

Magdalena Graf*, Paweł Graf**

Miasto i/ czy zbrodnia

Znaczenie scenerii miejskiej dla teorii powieści kryminalnej

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.025>

Streszczenie: Tematem artykułu jest analiza związków zachodzących między powieścią kryminalną a wpisaniem w nią miastem. Miasto rozumiane jest zarówno jako byt literacki, jak i realna przestrzeń, ze swoją toponimią i antropomią, aksjologią i historią. Jako byt realno-fikcyjny staje się ono w kryminale elementem tej samej wagi, co zbrodnia i detektyw. Interpretacje tematu miasta zostały poprzedzone czteroelementową typologią istotnych odmian lektury powieści kryminalnej sporządzoną na podstawie analizy stanu badań. Odmiany te wskazane zostały ze względu na główny podejmowany w nich problem, którym jest kolejno: poetyka powieści, historia gatunku, ujęcie antropologiczne i ujęcia socjologiczne. Omówione zostały m.in. propozycje Stanco Lasića, Stanisława Barańczaka, Rogera Caillois i Helmuta Heissenbüttela. Autorzy proponują też własną interpretację kryminału miejskiego na podstawie analizy poznańskich powieści kryminalnych Piotra Bojarskiego, pokazując, że nowe spojrzenie na miasto pozwala wyprowadzić powieść kryminalną ze schematycznych rozwiązań, w których tkwi ten gatunek powieści.

Słowa kluczowe: teoria powieści kryminalnej, onomastyka w powieści kryminalnej, miasto, teoria czytania, Piotr Bojarski

* Dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka prac z zakresu onomastyki literackiej, zajmuje się również językoznawstwem współczesnym, onomastyką uzualną i kulturą oraz badaniami miejskimi.

E-mail: m.graf@amu.edu.pl | ORCID: 0000 0002 0540 355X.

** Dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się szeroko rozumianą awangardą, filologią obrazu, teorią literatury.

E-mail: lapsang3@amu.edu.pl | ORCID: 0000 0001 9725 8726.

City and/or Crime

The Importance of Urban Scenery for the Theory of Detective Novel

Abstract: The subject of the article is the analysis of the relationship between a crime novel and the city inscribed in it. The city is understood both as a literary being and as a real space, with its toponymy and anthroponymy, axiology and history. As a real-fictional creation, the city becomes an element with the same importance in the crime novel as the crime and the detective. Interpretations of this topic are preceded by a four-element typology of significant varieties of reading a crime novel based on the state of research. These varieties are determined on the basis of the main problem, that is: the poetics of the novel, the history of the genre, anthropological approach and sociological approaches. Among the proposals discussed are those by Stanco Lasić, Stanisław Barańczak, Roger Caillois and Helmut Heissenbüttel. The authors also propose their own interpretation of the city crime story based on the analysis of Piotr Bojarski's crime novels based in Poznań, showing that a new look at the city allows us to divorce the crime novel from the schematic structures of the genre.

Keywords: theory of crime novel, onomastics in a crime novel, the city, theory of reading, Piotr Bojarski

Wprowadzenie

Jest zmienna, a zarazem niesamowicie uparta. Kto lub co? Oczywiście powieść kryminalna, która, niczym roślina wody, potrzebuje miasta (najczęściej dużego) z jego budynkami, pomnikami, placami, dworcami, kawiarniami, zaułkami, afiszami i gazetami, wreszcie – *sine qua non* – ludźmi, zgromadzonymi w miejskiej przestrzeni. Czy ktokolwiek czytał kryminał leśny bądź wiejski? Dziejący się na polnej drodze albo mający za miejsce akcji przydrożną kapliczkę? Czy ktoś kibicował w śledztwie detektywowi, będącemu na co dzień gajowym? Szukał śladów zbrodni w piaskach Pustyni Błędowskiej? Jeśli tak, to miał w ręku zupełnie inny gatunek literacki¹.

¹ Oczywiście ta nieco emfaticzna wypowiedź nie jest niepodważalnym rozpoznaniem stanu rzeczy, raczej retorycznym podkreśleniem wagi – naszym zdaniem wciąż przeoczonej, minimalizowanej lub traktowanej jako nieistotna – roli miasta w semantyce powieści kryminalnej. A zatem tak, są takie kryminały. Takie, które zostały ulokowane poza jakimkolwiek doświadczeniem miejskim. Albo jednak należą one do przeszłości (lub retro aktualności) gatunku – przykładowo do prezentowanej zbrodni doszło w środowisku arystokratycznym, spędzającym czas w swej wiejskiej posiadłości lub wśród osób jadących koleją, bądź płynących statkiem; albo mowa o tekstach współczesnych, niereprezentatywnych jednak dla czynionych tu obserwacji; utworach, w których akcja jest całościowo lub częściowo ulokowana poza przestrzenią miejską, nawet może być ulokowana w głowie bohatera i być jego przywidzeniem. Jeśli zatem znajdziemy takich powieści sporo, to choć mieszczą się one w dotychczasowych teoretycznych ustaleniach badaczy kryminałów, nie są przedmiotem naszego oglądu, interesuje nas bowiem wyłącznie kryminał miejski, jego egzemplifikacją natomiast jest tutaj poznański cykl powieściowy Piotra Bojarskiego. Naszym celem jest pokazanie, że kryminał miejski uruchamia całkowicie odmienne możliwości lekturowe i pozwala wyjść poza rozpoznawany nieustannie schematyzm kryminału, z którym to „smokiem schematyzmu” walczą, ciągle na nowo, kolejni badacze tego gatunku. Zasadniczo jednak, przyznajmy, mimo istnienia kryminału niemiejskiego, gros kryminałów współczesnych to

A przecież miasto – jeśli spróbujemy prześledzić przykładowe opracowania naukowe – w tym typie literatury traktowane jest najczęściej zaledwie jako tło dynamicznej akcji; sceneria dopełniająca narrację, element bez samoistnej wartości. Ot, miły czytelniczo koloryt lokalny zdarzeń, które wszak gdzieś ulokowane być muszą. Wabik na odbiorcę, który z dreszczykiem niepokojem konstataje, że zbrodni dokonano tuż obok – w Poznaniu, Krakowie, Łodzi czy Wrocławiu. Albo może w jakimś małym uroczym miasteczku, „że to aż niepojęte”. W zasadzie to taki dodatkowy, zarazem mniej istotny aspekt kryminału. Doskonali detal, bo pozwalający zwalniać akcję opisem miejsca, w ramach pożądanego suspensu. Miasto traktowane – i pisarsko, i czytelniczo – jakby samo w sobie było tworem niekonkretnym, jawnie fikcyjnym, w pewnym sensie nierealnym, uniwersalnym – raczej figurą określonej spacji niż konkretnym miejscem². Czymś, co w lekturze zbrodni może zostać przeoczone, czymś, co nie sprawia interpretacyjnych kłopotów³.

po prostu proza miejska. Przykładowo w jednym z najnowszych opracowań (Ryszkiewicz 2021: 264) zostało dokonane zestawienie literatury podmiotowej. Pierwsza strona wykazu obejmuje 20 pozycji. Z nich 14 powieści to kryminały miejskie, 4 są częściowo osadzone w mieście i jedynie 2 ulokowane są w scenerii niemiejskiej. Być może – uwaga ta wymagałaby w przyszłości zbadania – kryminał miejski i kryminał niemiejski to dwa odrębne gatunki?

² „Kryminały miejskie prowokują, aby komentarze do nich wyprowadzać od pewnych obserwacji dotyczących współczesnego człowieka tłumu”, sugeruje Tomasz Mizerkiewicz, „Detektyw we współczesnym polskim kryminale miejskim staje wobec świata zagrożonego przez biopolityczną przemoc, panoptyzm, władzę wynikającą z kontroli wiedzy i umiejscowienia ciał. Nie są to jednak opowieści oskarżające cały świat o Foucaultowskie skażenie złą nowoczesnością, lecz dużo bardzo »konstruktywne« opowieści wyjaśniające, na czym polegają nasze praktyki codzienności (by ująć to w duchu de Certeau), dzięki którym udaje się nam jednak zamieszkiwać świat poliptyczności, powszechnie dostępnej i różnorodnej wiedzy oraz fascynujących swoją nieuchwytną, choć fizyczną obecnością ciał” (Mizerkiewicz 2012). Tej świetnej obserwacji, związanej z fizycznym ruchem postaci, co metaforycznie – sięgając po doświadczenie tańca – możemy nazwać „krokiem raz”, brakuje jednak dopełniającego taneczną figurę kroku drugiej stopy: „miejskiego dwa”.

