Dömötör Edit
Eötvös Loránd Tudományegyetm, BTK,
Legújabbkori Magyar Irodalom Tanszék

„Poeticitás” vagy „leképezés”?

A detektívtörténet pozíciója

Miközben számos posztmodern szerző a detektívtörténet műfaját mint anakronisztikusat elveti, minél radikálisabb a hagyományos műfaji határok feloldása, annál fontosabbá válik – paradox módon – a műfaj fogalma, annak kulturális és történeti újragondolásával. (Perloff, 1989, 4.)

Wolfgang Iser ‚A fiktív és az imaginárius’ bevezetőjében azzal a problémával szembesít, hogy az irodalmat mindig médiumként, mindig valaminek a „tanúbizonyságaként” fogták föl. (*Iser*, 2001, 9–11.) Ennek alapján két fő irányzatot különít el: az egyik az irodalom autonómiáját vallva az irodalom irodalmiságát, a „poeticitást” kívánja megragadni, míg a másik a műben a társadalom megjelenítését vagy kifejezetten leképezését látja. E két paradigma markánsan mutatkozik meg a detektívtörténet különböző irodalomtudományi megközelítéseiben. Írásunk arra tesz kísérletet, hogy elsősorban a 20. század kezdeményezéseit összefoglalja a tekintetben, hogy a különböző elméleti irányultságú közelítések miként „kezelik” a krimit, miként definiálják (ha definiálják), és milyen horizontból merül föl számukra a kanonikusság és popularitás kérdése a detektívtörténetet illetően. Miközben a kánonnal kapcsolatban elméleti szinten különböző irodalomelméleti iskolák vetik föl folyamatosan kétségeiket, sőt kérdőjelezik azt meg, a posztmodern irodalomnak az a gesztusa, hogy a hagyomány egészével teremtsen dialógust, újra és újra kitermeli a populárisnak mondott műfajok fogalmát.

Peter Nusser a „populáris” irodalomra vonatkozóan jellemző „vádakat” sorol föl, (*Nusser*, 1991, 4–8.) melyek populáris és elit szétválasztásán alapuló, mondhatni, elitista-modernista kánoneszmény horizontjából vetődnek föl. Ezek közül most azokat tárgyalom, melyek a krimi megítélését is közelről érintik, s amelyekkel különböző megközelítések, különböző szerzők más és más módon vetettek számot. E két fő „vád” egyike szerint a populáris irodalom meghatározott (morális) beállítódásokat és viselkedési módokat közvetít. Ez a felfogás az idealista esztétikának azon a koncepcióján alapszik – pontosabban ez az idealista esztétika (*Kant, Schiller, Hegel*) értelmezésének egy jellemző iránya –, hogy a műalkotás autonóm, célját saját magában hordozza, és olyan tapasztalatokat tesz lehetővé, melyek az esztétikainak a terét nem lépik át. Ebből ered az a gondolat, hogy ezzel szemben a populáris mű célja nem magában a műben van, hanem azon kívül, amennyiben az olvasót tanítja, egy bizonyos ideológiát közvetít felé. Itt most csak jelzem azt az álláspontot, melyet *Paul de Man* képvisel, és amely más horizontba helyezi a kérdést. Tudniillik de Man Kantnál találja meg azt a radikális materializmust, melyben referenciális dimenziók egyáltalán nincsenek jelen, melyben eltörlődik a reprezentáció dimenziója és ezzel szó szerinti és figuratív szembeállítása is; Schillert vádolja azzal, hogy a nyelvnek ezt a materiális felfogását a reprezentáció körébe helyezi, ezáltal megteremtve a lehetőséget az irodalom és az esztétika ideológiai kisajátítására. (*de Man,* 2000, 128–129, 161–162.)

Visszatérve arra a más horizontból feltett kérdésre, hogy a populáris mű valamilyen ideológiát közvetít, meg kell jegyezni, hogy az a gondolat, miszerint egy irodalmi mű

