jakitowicz [&] Rafał Moczkoan (red.). *Gry z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Mróz, Remigiusz 2015. *Zaginięcie*. Warszawa: Czwarta Strona.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra 1976. „O semantyce form osobowych”. *Roczniki Humanistyczne* 1: 39–49.
- Olszewski, Marek 2010. „Kryminał jest jak blues – wywiad z Mariuszem Czubajem”. Portal E-SPLIT. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=898> [10.11.2020].
- Orska, Joanna 2006. „Kryminalny”. *Dekada Literacka* 3: 84.
- Oz, Amos 2003. „Opowieść się rozpoczyna”. W: Amos Oz. *Opowieść się rozpoczyna. Szkice o literaturze*. Warszawa: Prószyński i Spółka.
- „Portal Kryminalny” 2021. <https://portalkryminalny.pl> [4.06.2021].
- Próchniak, Paweł 2008a. „Domysły, domówienia (na marginesie *Trzyńście*)”. W: Paweł Próchniak. *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*. Kraków: Wydawnictwo Pasaż.
- 2008b. „Hotel Limbus (notatki o *Muzyce środka*)”. W: Paweł Próchniak. *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*. Kraków: Wydawnictwo Pasaż.
- Skwarczyńska, Stefania 1954. *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa: PAX.
- Sławiński, Janusz 1974. „O dzisiejszych normach czytania (znawców)”. *Teksty* 3: 9–32.
- Stala, Marian 1990. „Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...”. *Teksty Drugie* 1: 46–62.
- Stetkiewicz, Lucyna 2011. *Kulturowi wszytkożercy sięgają po książkę. Czytelnictwo ludyczne jako forma uczestnictwa w kulturze literackiej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Stoff, Andrzej 1975. „Funkcja tytułu w dziele literackim”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska* 66: 3–17.
- Straus, Grażyna 1991–1992. „Nieprofesjonalne kryteria wartościowania lektur”. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza* 26–27: 97–104.
- Surniak, Paulina 2021. „Miasto Książek”. <http://miastokszazek.net/> [4.06.2021].
- Szwaja, Monika 2008. *Powtórka z morderstwa*. Warszawa: Prószyński i Spółka.
- Świetlicki, Marcin 2006. „Limbus”. W: Marcin Świetlicki. *Muzyka środka*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- 2007. *Trzyńście*. Kraków: Wydawnictwo EMG.
- 2008. „Od autora”. W: Świetlicki Marcin. *Jedenaście*. Kraków: Wydawnictwo EMG.
- 2010a. „Żegnaj laleczko”. W: *Żegnaj laleczko. Wiersze noir z dodaniem legendarnej antologii Długie pożegnanie: tribute to Raymond Chandler*, Kraków: Wydawnictwo EMG.
- 2010b. „Żegnaj laleczko 3”. W: *Żegnaj laleczko. Wiersze noir z dodaniem legendarnej antologii Długie pożegnanie: Tribute to Raymond Chandler*. Kraków: Wydawnictwo EMG.
- 2011. „Wstęp”. W: Marcin Świetlicki. *Powieści*. Kraków: Wydawnictwo EMG.

- Telicki, Marcin 2014. „Wielka masakra kotów. Różewicz, Masłowska, Majeran o języku popkultury”. W: Sławomir Buryła [&] Lidia Gąssowska [&] Danuta Ossowska (red.). *Tropy literatury i kultury popularnej*. Warszawa: IBL.
- Trzeciak, Weronika 2014. „Kra kra krakowski kryminal – to dopiero magia”. Blog „Literaturomania”. <http://literaturomania.blogspot.com/2013/06/> [9.10.2020].
- Wilson, Edmund 1973. „Dlaczego kryminały są poczytne”. W: Edmund Wilson. *Szkice*. Tłum. Jerzy Hummel. Warszawa: PIW.
- Winiecka, Elżbieta 2011. „Dystans – figura nowoczesności”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 54: 35–61.
- Wimsatt Jr, William K. [&] Monroe C. Beardsley 2006. „Błąd intencji”. W: Anna Burzyńska [&] Michał Paweł Markowski (red.). *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Universitas.
- Wis, Irek 2016. „Kamila Denis *Nieukarani*”. Blog „Blurppp. Zapiski z pustyni”. <https://blurppp.com/blog/kamila-denis-nieukarani/> [12.01.2021].
- Witkowski, Michał 2011. *Drwal*. Warszawa: Świat Książki.
- Wojda, Dorota 2011. „Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz”. *Przestrzenie Teorii* 15: 155–173.
- Wojteczek, Mariusz 2014. „Beata i Eugeniusz Dębski – «Dwudziesta trzecia»”. *Grabarz Polski*. <http://grabarz.net/beata-eugeniusz-debscy-dwudziesta-trzecia/> [5.11.2014].
- Wroński, Marcin 2007. *Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą*. Lublin: Red Horse.