³ Charakterystyczny dla takiego podejścia jest, przykładowo, szkic napisany przez Barbarę Weźgowiec. Mimo swego zapowiadającego metropolię tytułu: „*O mieście, którego nie ma*”, czyli Wrocław w kryminalnych powieściach Marka Krajewskiego, sugerującego, że właśnie miasto będzie przedmiotem obserwacji autorskiej, Wrocław, jako rzecz-bohater literacki, został pominięty, nie stanowi przeto obiektu działań interpretacyjnych. Najpierw autorka wskazuje na samego pisarza i podkreśla jego związki z Wrocławiem, tym samym dowiadujemy się sporo o Krajewskim, który w wywiadach wielokrotnie podkreślał swe wykorzenienie. Uzasadnieniem tego staje się przypomnienie historii odzyskania przez Polaków wcześniejszego Breslau, co prowadzi nas do lakonicznego omówienia historycznych losów tego miasta między X a XX wiekiem. Dalej badaczka wskazuje na „widmowość miasta”, polegającą na tym, że Krajewski nie może odtworzyć topografii czy klimatu z niedanej mu pamięci, musi w to miejsce sięgać do źródeł: fotografii, map, dokumentów (mamy próbę rekonstrukcji, związanej z pytaniem, z jakich tekstów pisarz korzystał). Tym sposobem czytelnik prozy Krajewskiego „poznaje” [sic!] miasto i ludzi: „Mnożą się orgie, pijaństwo, grabieże i rozboje. W tym pozbawionym norm moralnych i etycznych świecie mieszkańcy chcą wykorzystać każdą chwilę kończącego się życia” albo: „Obraz tętniącej życiem metropolii, namalowany piórem Krajewskiego, gęsty jest od wypełniających ją narkomanów, aktywistów dziwnych sekt, zdemoralizowanych arystokratów i prostytutek. Nie ma właściwie żadnej postaci, która byłaby prawdziwie uczciwa i pozbawiona większych wad” (Weźgowiec 2010: 133). W podsumowaniu autorka rekapitułuje: „Jeśli dodamy do tego narodowych socjalistów – wylania nam się obraz miasta przesiąkniętego złem, brudnego i mrocznego. To jest też poniekąd odpowiedź na pytanie o prawdziwość przedstawianego miejsca, o wierność opisu. Z jednej strony Wrocław z kart breslauowskich kryminałów jest prawdziwy – jego opis poparty jest żmudnymi badaniami, można znaleźć te same ulice i te same budynki, z drugiej jednak – w opisie dominują miejsca tajemnicze, ukryte, ponure zakamarki, bo... tego wymaga gatunek” (ibid. 2010: 137). Miasto w tym tekście postrzegane jest zatem wąsko i jednostronnie, pojmowane jest jedynie jako czarne tło akcji. Zatem sporo w tekście Weźgowiec znajdziemy uwag o pisarzu, o historii polsko-niemieckiej ogniskującej się wokół rzeczonego nadodrzańskiego obszaru, o makabrycznej wizji Wrocławia, która ma wynikać z reguł genologicznych (czyli spraw zewnętrznych w stosunku do zdarzeń prezentowanych w powieści) – samo miasto jednak nie jest przedmiotem ani krytycznej lektury interpretatora, ani nie staje się prawdziwym bohaterem, uczestniczącym w zdarzeniach i – tym samym – możliwym do przeczytania. Jest ono poza tekstem. I tym literackim, i tym krytycznym.

Powiedzieć, że o powieści kryminalnej *vel* detektywistycznej napisano wiele, to nic nie powiedzieć. Najprawdopodobniej bowiem mamy do czynienia z najlepiej opisanym typem doświadczenia prozatorskiego w ogóle. Liczba tekstów ważnych i bardzo ważnych, ciekawych, ale też banalnych i przyczynkowych jest w tym przypadku olbrzymia. Na tyle, że krytyka swym rozmiarem zaczyna przypominać korpus literacki, będący przedmiotem opisu. Dobrze to czy źle? Z pewnością trudno mierzyć się z całością bibliografii, co wynikałoby z pragnienia zachowania naukowej akrybii. Na szczęście w tym nadmiarze nie wydaje się to konieczne. Usprawiedliwia to wrywkowe i minimalistyczne odniesienie do literatury przedmiotu, raczej jej sygnalizowanie niż drobiazgową krytykę. W tym miejscu warto pokusić się o refleksje ogólniejszej natury, stypologizować (biorąc pod uwagę jedynie wybrane, jednocześnie reprezentatywne ustalenia teoretyczne) znane i mniej oczywiste odczytania, sytuując je poza chronologią i poza paradygmatem ich uznanej w przestrzeni badawczej ważności. Chodzi tu raczej o rzut, ledwo naszkicowany⁴ rysunek, niż o szczegółową analizę. O wskazanie interesujących, zarazem przypadkowych (podporządkowanych logice szkicu) punktów obserwacyjnych. Punkty te – miejmy nadzieję – pozwolą klarowniej zarysować zarówno potrzebę, jak i odmienną „miejską” lekturę kryminału. W pewnym zatem uproszczeniu można wyodrębnić cztery swoiste sposoby badania interesującej nas powieści przez: poetykę, historię, szeroko rozumianą filozofię, wreszcie równie szeroko rozumianą socjologię, gdzie dwie ostatnie kategorie są raczej metaforami pewnych typów wglądów niż nazwami konkretnych dyscyplin naukowych.

Modele lektury – czytanie przez poetykę

Pierwszym (słowo to nie niesie sygnałów temporalnych czy aksjologicznych) odnotowanym sposobem badania i opisu literatury kryminalnej jest wieloaspektowa „wewnątrztekstowa” analiza gatunku; wyrastająca z próby odpowiedzi na pytanie: czym jest ta właśnie powieść wobec innych doświadczeń prozatorskich, jakie są cechy swoiste jej poetyki? Czym jest to coś, co można by uznać za *differentia specifica* kryminału? O czym mowa, gdy mowa o powieści kryminalnej? Badacze – co nie jest zaskoczeniem – podchodzą do tego zadania najczęściej w sposób teoretyczny, możemy zatem za opisem poetyki rozpoznać narzędzia określonej metodologii, przeważnie – choć nie jest to obowiązującą zasadą – strukturalistyczne. Ten bowiem kierunek, poszukując reguł ogólnych, zazwyczaj odnajdywał je w tekstach kultury popularnej. Przykładem wręcz sztandarowym jest tu fundamentalna praca Stanco Lasicia *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Zdaniem badacza „autor powieści kryminalnej z a w s z e [podkr. M.G., P.G.] wraca – nieważne czy z pokorą, ironią czy sarkazmem – do węzłowej struktury tego swoistego rodzaju opowieści” (1976: 5). Fundamentem jej poetyki jest, jego zdaniem, *zagadka*⁵, determinująca zarówno fabułę,

⁴ O wartości i ważności szkicu, z natury fragmentarycznego – ergo niekompletnego, i o jego analogii do całości interesujące uwagi poczynił Piotr Gajewski w swych *Zapisach myśli o przestrzeni* (2001: 113–125).

⁵ Lasić doprecyzowuje, że nie chodzi rzecz jasna o dowolną zagadkę, ale o zagadkę kryminalną: „Tylko – pisze – z a g a d k a k r y m i n a l n a może wywołać tak wielki lęk, tak ogromne napięcie, że narracja l i n e a r n a przeobraża się i staje czymś zupełnie innym: odmiennym schematem kompozycji. Zagadka kryminalna znaczy:

jak i kompozycję utworu. Zagadka ta oczywiście musi zostać wyjaśniona⁶. Lasić, zamieniający wynikające z rozwiązywania szarad układy fabularno-kompozycyjne rozmaitych powieści kryminalnych w odpowiadające im strukturalne schematy (zmieniające tekst jego książki z dyskursywnego w malarski szkicownik, pełen kresek, linii, łuków, diagramów i rysunków), „porzuca” założenia metody na rzecz etyki, pisząc o metafizycznej wręcz konieczności ukarania złooczyńcy, by zło nie tryumfowało – w tym bowiem przypadku powieść kryminalna miałaby moc destabilizacji społeczeństwa. Mimo wszystko, odnotowuje istnienie takich utworów, w których dobro przegrywa, co skłania go do wyróżnienia powieści antykryminalnej, o której pisze: „Jest w niej jakiś fałsz. Czyli: wytyka ona fałsz c z y s t e m u i h a r m o n i j n e m u schematowi podstawowemu” (ibid.: 132). Czy czytelnik pracy Lasića ma poczucie, że badaczowi udało się – przy pomocy wyrażonego graficznie strukturalnego schematu – zdemaskować powieść kryminalną? Ustalić raz na zawsze jej poetykę? Dotrzeć do sedna kryminalnej prozy i określić, z czego i jak się składa oraz w czym tkwi jej specyfika? Trzeba szczerze wyznać, że niestety nie, przeciwnie – opisana poetyka wydaje się od analizowanego doświadczenia bardzo odległa. W pewien sposób wie to i Lasić, który w zakończeniu swej książki delikatnie kontestuje własne ustalenia, czy też – lepiej powiedzieć – broni ich, sięgając jednak nie po naukowe, a po emocjonalne argumenty. Wyznaje bowiem:

Mogliśmy więc powiedzieć: wybraliśmy powieść kryminalną tylko dlatego, by mogła nam ona w rozwiązywaniu niektórych problemów teoretycznych, które mogą nam otworzyć drogę do całości nauki o literaturze. I dalej: nie mamy specjalnych skłonności do zajmowania się typem powieściowym, który nie może zaspokoić naszych potrzeb naukowych i estetycznych [...] Otóż tak nie jest. [...] Wynika z tego wniosek „usprawiedliwienie”: powieść kryminalna warta jest na pewno tego, by stała się przedmiotem różnorodnych gruntownych badań. Tym usprawiedliwiłem przyczyny mojego [...] zajmowania się powieścią kryminalną. Jest to, że tak powiem, racjonalne wyjaśnienie uroku, któremu do dziś nie potrafiłem się oprzeć (ibid.: 169–170).

W tym miejscu należy też przypomnieć tekst Stanisława Barańczaka o dość podobnym tytule: *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*. Był to odważny w owym czasie (1973) szkic, wymierzony w detektywistyczną powieść milicyjną. Niestety, tytułowa poetyka znów zesłała na dalszy plan. Tym razem przyczyną porażki była żywiona przez autora niechęć do literatury, o której pisał. Negatywne nastawienie wpłynęło na postępowanie badawcze. Barańczak, definiując powieść kryminalną jako: „utwory mające za przedmiot zbrodnie i ściganie jej sprawców”, tworzy (wykorzystując rozmaite ustalenia innych badaczy) interesującą typologię, w jej obrębie wyróżniając powieść detektywistyczną oraz powieść kryminalno-sensacyjną (Barańczak 1973: 63). Ta pierwsza m.in. miałaby mieć za pierwowzór historię Edypa, racjonalny charakter oraz, jako bohatera, detektywa-amatora.

zaistniała sytuacja, w której chodzi o ludzkie życie; zbrodnia. W tym pokerze partnerzy nazywają się ścigany i ścigający, a stawką jest życie” (Lasić 1976: 62–62).

⁶ Takie założenie jest dyskusyjne – w ramach literatury wysokiej możemy spotkać utwory, które grają poetyką kryminału w ten sposób, że czytelnik doskonale wie, że ma przed sobą kryminał, zagadka nie zostaje natomiast rozwiązana lub nawet akcja zostaje nagle przerwana i kryminał kończy się w przypadkowym momencie swej fabuły. Odbiorca może uznać, że został oszukany albo że powieść kryminalna przeszła w obszar eksperymentu i ma przed sobą „kryminał bez kryminału”, co stanowi nowe, inne źródło satysfakcji. Mimo zabiegów tego typu nadal jednak mamy do czynienia, nawet bez rozwiązanej zagadki, z określonym typem powieści.

Źródłem drugiej byłaby historia Kaina i Abla, miałyby ona charakter intuicyjny, sprawę zaś badałby detektyw zawodowy. Podkreślić należy, że ta atrakcyjna propozycja została niejako ustalona *ad hoc*, nic też nie wskazuje, by kiedykolwiek była ona wzorcem polskiej literatury kryminalnej. Barańczak natomiast mimowolnie przyjął założenie wpierw o jej oczywistości, dalej o jej konieczności i na podstawie własnego *a priori* czyni polskiemu kryminałowi zarzut, że ma „nieczysty” charakter, nie wpisuje się bowiem bezkolizyjnie w podany schemat (ibid.). Ma to dowodzić warsztatowej słabości milicyjnej prozy i – w konsekwencji – pozwala uznać tę literaturę za bezwartościową. Tymczasem w Polsce istniały w tym czasie w obszarze kryminału utwory wartościowe, nawet kultowe, jak choćby seria powieściowa autorstwa Joe Alexa (Macieja Słomczyńskiego). Książki tego typu, psujące opis „poetyki negatywnej”, krytyk jednak konsekwentnie pomijał.

Liczne inne teksty (zob. m.in. instruktażowy podręcznik pisania kryminałów: Grant-Adamson 1999), w których przedmiotem jest poetyka powieści kryminalnej, finalnie odnajdują w badanym przedmiocie to samo: schemat, nienaruszalne prawidła, mały poziom zróżnicowania. W rezultacie, świadomie bądź bezwiednie, sugerują jej nieoryginalność, nawet nadmierną łatwość. Badacze chcą zrozumieć zasadnicze cechy tego odmiennego od innych gatunku, a zarazem przez poetykę, z jej naturalną, mającą pieczęć Arystotelesa wartością, go nobilitować. Ten jednak odsłania się każdorazowo jako suma szablonów i stereotypów. Gdyby więc pokusić się o odpowiedź na pytanie: „dlaczego odkrycie reguł powieści kryminalnej prokuruje trudności, niweczące wyjściowy zamiar?” – byłaby ona prosta. Albo badacz instynktownie zakłada (co determinuje jego postępowanie poznawcze), że mamy do czynienia z prozą bardzo schematyczną, uproszczoną, poddaną nawet banalizującym uproszczeniom, z łatwością wówczas potrafi ustalić jej wzory i mechanizmy, konstruuje jednak jedynie „poetykę nieistotności”, z której nazbyt wiele nie wynika. Albo jest przekonany, że powieść kryminalna mówi rzeczy ważne, jest nietuzinkowa, należy tylko czytać ją „prawidłowo”, czyli poza kryminalnym schematem – wtedy jednak następne utwory nie pozwalają na zastosowanie wobec nich równania sprowadzającego je do prawidłowego wyniku i zakładany prototyp nie powstaje.

Problem specyficznie „rozwiązuje” Helmut Heissenbüttel, tworząc poetykę kryminału w swoistej tonacji buffo:

Przeczytałem sześćset do siedmuset powieści kryminalnych [...]. Orientację nietrudno stracić [...]. Wśród detektywów uwidacznia się klasyczna para przeciwstawnych sobie typów – z jednej strony taki, który tak długo, ostro, nawet brutalnie stosuje młóckę swych przeciwników (i oczywiście raz po raz sam bywa „młócony”), dopóki się nie dowie, kto jest przestępcą, i z drugiej strony taki, który poprzez mieszanie ustalonych faktów i kombinatorycznych zgadywanek przemienia wszystko początkowo zagmatwane i nie do przeniknięcia w zrozumiałe i przejrzyste związki (Heissenbüttel 1973: 44–45).

Badacz, zakwestionowawszy realistyczny charakter powieści kryminalnej (zbrodnicze przypadki muszą „zostać najpierw ufryzowane”), sprowadziwszy definicję do minimum („U jej podstaw leży niezmienny schemat, który zawiera trzy naczelnne element składowe: ofiarę, detektywa i podejrzanego”), sięga po sugestie Waltera Benjamina i – co szczególnie należy w kontekście tych rozważań podkreślić – wskazuje na miejskie miejsce akcji (ibid.: 48–50). „Niezmiennność wariantu wynika z topograficznego osadzenia” – stwierdza Heissenbüttel – i:

Jeśli dowiaduję się czegoś o topografii San Francisco [...] o motelach Kalifornii [...] o określonych wycinkach dzielnic Nowego Jorku [...] zawsze spełnia to rolę prezentacji miejsc akcji, prezentacji miejsc zbrodni. Dowiaduję się, nie w językowym przetworzeniu, lecz w sumie faktów dotyczących fizjonomii miejsca przestępstwa [...]. Miejsce akcji [...] nie jest krajobrazem w malarskim albo romantycznym sensie. Pojawia się jako typologicznie ukształtowana przestrzeń życiowa. Model budowany przez powieść kryminalną uobecnia się początkowo jako miejsce, które zachowało ślad typowej ludzkiej działalności [...] miejsce zachowało w sobie cechy bardziej bezpośrednio ludzkie (ślady psychologii, emocji, „szczęścia i cierpienia”, wspólnoty itd.) niż same postacie wzorcowego przypadku (ibid.: 52–54).

Historia jako model lektury

Miejsce przeto, z jego topografią (obok teologii⁷ i teleologii naznaczających powieść kryminalną), pozwala zdaniem badacza zdjąć gorset schematycznej poetyki, uciskający tę prozę. Pozwala pójść w stronę innego typu lektury kryminału. Drugim rodzajem wglądu, który nietrudno zauważyć, jest opis historii gatunku, wraz z towarzyszącymi mu naturalnymi pytaniami o granice kryminału, który sąsiaduje wszak z licznymi zjawiskami kryminałopodobnymi. Poprzednio stawiane pytanie: „czym kryminał w ogóle jest?”, zostaje zastąpione kwestią: „od kiedy można o nim mówić i co się doń zalicza?”. Jeśli jakiś byt posiada swoją historię, a historia ta zajmuje badaczy, znaczy to, że jego ranga stała się znaczna. Byłe co nie posiada przecież swoich spisanych dziejów. Co prawda powieść kryminalna, aczkolwiek dość powszechnie uznawana za zjawisko kultury popularnej, nigdy chyba nie była uznawana za kuriozum niegodne lektury bądź osobliwość o wartości bruku⁸; niemniej ostatnio, wraz z poświęconymi jej kronikami, możemy obserwować prawdziwą nobilitację gatunku, poświadczaną dodatkowo rozlicznymi konferencjami naukowymi, zbiorami referatów, pracami uznanych badaczy literatury z całego świata (zob. m.in. Martuszevska 1997; Vogt 1998; Priestman 1998; Mullen [&] O’Beirne’a 2000; Gemra 2015; King 2018; Ryszkiewicz 2021).

Tadeusz Cegielski, autor ważnego ujęcia historycznego *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, nazywający powieść detektywistyczną: „Jedną z najwspanialszych narracji, bo żywą od ponad półtora stulecia, wciąż otwartą na zmiany zachodzące w świecie, a zarazem nieustannie eksperymentującą z formą” (2015: 11), datuje jej początek na rok 1841, kiedy to ukazał się utwór Edgara Allana Poeo *Zabójstwo przy Rue Morgue*. Ta dość niekontrowersyjna data (uznawana przez wielu badaczy, ale też kwestionowana, choćby przez Barańczaka), gdy zestawia się ją z rokiem 1849 (datą śmierci Poeo) oraz z rokiem 1853, kiedy to został wydany *Bartleby* Hermana Melville’a, prokuruje ciekawe refleksje. Otóż powieść kryminalna w ogóle nie powinna się pojawić na arenie światowej literatury. W tym czasie bowiem, gdy czytelnicy zaczytywali się

⁷ O teologii powieści kryminalnej zob. też: Haas 1973.

⁸ Janusz Dunin w swojej pracy poświęconej utworom tandetnym, kramarskim i brukowym pisze: „istniała i istnieje – częściej zła, rzadziej dobra – rozrywkowa literatura relaksowa, stanowiąca część współczesnej nam kultury masowej – [...] takie nazwiska, jak Karol May, Edgar Wallace, A. Conan Doyle, Agata Christie [...]. Ich twórczość, adresowana nie do najwybredniejszego odbiorcy, stanowi jednak część literatury *sensu stricto* i nie ma przecież nic wspólnego z literaturą kramarską czy brukową (1974: 10).

dzielami Charlesa Dickensa i Aleksandra Dumasa ojca, jednocześnie dynamicznie rozwijał się romantyzm (okolice roku 1841) oraz – z drugiej strony – rodziła się powieść nowoczesna, dwudziestowieczna (przypomnijmy sobie zachwyty najbardziej znanych światowych teoretyków literatury opowieścią Melville’a, który zaowocował interpretacjami podkreślającymi jej, fundujące zarówno modernizm, jak i postmodernizm, znaczenie) wydarzył się kazus Poego – dziwaka, alkoholika, erotomana (ślub z trzynastoletką) i gruźlika, który stworzył nowy, odrębny od wszystkiego wokół, gatunek powieściowy. Gatunek w swych początkach równie zaciekle atakowany, co hołubiony, który niedługo będzie liczył sobie całe 200 lat. I który – co byłoby w pełni zrozumiałe – mógł w ogóle nie powstać.

Historycznie opisywany przedmiot badań – w przypadku powieści kryminalnej – w pierw był oddzielany od innych rodzajów prozy, obecnie poszerza się jego granice. Zatem w początkowym okresie (nie chodzi o wytyczenie precyzyjnej linii demarkacyjnej) padały pytania o to, czy powieścią kryminalną jest wyłącznie powieść detektywistyczna, czy przeciwnie, możemy zaliczać do niej na przykład utwory sensacyjno-awanturkowe, milicyjne, tzw. czarne kryminały, powieść szpiegowską, literaturę grozy itd. Dzieleno kryminalne historie na angielskie, amerykańskie czy skandynawskie. Pytano o śledztwa historyczne. Podważano też proponowane rozwiązania. Przykładowo Ewa Mrowczyk-Hearfield, analizując polskie tradycje badawcze, postuluje, by zachowywać wypracowane zwyczaje nazewnictwa, przywołuje zatem pracę Stanisława Baczyńskiego i jego *Powieść kryminalną* (1932). Dezawuuje jednocześnie tym razem Barańczakowe⁹ uznanie pierwowzoru Edypa, stawiając kwestię: „Czy Edyp prowadził śledztwo, czyli co jest, a co nie jest literaturą kryminalną?” (Mrowczyk-Hearfield 1998: 90) i odpowiadając: „Jak widać, łatwo w ten sposób zbliżyć się do granic absurdu” (ibid.: 93), dodając zarazem za Rogerem Caillois, badającym ten sam problem, że wszak wszyscy antyczni widzowie doskonale wiedzieli, kto i dlaczego zabił.

Obecnie częściej natrafiamy na „lekturę poszerzającą”, zwróconą albo ku literaturze, albo ku nowej medialności. Tendencje te są widoczne w wielu pracach, z ich ogromu wyrywkowo przywołajmy uwagi Ewy Terling-Śledź (2016)¹⁰, która pisząc o kryminale retro, wskazuje na historię będącą równorzędną partnerką dla pary: detektyw-zabójca; albo sugestie Konrada Dominasa (2015), jakoby właśnie w antyku ulokowane było niewyczerpywalne źródło kryminalnych historii; bądź rozważania Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej (2016), która zderza kryminał z powieścią uniwersytecką, zauważając, że: „Powodzenie zapewnia powieściom uniwersyteckim, z jednej strony, ich charakter parodystyczno-satyryczny, sprzyjający »oswojeniu« obecnej tu problematyki naukowej związanej z profesją bohaterów i autorów, z drugiej – wykorzystanie schematów najpoczytniejszych gatunków prozatorskich: romansu i kryminału” (2016: 148). Należy jednak podkreślić, że o ile powieść teoretyczno-romansowa jest powieścią uniwersytecką *sensu stricto*, to powieść kryminalna, której akcja odbywa się w murach uczelni, już niekoniecznie. Ta pierwsza wabi zwykłego czytelnika sprawami około erotycznymi, jej pełen odbiór wymaga jednak biegłej znajomości teorii literatury. Przykładowo bliźniaczki w *Małym światku* Davida Lodge’a różnią się fizycznie tylko jedną cechą – umiejscowieniem znamienia. Są więc – według teorii Ferdinanda de Saussure’a – minimalną parą, tworzącą opozycję fonologiczną. Zarazem jedna z nich to życiowa tradycjonalistka, a równocześnie nowoczesna intelektualistka oraz

⁹ Właściwie koncepcję tę jako pierwszy zaproponował Richard Alewyn.

¹⁰ Teksty przywoływane w tym i dalszych akapitach znajdują swój opis w *Bibliografii*.

„wyuzdana” i wyrafinowana czytelniczka i badaczka literatury; druga, prorodzinna (lubiąca dzieci) prostytutka, stroniąca od trudniejszej lektury. Rozpoznanie ironicznej gry prowadzonej przez narratora z teorią de Saussure’a jest konieczne do pełnego zrozumienia utworu, niezbędne – o ile czytamy powieść uniwersytecką. Inaczej dzieje się z kryminałem – większość fabuł można bezproblemowo ulokować poza uniwersytetem, choćby w przestrzeni korporacji (czy dowolnej innej instytucji) i sens dzieła nie uległby zmianie. O ile zatem romans i kryminał są narracyjnym narzędziem w powieści uniwersyteckiej, o tyle zbrodnia doskonale może się obejść bez akademii oraz znajomości teorii literatury.

Istniejące interpretacje coraz częściej opuszczają tradycyjne koleiny refleksji nad przeczytanymi powieściami o detektywie i zmiierzają w stronę badania pozaliterackiego życia kryminału, przykładowo „kryminału w ruchu”, co czyni choćby Justyna Tuszyńska, pytając o kryminalne portale internetowe. Znajdujemy też teksty poświęcone związkom kryminału z medium nieliterackim, precyzyjnie i przejrzysto wyrażone zostało to w podtytule pierwszego tomu książki: *Kryminał gatunek poważ(a)ny? Kryminał a medium (literatura–teatr–film–serial–komiks)*, w której, przykładowo, Ewa Gutmańska-Gralak oraz Aleksandra Szwagrzyk badają działalność takich detektywów, jak Woody Allen i dr House, co pośrednio zmienia filmy i seriale w opowieści kryminalne. Także „metoda detektywna” staje się jednym z narzędzi interpretacji – z jej pomocą można rozwiązywać quasi-kryminalne zagadki, związane z określonymi tekstami artystycznymi¹¹.

Wszystko to pokazuje dobitnie, że – tak jak omawiana wcześniej poetyka – również historia kryminału, czy raczej nowa historia kryminału (uwzględniająca obok badań literaturoznawczych ujęcia językoznawcze¹², komparatystyczne oraz medialne) nadal jest zadaniem do wykonania. I wciąż nie można mówić o skutecznym historycznoliterackim opisanie kryminału w jego historycznym rozwoju, który uwzględniłby wszelkie możliwe formy istnienia tego gatunku.

Czujemy więc, jak głęboką intuicję posiadał Caillois, głoszący w swym eseju *Powieść kryminalna*, że literatura kryminalna, którą uważał bardziej za formę romansu niż powieści, ma ogromną moc. Ta właśnie siła jest główną przyczyną porażki zarówno konstruowania poetyki, zatrzymującej się na schematyzmie, jak próby skonstruowania całościowej historii, która nie potrafi doścignąć dynamicznego rozwoju opisywanego przez siebie przedmiotu (Caillois 2019). Stąd też bierze się potrzeba innego sposobu badania kryminału.

¹¹ Opis i zastosowanie tej metody przedstawił Paweł Graf (2018) w szkicu związanym z powstaniem i znaczeniem tekstu *Palę Paryż* Brunona Jasieńskiego. O innego typu związkach zachodzących między kryminałem a pracą historyka literatury zob.: Wojda 2015 oraz Skubaczewska-Pniewska [&] Tuszyńska 2019.

¹² Jak pamiętamy ustalanie poetyki kryminału jest skoncentrowane na bohaterze oraz śledztwie, co prowadzi do „odkrycia” schematyzmu i finalnie obniża wartość tej literatury. Pomijany natomiast w opisie poetyki jest język utworów, mimo oczywistego faktu istotności języka dla tekstu. Jednym z artykułów, na który warto byłoby zwrócić w tym obszarze uwagę, jest poświęcony frazeologii szkic Marty Nowak, *Funkcja frazeologizmów w wybranych poznańskich powieściach kryminalnych* (2019).

Filozoficzno-antropologiczny model lektury

Trzeci rodzaj możliwego wglądu w interesujące nas zjawisko przybiera postać refleksji natury ogólnej – filozoficznej, antropologicznej czy teoretycznej. Ważnym obszarem analizy staje się antropologia, zadająca pytania o świat ludzki opisany w kryminale. O zapachy, dźwięki, smaki, ubiory czy upodobania i rozrywki detektywa. Powieść stanowi tutaj źródło wiedzy o ludziach, o ludzkiej kondycji, o sprawach znanych z filozofii, teorii, kognitywistyki czy historii życia codziennego. Przykładowo Mariusz Czubaj w książce *Etnolog w Mieście Grzechu* zajmuje się cielesnością postaci, pyta o konotacje związane z pojedynkiem między zbrodniarzem i detektywem, o ubiór postaci, w myśl wyrażonej zasady, że kryminal, to „świadectwo antropologiczne” (2010: 9), a także „metafora filozoficzna” (ibid.: 114). W takim rozumieniu powieść kryminalna staje się narzędziem poznawczym; nie tylko nie jest gorsza od literackich arcydzieł, przeciwnie – staje się narzędziem lepszym, bo poręczniejszym do zastosowania, praktyczniejszym niż wielka literatura skryta za językiem, formą i wymagającą umiejętnej interpretacji wielością znaczeń. Badacze tak rozumiejący kryminały opisują wypełnienia świata przedstawionego znaczącymi szczegółami. Interesują ich choćby dźwięki czy zapachy. Grażyna Pietruszewska-Kobiela tworzy *Dźwiękowy portret mordercy – szkic sonogramu* (2018); Adam Regiewicz bada *Muzyczne czołówki seriali kryminalnych i ich relacje z konstrukcją narracji i fabuły kryminalów* (2018), a także analizuje *Semiotykę kaszanki, czyli co śledczy jedzą?* (2017); Katarzyna Kowal zastanawia się z kolei, jak *Świat zła śmierdzi* (2018).

Powieść kryminalna staje się w tych ujęciach miejscem naznaczonym specjalnym znaczeniem. Jakim? Filozoficznym, etnologicznym, obyczajowo-kulturowym itd. Nie jest już czymś ważnym i interesującym fabuła ani lot myśli detektywa, który zadziwia czytelnika precyzją myślenia, ale sfera opisowa; w jej obszarze zaś ujawniany sens poznawczy kryminału. To, co detektyw je, nosi, czyta okazuje się istotniejsze od dedukcji prowadzącej do odkrycia zbrodniarza. Można nawet uznać, że kryminal z jego detektywistyczną historią to już nie tekst, wciągający i łatwy, ale pretekst, za którym skrywa się istotna wymowa utworu. Taki sposób lektury jest zarazem awersem rozlicznych badań szczegółowych, w których aspekty poetyki czy historii, ale też filozofii i antropologii są obserwowane w kontekście jednego wybranego dzieła, nie korpusu powieści kryminalnych. Tutaj też chodzi o szczegół, ale o szczegół uogólniony, wydobyty z kryminalnej całości, o jego „pozatekstowe” znaczenie ogólne, oraz jego istnienie poza i ponad prowadzonym śledztwem.

Następny, czwarty sposób lektury jeszcze bardziej odchodzi od świata przedstawionego kryminału, od literackiego szczegółu i od języka utworu ku sprawom „donioślejszym”. Dominuje w nim spojrzenie „socjologa” pytającego, jak Wojciech Burszta z Mariuszem Czubajem, ale także Slavoj Žižek: „dlaczego kryminal wciąż uznawany jest za doświadczenie kultury masowej i nie docenia się jego ogromnej popularności wśród czytających? Tego, co sobą głosi i wartości, które niesie?”. Lub spojrzenie „socjologa nauki”, szukającego – jak Justyna Tuszyńska – odpowiedzi na pytanie: *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały?* (2015). Znajdujemy też tutaj kryminalistyczny namysł społeczny, jak w tekście Agnieszki Domaradzkiej *Powieść kryminalna we Włoszech jako narzędzie krytyki społecznej i politycznej* (2015) oraz zawodowy, pojawiający się w szkicu Bernadetty Darskiej *Powieść kryminalna*

jako głos w sprawie modelu współczesnego dziennikarstwa (2015). Kryminał przestaje być kryminałem, staje się narzędziem diagnozującym społeczeństwo.

Ważkie kwestie, w świetle współczesnego funkcjonowania nauki, związane z działalnością uniwersytetu podnosi – sięgając po doświadczenie kryminału – Michael Großheim w szkicu *Od kultury komisarza Maigreta do kultury Sherlocka Holmesa. Fenomenologiczne pojęcie sytuacji jako podstawa krytyki (współczesnej) kultury* (2010). Przeciwwstawiając sobie tytułowych detektywów, autor zderza kulturę praktyki z kulturą protokołu. Maigret to analogon naukowca, który umie uczyć, zna swoich studentów, tworzy potrzebną społecznie wiedzę. Nie potrafi natomiast zdobywać punktów za swe publikacje, nie wie, o co chodzi w parametryzacji, nie rozumie na czym polega proces boloński. Zdecydowanie „nowocześniejszy” od niego okazuje się Holmes, uprawiający naukę bez kontaktu z innymi naukowcami, biegły w procedurach kontrolnych oraz doskonaleniu jakości i odpowiadający na potrzeby studentów, których ani nie widział, ani zobaczyć nie pragnie. Holmes finalnie wypiera i zastępuje Maigreta, detektywa anachronicznego, pochodzącego z innej kryminalnej bajki, bez swojej woli przenieszonego na emeryturę przez zwolenników nowej detektywistyki. Tak czytana powieść kryminalna – *signa temporum* – staje się krytyką społeczną i dyskursywnym tworem, pozwalającym nam analizować własną pozycję w świecie.

Lektury tego typu najlepiej chyba dookreśla uwaga Kacpra Bartczaka:

Powieści [a zatem i powieści kryminalne – M.G., P.G.] pisze się z wnętrza pewnych systemów koncepcyjno-politycznych [...]. Powieści [...] pochodzą zawsze z jakiegoś świata, są tego świata przedstawieniem, komentarzem do części jego dziejów. Więcej nawet – ujęte w dyskusji, interpretowane, są też aktywnym uczestnikiem tych dziejów (2019: 37).

Rekapitulując dotychczasowe rozważania, należy podkreślić dwie sprawy. Rzeczywiście powieść kryminalna jest czymś więcej niż jedynie pospolitą rozrywką, wywołuje też wieloaspektowe zainteresowania badawcze, które – w konsekwencji – proponują niebanalne rozpoznania naukowe. Po drugie, praca nad kryminałem nie tylko nie zmierza do podsumowań, przeciwnie – mimo wielości tekstów krytycznych – kolejne interpretacje odkrywają wciąż nowe aspekty tej pozornie schematycznej twórczości. Gdyby postawić pytanie, dlaczego tak jest, można by wskazać wiele odpowiedzi. Jedną z ciekawszych daje Mariusz Kraska w *Prostej sztuce zabijania*:

Powieść kryminalna [...] [z perspektywy czytanego tekstu – M.G., P.G.] przedstawia się więc jako swoiste pole sprzecznych sił i energii, pragnień i oczekiwań, które koegzystują w stanie chwiejnej równowagi. Fuzja dwóch figur: uzależnienia i uwodzenia [...] decyduje, iż kryminalna lektura jest typem przeżycia kulminacji ciągłego stanu (nie)zaspokojenia (2013: 139).

Dodajmy do tego twierdzenie zaczerpnięte z pism Platona, który pośrednio odpowiada na pytanie o nasze odwieczne zainteresowanie umieraniem wraz z jednoczesnym pragnieniem ukarania tego, kto śmierć przynosi: „Każdy albowiem ... kocha nieśmiertelność” (Platon 2021: 60).

Socjologiczny model lektury

Czy jest możliwy inny od opisanych sposób czytania kryminału? W każdej wszak typologii znajdujemy luki, będące miejscem nowych możliwości. Propozycja innej lektury zawarta jest w tytule tego szkicu: *Miasto i/czy zbrodnia. Znaczenie scenerii miejskiej dla teorii powieści kryminalnej*. Propozycja ta, aczkolwiek wyabstrahowana z poznańskiego cyklu kryminalnego Piotra Bojarskiego¹³, dotyczy tak innych cykli, jak utworów pojedynczych; odnosi się ona – naszym zdaniem – w ogóle do kryminałów dziejących się w konkretnym mieście, mającym swoją specyfikę, topografię, język¹⁴. Oczywiście o mieście w powieści kryminalnej (i nie tylko) powstało sporo prac – w tym miejscu warto przypomnieć rozpoznanie Haliny Kubickiej, która dostrzega miejski charakter kryminału, konkludując:

Wielokrotnie podkreślano, że współczesne powieści coraz bardziej oddalają się od pytań typowych dla wczesnej literatury kryminalnej – kto zabił, w jaki sposób [...] nie ulega jednak przy tym wątpliwości, że poczynając od wieku XIX aż do dziś poruszamy się wciąż w obrębie tej samej mitologii miasta, które nieodmiennie fascynuje, ale – jako że agresja i konflikt wydają się substancjalnie wręcz wprzęgnięte w ideę wielkomiejskości – jednocześnie budzi lęk (2015: 325).

Mankamentem tej trafnej w ogólnym zamyśle diagnozy jest kolejny raz powtórzona negatywna wizja miasta – siedliska zła; wizja pochodząca z początku istnienia kryminału, kiedy to miasta uznawano za miejsca niemożliwe do wartościowego życia, miejsca, do których zamożni ziemianie przybywali załatwić sprawy urzędowe i z których prędko uchodzili przed smrodem, biedą i zbrodnią na swą sielankową, spokojną wieś. Dziś wyobrazenie takie jest po prostu anachroniczne. Więcej cech pozytywnych w mieście postrzega Justyna Tuszyńska, pisząc ze znakiem zapytania o *Morderczych miastach (?) Nowym polskim kryminale* (2014). Autorka – co prawda – nowocześnie nazywa je nie-miejscem, ale też zakłada szereg możliwości pozytywnych kierowanych przez miejski kryminał w stronę czytelnika: swoisty kryminalny spacerownik, przestrzeń miejskiej gry, czy mentalny obraz towarzyszący fabule. Istotnym kontekstem¹⁵ wspierającym miejskie rozpoznanie jest obserwacja literackiej urbanonimii, co dzieje się w tekście Magdaleny Graf „*Miasto z przetrąconym kręgosłupem*”

¹³ Niekonieczność tej właśnie egzemplifikacji, jej wymiennosc, sprawia, że nie ma potrzeby ścisłej lokalizacji wskazywanych miejsc tekstowych. Ambicją tego szkicu jest bowiem, nade wszystko, wskazanie możliwych dróg refleksji nad powieścią kryminalną i dokonanie rozpoznań natury ogólnej, dla których powieści Bojarskiego były miejscem dokonywanych obserwacji; nie chodzi przeto o ich interpretację. Spis analizowanych siedmiu tomów cyklu Bojarskiego – zob. *Bibliografia*. Należy jednak krótko uzasadnić wybór materiału analitycznego. Bojarski przede wszystkim stworzył jeden z obszernych cykli miejskich, w którym miasto jest „obecne”. To znane z przewodnika turystycznego, znane zatem komuś niebędącemu stąd, i to znane jedynie tubylcowi (uobecniane miejscami, językiem, postaciami). Miasto rozległe w czasie (następne powieści obejmują okres schyłku dwudziestolecia, wojenny oraz fantastycznego opisu tzw. historii niebyłej, która generuje alternatywne zdarzenia roku 1945). Dalej – proza Bojarskiego jest „bogata w miasto”, sceneria zdarzeń jest rozbudowana, precyzyjna i nieprzypadkowa. Wreszcie książki wymagają od czytelnika znajomości minimum poznańskiej typografii, by uchwycić sens zdarzeń. Niebagatelną rolę pełni pochodzenie autorów z tego właśnie miasta, co pozwala im lepiej (słowo niewartościujące) je przeczytać.

¹⁴ Na marginesie można w tym miejscu przywołać badania nad geopoetyką. Należy bowiem pamiętać o ich istotności w badaniu miasta jako takiego.

¹⁵ Kontekstem – ponieważ miejskie, uaktywniające się w obszarze nazwy własnej, obserwacje, choć istotne dla analizy miejskiego kryminału, są wynikiem lektury innego typu prozy.

(2019), w którym odnajdujemy typologię możliwej obecności miasta w fabule. Metropolia byłaby zatem albo bytem odsyłającym odbiorcę do realnej topografii (moglibyśmy wtedy z powieści, jak z bedekera, poznawać konkretną, rzeczywistą przestrzeń), albo tłem dla zdarzeń (ze schematycznie widzianą przestrzenią, ale też z jej anonimowością), wreszcie – metaforą (generującą metaforyczne i metonimiczne nie-dopowiedzenia)¹⁶. W tym miejscu należy tę typologię uzupełnić o m i a s t o - z a g a d k ę . Miejsce zatem, które czytelnik-detektyw musi zdemaskować, odsłaniając ukryte narracyjno-fabularne i opisowe ślady zostawione przez swego przeciwnika-autora. Porzucając na moment te kwestie, przywołajmy bezdyskusyjne z pozoru stwierdzenie Andrzeja Falkiewicza: „P o d m i o t j e s t j e d y n ą r z e c z y w i s t o ś c i ą ”; z pozoru, ponieważ w tekście zatytułowanym *Być może* (2002) możemy się spodziewać waloryzacji. I faktycznie teza znajduje swoje przedłużenie: „tylko on naprawdę *gdzieś się znajduje*. *Gdzieś* – czyli w miejscu rzeczywistym, bezspornym i niedyskutowalnym, które nie jest wytworem żadnej subiektywności” (Falkiewicz 2002: 24).

Gdzie znajduje się podmiot? A raczej gdzie znajduje się detektyw, podmiot-bohater miejskiej powieści kryminalnej? Oczywiście bytuje on, wraz z autorem i czytelnikiem, w mieście!

Studium przypadku – poznańskie kryminały Piotra Bojarskiego

Zatem miasto. Miasto w powieści kryminalnej. A pisząc najprecyzyjniej – w prozie poznańskiej Piotra Bojarskiego. Miejsce, które – jak chcemy dowieść – jest współbohaterem opisywanego doświadczenia literackiego. Dodajmy tutaj ważną uwagę, otóż mówiąc „miasto”, w pierwszej chwili myślimy o budynkach, ulicach, sklepach itd., zatem o urbanonomii i chrematonimii. Tymczasem miasto jest również charakteryzowane przez nazwiska (antroponimie). W analizowanym cyklu Bojarskiego detektyw Kaczmarek nosi jedno z najczęstszych wielkopolskich nazwisk, jego szef – Kayser – ma nazwisko bamberskie, charakterystyczne wyłącznie dla metropolii poznańskiej, wyśmiewany warszawiak, zastępca komisarza, to Nowak – a jego miano jest najbardziej popularne właśnie na Mazowszu. Tym samym nazwiska (a także nieoficjalne postaci imion, np. Biniu) – obok nazw kawiarni, kin czy placów, wskazują na konkretne miasto oraz waloryzują zarówno je, jak i postaci, tworząc rozmaite powieściowe aksjologie. W punkcie wyjścia należy postawić pytanie – czy rzeczywiście dla odbiorcy powieści kryminalnej nie ma alternatywy i musi on szukać odpowiedzi na pytanie: „kto zabił?”. A szukając, kibicować detektywowi, zawsze bystrzszemu od czytelnika bohaterowi przywracającemu zakłócony ład? Odpowiedź będzie negatywna. Otóż odbiorca kryminału miejskiego (czyli taki, który czyta najpierw miasto, potem zbrodnię) może wypowiedzieć nawet tak obrazoburcze zdanie, że zupełnie nie interesuje go, kto zabił, a detektyw Kaczmarek, główny, „pożal się Boże”, bohater powieści Bojarskiego, to nie

¹⁶ Obszerną analizę związku miasta (i jego nazewnictwa) oraz powieści kryminalnej przynosi nieopublikowana jeszcze rozprawa doktorska Marty Nowak, *Od dawnego do dzisiejszego Poznania. Onomastykon współczesnego kryminału poznańskiego* (2020).

pozytywny, godny podziwu śledczy, ale – patrząc na jego zachowanie – zwyczajny nicpota i huncwot, ejber i juchta¹⁷. Arogant, którego trudno podziwiać. Detektyw, który zniemacka potrafi uderzyć nieodpowiadającą na jego pytania prostytutkę, kopnąć przebiegającego psa, „strzelić w mordę” swojego podwładnego, niewspółczująco patrzeć na płonącego żywcem zabójcę. Trudno kibicować takiemu bohaterowi. Tym, co nas interesuje zdecydowanie bardziej, staje się ewolucja Kaczmarka, pytanie, czy w swojej pracy, czyli z powieści na powieść¹⁸, się uszlachetnia, czy może przeciwnie – coraz bardziej się deprawuje. Przy okazji czytamy doświadczenie egzystencjalne – bohater starzeje się, tyje, staje coraz bardziej nostalgiczny. Cykl umożliwia bowiem śledzenie zmian zarówno człowieka-mieszkańca, jak i miasta-miejsca. Nade wszystko – zwłaszcza gdy odbiorca zna miejsce akcji: współczesny i historyczny Poznań¹⁹ – maleje zainteresowanie zawsze przypadkowym zabójcą. W cyklu miejskim, jak w kryminalnym serialu, kolejny zdemaskowany zbrodniarz jest jedynie przedmiotem z rosnącej kolekcji detektywa, zarazem jest znakiem odsyłającym do miasta, obserwowanego fenomenu. Przykładowo, wśród zdemaskowanych zabójców mamy agenta niemieckiego wywiadu, mordującego przeciwników politycznych Rzeszy. Odkrycie zbrodniarza, tego właśnie, „który w twarzy miał coś z diabła”, jest nieistotne o tyle, że na jego miejscu mógłby być każdy inny agent, mogłyby też zginąć inne osoby, po prostu w Poznaniu istniał konflikt polsko-niemiecki z zakulisowymi i zbrodniczymi działaniami wywiadów. Również Fiodor Sorokow – agent sowiecki – następny zdemaskowany (podczas meczu piłkarskiego) przez Kaczmarka przestępca nie jest nikim naprawdę istotnym, w przeciwieństwie do nazwisk odsyłających do składu przedwojennej Warty: Gendery, Scherfkego i Nawrota. Ważne stają się bowiem i lokalne nazwiska, i miejsca, również te dziś „nieistniejące”, przykładowo miejskie kąpielisko Łazienki Rzeczne lub lokale (jak Grandka, czyli Café Grande, czy U Grubego Jasia) mające własną, bogatą w fakty i znaczenia historię, domagającą się osobnej monografii. Liczą się określające ludzi i miasto artefakty. Przykładowo Krzepki, współpracownik polskiego wywiadu pali Egipskie – jedno z najdroższych wówczas polskich papierosów, *notabene* będące ulubioną marką marszałka Piłsudskiego, co pośrednio charakteryzuje postać (status materialny) wraz z jej politycznymi wyborami.

Zaznacza się w tym momencie podstawowa różnica między odbiorcą kryminału (który poszukuje w ramach fabuły zabójcy i przegrywa zarazem pojedynek na umysły z powieściowym detektywem – alter ego pisarza) a czytelnikiem kryminału-miasta, który śledzi autora kreującego miejską przestrzeń, analizuje proponowane przez niego „gry miejskie”, wychwytuje mimowolne lub świadome pomyłki, anachronizmy i rozpoznaje topograficzne aksjologie. Klasyczna, o ile można ją tak nazwać, lektura kryminału czyni z czytelnika pomocnika detektywa, owego Watsona, który „widzi, a nie widzi”, z narratora zaś Holmesa, by ten pokazał mu właściwe połączenie śladów i faktów. Odbiorca jest adeptem. Nieporadnym uczniem kreatora powieściowych iluzji. Czytelnik miasta natomiast sam jest detektywem,

¹⁷ W gwarze poznańskiej określenia chuligana i łobuza.

¹⁸ Mamy dwa różne porządki rozwojowe. Pierwszy to następstwo utworów w cyklu, drugi – chronologia powieściowych zdarzeń. Obydwa prowadzą do odmiennych obserwacji.

¹⁹ Jak wyznaje Bojarski w *Posłowie*: „Prawdziwa w tej powieści jest »scenografia« – Poznań znany nam z końca lat trzydziestych. Wątpliwej reputacji lokal »Pod Niedźwiadkiem« istniał naprawdę na placu Sapieżyńskim (dziś Wielkopolskim). Na Wenecjańskiej, która – w co trudno dziś uwierzyć – była niegdyś ładnym zakątkiem, rzeczywiście stała fabryka zapalek” (2011: 306).

to on przyłapuje i tekst, i autora na potknięciach, na różnicach, na nieścisłościach, by na koniec z uśmiechem sfinksa powiedzieć: jednak to ja lepiej znam miasto, bardziej je rozumiem i czuję jego powiązanie ze zbrodnią. Zwróćmy choćby uwagę na godziny kursowania pociągów. „Nad budzącym się miastem – pisze Bojarski – wschodziła różowa poświata. [...] Tuż za jego plecami ze świstem przemknął skład z Berlina” (2012: 78). Jest rok 1938, wczesna godzina poranna. Obok mordercy przejechał express linii Berlin–Warszawa. Autor nie informuje nas, o której konkretnie godzinie dokonano zabójstwa. Jak można jednak wyчитать z ówczesnych rozkładów jazdy była 4.30²⁰. Express dojeżdżał do stacji głównej sześć minut później. Zabójca słyszał jego gwizd dobiegający z przystanku Poznań Św. Łazarz, która to nazwa dziś istnieje jedynie w planie historycznym. „Jeden do zera dla mnie” – myśli tekstowy zbrodniarz, jeden do zera dla mnie – uśmiecha się czytelnik-detektyw. Niekiedy jednak autor się myli. Każda usterka topograficzna, zły układ ulic, niemożliwy widok z okna, błędne wskazania numeru tramwaju, omyłki gwarowe, najdrobniejszy nieprawidłowy detal – wszystko to staje się źródłem czytelniczej radości odbiorcy miejskiego kryminału. „Opony fiata pokonywały tramwajowe koleiny na skrzyżowaniu Towarowej z Wierzbiciami” (2012: 112) – w jaki sposób, można spytać, skoro ulice te ani się nie krzyżują, ani nie krzyżowały w przeszłości²¹? Jakim cudem bohater minął kościół na ul. Fredry, choć narracja wyzyskująca topografię wskazuje, że jednak go jeszcze nie minął? Agent niemieckiego wywiadu „zerknął zza winkla” – niby to niemieckie, zarazem jednak jakże poznańskie określenie, które, wbrew woli autora, czyni antypatycznego zabójcę kimś nazbyt swojskim. Wiedza o mieście pozwala też inaczej spoglądać na postacie – można czuć niechęć do detektywa, ale można też dowartościować lokalnego przestępcę. Ślepy Antek, pojawiający się w kilku powieściach Bojarskiego, to bezwzględny bandzior, zbrodniczy juchta z Chwaliszewa. Poznaniakowi trudno jednak potępić kogoś, kto jednocześnie był prawdziwym bohaterem w czasach drugiej wojny i poniósł męczeńską śmierć w walce z nazistowskim najeźdźcą²². Problematyczne dla cyklu Bojarskiego jest nałożenie na siebie perspektyw mieszkańca oraz turysty. Z jednej bowiem strony autor pisze dla „innych” i im właśnie pokazuje (czy wręcz objaśnia) miasto. Im tłumaczy gwarowe wtręty, przywołuje dawne urbanonimy. Mieszkaniec jednak dziwi się, dlaczego dorożka wiezie kogoś znacznie dłuższą trasą, niż powinna? Dlaczego opisywane miasto to twór wyjęty z turystycznej mapy? Czemu tłumaczone są oczywistości związane z postaciami i ich gwarą miejską. Zarazem „lepszą” topografia byłaby słabo czytelna w perspektywie czytelnika niebędącego tubylcem. Rodzi to problem, bowiem wszelkie „miejskie tropy” oraz stojące za nimi aksjologie są tekstem w tekście, czymś do przeczytania i interpretacji. Czymś innym zaś jest analiza miasta, faktycznego miejsca; w stosunku do analizy mapy, tworzonej w określonym celu. Znajdujemy też – irytujące dla czytelnika kryminału-miasta – schematy: Kaczmarek jeśli je, to niemal zawsze kaszanke,

²⁰ Zob. Ogólnopolska Baza Kolejowa, <https://www.bazakolejowa.pl/timetables/35/206-571247434435e.jpg> [12.02.2021].

²¹ Jak widać, w przeciwieństwie do czytelnika kryminału, czytelnik „miasta i kryminału” nie jest prowadzony przez autora, ale też autora śledzi. Podkreślić należy, że najczęściej obiektem podlegającym śledztwu jest miasto już nieistniejące, historyczne. Z tego wynikają zagadnienia poznawcze, przykładowo: co znaczy miejsce, jeśli jego dziś jest odmienne od jego wczoraj?

²² Warto tu dopowiedzieć, że jednym z nowszych poznańskich urbanonimów jest chwaliszewski Zaulek Ślepego Antka (Chwaliszewo to jedna z dzielnic miasta).

czyli krwawą kiszkę, bądź flaki²³; jeśli coś go irytuje, to każdorazowo „gównu go to obchodzi”; wciąż ktoś „jest na fleku”.

Taka lektura – przez miasto docelowo ważniejsze od samej zbrodni – rodzi pytanie: czy kryminał, rozumiany jako dokonana zbrodnia i jej wykrywanie przez tekstowego detektywa, nie potrzebuje przypadkiem nowej definicji? I dalej – czy czytamy o zbrodni w mieście, gdzie miasto jest tłem zdarzeń, czy może czytamy miasto, w którym doszło do zabójstwa?

Być może odpowiedzi zależą od odbiorczej roli, w którą się wcielimy. Adepta lubiącego się mylić, podziwiającego żelazną logikę pozwalającą odkryć przestępcę. A może samodzielnego detektywa, penetrującego opisane miasta i weryfikującego błędne ślady, mimowolnie (a może specjalnie?) zostawione przez autora-głównego podejrzanego, ostatecznie winnego wszelkich powieściowych przekłamań. Autora, który opisując bohatera, sam się zdradza tytułem czytanej przez powieściową postać gazety, miejscem, w którym pije kawę, nazwiskiem polityka, którego podziwia i którym gardzi, marką ulubionego piwa lub palonego papierosa. Czytelnik taki musi być „szczegółarzem”, musi drobiazgowo śledzić ukazaną siatkę ulic, nazwy sklepów, których już nie ma, mieć szacunek do nazw własnych. Rozpoznać, co przynależy do doświadczenia mieszkańca, co zaś zostało zaczerpnięte z turystycznej mapy lub z przewodnika. Wiedzieć na przykład, co sądzić o postaci jedzącej bezę w miejsce pańskiej skórki, kibicującej tej właśnie piłkarskiej drużynie, chodzącej do tej właśnie piwiarni, ubierającej się w modny płaszcz u tego właśnie krawca, lubiącej tę część miasta. Musi być odbiorcą wrażliwym na mikrohistorie, które wydarzają się w fyrtlach, zaułkach, piwnicach, parkach. Też na historię zapisaną w zmieniających się nazwach własnych, gwarowych określeniach, żywotnych dla mieszkańców w danym czasie sprawach, będących tektoniczną pamięcią wciąż nowego – tego samego miasta.

Podsumowanie

Trzeba w tym miejscu postawić pytanie finalne, teoretyczne i filozoficzne zarazem – czy miejski kryminał istnieje, czy nie następuje utrata kryminału i przypadkiem nie staje się on powieścią o mieście? Otóż nie. Jest dokładnie odwrotnie. Miasto, będące elementem koniecznym fabuły, jest pozytywną odpowiedzią na zarzut schematyzmu. Odpowiedzią na negatywną poetykę wiecznie tego samego. W przeciwieństwie bowiem do kryminalnego schematu, miasto jest każdorazowo inne, niemożliwe do opisania, niemożliwe do pełnej eksplikacji. Wiecznie niedookreślone. Paradoksalnie, mimo że powieściowi detektywi co rusz inaczej się nazywają, są do siebie podobni, istnieją wciąż w ten sam dedukcyjny sposób. Miasto natomiast, nawet o tej samej nazwie, za każdym razem jest odmienne.

Kryminał wielokrotnie próbowano „ocalić”. Przed czym? Przed posądzaniem go, że jest – mówiąc najbanalniej – sztuką rozrywkową, powieścią niską. Uruchamiana maszynaria teoretyczna, mimo rozlicznych zabiegów „uwznioślających” natrafiła jednak na nieprzezwycięzalną, zdawałoby się, ścianę schematyzmu. Najlepsze nawet powieści zawsze

²³ Wskazany był już tekst Regiewiczza *Semiotyka kaszanki, czyli co śledczy jedzą?* Oczywiście autor szkicu ma rację – krwista kaszanka jest pokarmem w wielu powieściach kryminalnych; zarazem jednak, skoro w powieściach Bojarskiego mamy do czynienia z typowym poznaniakiem, rodzi się pytanie czemu Kaczmarek je to, co inni detektywi polscy, może światowi? Dlaczego nie nęcą go szare kluchy, plendze czy ślepe ryby?

skrywały w sobie szablon. Uwzględnienie – w obszarze doświadczenia kryminału – miasta pozwala, naszym zdaniem, przewyciężyć ten impas, w którym tkwi analiza powieści kryminalnej, pozwala na nowy typ lektury. Czytelnik-detektyw miasta zawsze postępuje inaczej, czyta wciąż coś innego. Druga lektura kryminału-zbrodni traci smak, wszak już wiemy kto był winny i jak został zdemaskowany. Czytanie miasta nie ma końca – raz, przeistacza się samo miasto, dwa, zmienia się nasza wiedza o nim. Tym samym powieść umyka schematowi. No i (w obszarze opisywanego gatunku zabrzmi to jak herezja) nikt tutaj nikogo nie zabił, które to stwierdzenie znaczy, że choć w mieście zdarzają się, co oczywiste, zbrodnie, ono samo trwa w swej proteuszowej formie jako dominująca dla społeczeństwa forma życia.

Pojawia się na koniec pytanie – skoro powieść kryminalna, czytana w powyższy sposób, nie jest następną odsłoną literackiego stereotypu, to jakie jest jej prawdziwe, głębokie, filozoficzne znaczenie? Naszym zdaniem właśnie kryminał staje się – na wzór opisanego przez Giorgia Agambena Pulcinello (2019), a zatem postaci będącej manifestacją esencji samego życia, w jego zmienności i ciągłości, w jego nieustannym trwaniu, istnieniu poza dobrem i złem, na przekór śmierci – tą prozą, która ostentacyjnie objawia samo życie. Życie prawdziwe, nieustępliwie, nieredukowalne i niezniszczalne. I to właśnie pociąga czytelników. Mimo schematyzmu, powtórzeń, wad, masowości, mimo tego wszystkiego jest ona (miejska powieść kryminalna) wiecznie tym samym i zawsze czymś innym. Odwieczną siłą emanującą ze schematów każdorazowo odmiennych. Powieść kryminalna jest tym samym żalonym Pulcinellą z grubym brzuchem, a zarazem Pulcinellą-filozofem i ostatecznie Pulcinellą-metaforą czystego życia.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio 2019. *Pulcinella czyli Rozrywka dla dzieci*. Warszawa: Miniatury Filozoficzne.
- Barańczak, Stanisław 1973. „Poetyka polskiej powieści kryminalnej”. *Teksty* 6: 63–82.
- Bartczak, Kacper 2019. *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bojarski, Piotr 2011. *Kryptonim Posen*. Poznań: Media Rodzina.
- 2012. *Mecz*. Poznań: Media Rodzina.
- 2013. *Rache znaczy zemsta*. Poznań: Media Rodzina.
- 2014. *Pętla*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Posenia.
- 2015. *Arcymistrz*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Posenia.
- 2019. *Szmary*. Poznań: Czwarta Strona.
- 2020. *Na całego*. Poznań: Zysk i S-Ka.
- Burszta, Wojciech J. [&] Mariusz Czubaj 2017. „Kryminalna odyseja”. W: *Kryminalna odyseja oraz inne szkice o czytaniu i pisaniu*. Gdańsk: Oficynka.
- Caillois, Roger 2019. „Powieść kryminalna”. W: *Odpowiedzialność i styl*. Tłum. Jan Błoński. Warszawa: PIW.
- Cegielski, Tadeusz 2015. *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*. Warszawa: WAB.
- Czubaj, Mariusz 2010. *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.

- Darska, Bernadetta 2015. „Powieść kryminalna jako głos w sprawie modelu współczesnego dziennikarstwa”. W: Tomasz Dalasiński [&] Tomasz S. Markiewka. *Kryminal gatunek poważ(a)ny? Kryminal wobec problemów społeczno-kulturowych*. T. 2. Toruń: Epilog.
- Domaradzka, Agnieszka 2015. „Powieść kryminalna we Włoszech jako narzędzie krytyki społecznej i politycznej”. W: Tomasz Dalasiński [&] Tomasz S. Markiewka. *Kryminal gatunek poważ(a)ny? Kryminal wobec problemów społeczno-kulturowych*. T. 2. Toruń: Epilog.
- Dominas, Konrad 2015. „Antyk w kryminale, kryminal w antyku. Steven Saylor i recepcja literatury antycznej”. W: Anna Gemra (red.). *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków: EMG.
- Dunin, Janusz 1974. *Papierowy Bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Falkiewicz, Andrzej 2002. *Być może*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Gajewski, Piotr 2001. *Zapisy myśli o przestrzeni*. Kraków: Politechnika Krakowska.
- Gemra, Anna (red.) 2015. *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków: EMG.
- Graf, Magdalena 2019. „»Miasto z przetrąconym kręgosłupem« – Białystok w powieściach Ignacego Karpowicza (perspektywa onimiczna)”. W: Anna Rygorowicz-Kuźma [&] Krzysztof Rutkowski. *Nazwy własne w języku, literaturze i kulturze*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Graf, Paweł 2018. „Futuryści bawią się zapalkami”. W: *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Grant-Adamson, Lesley 1999. *Jak napisać powieść kryminalną?*. Tłum. Michał Rusinek. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Großheim, Michael 2010. „Od kultury komisarza Maigreta do kultury Sherlocka Holmesa. Fenomenologiczne pojęcie sytuacji jako podstawa krytyki (współczesnej) kultury”. Tłum. Mikołaj Ratajczak [&] Katarzyna Wejman. *Fenomenologia* 8: 41–62.
- Gutmańska-Gralak, Ewa 2015. „Woody Allen w kryminale? Twórczość filmowa i literacka Allena jako przykład nietypowych ujęć gatunku kryminału”. W: Tomasz Dalasiński [&] Tomasz S. Markiewka. *Kryminal gatunek poważ(a)ny? Kryminal a medium (literatura–teatr–film–serial–komiks)*. T. 1. Toruń: Epilog.
- Haas, Willy 1973. „Teologia w powieści kryminalnej: (kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace’owi i literaturze kryminalnej w ogóle)”. Tłum. Włodzimierz Bialik. *Teksty* 6: 83–90.
- Heissenbüttel, Helmut 1973. „Reguły gry powieści kryminalnej”. Tłum. Włodzimierz Bialik. *Teksty* 6: 44–62.
- King, Stewart 2018. „Kryminały jako literatura światowa”. Tłum. Anna Tomczyk. *Forum Poetyki* 13: 48–59.
- Kowal, Katarzyna 2018. „Świat zła śmierdzi – kryminały Joanny Chmielewskiej”. W: Adam Regiewicz (red.). *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Katedra.
- Kraska, Mariusz 2013. *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Kubicka, Halina 2015. „Zbrodnia i miasto. O kształtowaniu się obrazu przestrzeni wielkomiejskiej w literaturze kryminalnej”. W: Anna Gemra (red.). *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków: EMG.
- Lasić, Stanco 1976. *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Tłum. Magdalena. Pełtryńska. Warszawa: PIW.
- Martuszevska, Anna 1997. „Przepis na powieść kryminalną”. W: Tadeusz Żabski (red.). *Słownik literatury popularnej*. Wrocław: Towarzystwo Pamięci Powstania Wielkopolskiego.
- Mizerkiewicz, Tomasz 2012. „Fizyka ciał miejskich, czyli o współczesnym polskim kryminale”. *Art-Papier* 11 (203). Publikacja online: <http://artpapier.com/> [02.02.2021].
- Mrowczyk-Hearfield, Ewa 1998. „Badania literatury kryminalnej – propozycja”. *Teksty Drugie* 6: 87–98.

- Mullen, Anne [&] Emer O'Beirne (red.) 2000. *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945*. Amsterdam: Rodopi.
- Nowak, Marta 2019. „Funkcja frazeologizmów w wybranych poznańskich powieściach kryminalnych”. *Adeptus* 13: 1–10.
- 2020. *Od dawnego do dzisiejszego Poznania. Onomastykon współczesnego kryminału poznańskiego*. Niepublikowana rozprawa doktorska. Poznań: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- Pietruszewska-Kobiela, Grażyna 2018. *Dźwiękowy portret mordercy – szkic sonogramu na podstawie powieści Anatola Sterna*. W: Adam Regiewicz (red.). *Kryminał. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Katedra.
- Platon 2012. *Uczta*. Tłum. Andrzej Serafin. Warszawa: Sic!
- Priestman, Martin 1998. *Crime fiction: From Poe to the Present*. Plymouth: Norton House.
- Regiewicz, Adam 2018. *Muzyczne czołówki seriali kryminalnych i ich relacje z konstrukcją narracji i fabuły kryminalów*. W: Adam Regiewicz (red.). *Kryminał. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Katedra.
- Regiewicz, Adam 2017. „Semiotyka kaszanki, czyli co śledczy jedzą?”. W: Adam Regiewicz. *Pomiędzy zbrodniami. Komparatystyka na tropach kryminału*. Gdańsk: Katedra.
- Ryszkiewicz, Mirosław 2021. *Retoryka polskiej powieści kryminalnej po roku 1989. Preliminaria*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Szwagrzyk, Aleksandra 2015. „»Everybody lies«? Dr House, czyli przygody detektywa-racjonalisty”. W: Tomasz Dalasiński [&] Tomasz S. Markiewka. *Kryminał gatunek poważ(a)ny? Kryminał a medium (literatura–teatr–film–serial–komiks)*. T. 1. Toruń: Epilog.
- Skubaczewska-Pniewska, Anna 2016. „»Niepomierzna intertekstualność«, czyli powieść uniwersytecka między romansem a kryminałem”. W: Agnieszka Izdebska [&] Agnieszka Przybyśzewska [&] Danuta Szajnert. *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Skubaczewska-Pniewska, Anna [&] Justyna Tuszyńska 2019. „W stronę kryminału. Literaturoznawca jako detektyw, śledztwo jako teoria interpretacji”. W: Anna Skubaczewska-Pniewska [&] Justyna Tuszyńska (red.). *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Terling-Śledź, Ewa 2016. „Małżeństwo kryminału z historią, czyli uwag kilka o kryminałach retro Konrada T. Lewandowskiego”. W: *Czytanie Literatury* 5: 73–86.
- Tuszyńska, Justyna 2014. „Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?”. *Studia Poetica* 2: 101–109.
- 2015. *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały? Schemat opowieści kryminalnej jako narzędzie teoretycznoliterackie*. Niepublikowana rozprawa doktorska. Toruń: Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- 2015. „Modne lektury literaturoznawców. Teoria literatury czy teoria literatury kryminalnej?”. W: Łukasz Grajewski. *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Toruń: Epilog.
- 2017. „Zabójcy pojęć i tropiciele definicji. Praktyki teoretycznoliterackie w internecie na przykładzie polskich portali kryminalnych”. W: *Przegląd Kulturoznawczy* 2: 191–206.
- Vogt, Jochen 1998. *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*. München: Fink.
- Weźgowiec, Barbara 2010. „»O mieście, którego nie ma«, czyli Wrocław w kryminalnych powieściach Marka Krajewskiego”. W: *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 1: 124–139.
- Wojda, Dorota 2015. „Kryminał i historia literatury”. W: Anna Gemra. *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków: EMG.
- Žižek, Slavoj 1990. „Logika powieści detektywistycznej”. Tłum. Joanna Pomorska. *Pamiętnik Literacki* 3: 253–283.