kapcsán a társadalmiság, kulturalitás kérdését bevonni egyet jelentene egy olyan felfogással, hogy a mű leképezi a társadalmi valóságot, ez redukálja azt a sokféleséget, ahogyan, amilyen értelemben a társadalmiságról, a kulturalitásról beszélhetünk. A kultúratudományok éppen abban játszanak fontos szerepet, hogy újragondoltatják az élet szerepét, azt, hogy a kultúra hogyan alakítja az embert, aki tehát nem csupán teremtője, de teremtettje is a kultúrának. *Tony Bennett* – az úgynevezett kulturális technológiákról szólva – *Colin Mercer* nyomán hangsúlyozza, hogy az irodalmi mű nem úgy kapcsolódik a társadalomhoz mint külső és független kondicionáló tényezőhöz, melyet azután tükröz vagy leképez, hogy azután az elemzés föltárja, miként fejeződnek ki a műben e viszonyok. Mercer úgy fogalmaz, hogy a művek a társadalomban vannak, s kulturális technológiákról beszél, melyek magukban foglalják többek közt a technikai feltételeket, a gazdasági viszonyokat és az intézményi kontextusokat, melyek meghatározzák befogadásukat. (*Bennett*, 1990, 3–4.) Bennettet és Mercert némileg korrigálandó, hozzá kell tenni, hogy az ideologikusság nem csupán a leképezés kérdésében merülhet föl, hanem mintegy „fordítva” is: posztkoloniális szerzők hívják föl például arra a figyelmet, hogy maguk a narratívák miként termelnek ki ideológiákat. Kifejezetten a detektívtörténetre vonatkozóan *Franco Moretti* kínál egy olyan megközelítési módot, mely az említettel rokonítható. Moretti ugyanis a krimi sokat emlegetett konvencionális szerkezetére utalva jelenti ki, hogy e műfaj jelentős ideológiai küldetéssel rendelkezik, mégpedig éppen narratív szerkezetében. A krimi üzenete a forma, „ideológiai-politikai feladata elsősorban a változatlanság több szinten való beíródása”. (idézi *Bényei*, 2000, 40.)

A krimit a nagyváros „románcának” nevezi, mely a káosz és a rend közötti harc modern változata. Ezzel Chesterton a műfaj értelmezésének fontos vonulatát vezeti be, mely szerint a bűntény a mű világrendjét borítja föl, amit végül a nyomozás állít helyre. Chesterton számára a káosz és a rend harca, a bűnös felfedezése és bűnhődése egy kifejezetten teológiai dimenziót is magában foglal, s az ő nyomozója jellemző módon pap.

Figyelembe kell venni továbbá azt is, hogy a kanonizáció, a klasszikussá válás nem műimmanens sajátosság, hanem recepciótörténeti esemény. Az egyes korok elvárási horizontjai fölött aligha lehet átsiklani. Ha az imént a detektívtörténet – és a tőle függetlenül aligha tárgyalható gótikus regény – morális, ideológiai „célzatosságának” vádjáról esett szó, akkor tekintetbe kell venni azt is, hogy a 18. századi prózairodalom egyes vonulatainak poétikájától – különösen a bűn diskurzusától – korántsem volt idegen a tanító, morális szándék. *Horace Walpole* ‚The Castle of Otranto’ című regényének előszavában, melyet az irodalomtörténet az első úgynevezett gótikus regényként szokott számon tartani, morális célkitűzésekkel igazolja művét. A korabeli regénypoétikát és az olvasói elvárásokat szem előtt tartva ezek révén kívánja mintegy legitimálni a természetfölötti eseményeket. Ha a morális tanító szándék különösen a 20. században a vád retorikájában merül föl, akkor ennek mindenekelőtt az az olvasói elvárás az alapja, amit – a bűnről való beszédet illetően – éppen a krimi változtatott meg. Ez az a pont, ahol a diskurzus-analízis szempontjai különösen termékenynek tűnnek. *Foucault* ugyanis a ‚Felügyelet és büntetés’ című könyvében úgy veti föl a krimi kérdését, hogy szembeállítja egymással a bűnről való 18. és 19. századi beszédet. Míg „a bűnök posztumusz, ünnepélyes kihirdetése” a moralitás szférájában beszélt a bűnről, s ennek a diskurzusnak mintegy „alapja” a tanító és a tanulságot levonó szándék, addig a 19. századtól a detektívtörténetek jellemző módon esztétikumában kódolják a bűnt. Mivel itt „a bűn az igazán nagyok különleges kiváltsága”, a bűnöző és a nyomozó intellektuális szembenállása száműzi a moralitás szempontját. (*Foucault*, 1990, 90.)

A Peter Nusser említette másik jellemző vád a „sztereotipikus cselekményminta” és ezáltal a „valóság” „meghamisítása”. Ez a vád újra és újra visszatér, még ha a szerző azt állítja is, hogy ezzel nem kíván „értékszempontot” érvényesíteni. *John G. Cawelti* például a „mimetic” és „formulaic” fogalompárt vezette be (*Späth*, 1983, 52.) ‚Adventure, Mystery, and Romance’ című könyvében (1976), hogy – mint írja – az irodalom két kategóriáját megkülönböztesse, anélkül hogy ezzel előzetes értékelést is sugallna. *(1)* Egyrészt azonban aligha lehet úgy tekinteni e fogalompárra, mint ami nem eleve a műfajt értékeli, hiszen az első kategóriát „realisztikusabbként”, a másodikat „harmonizálásra” hajlóként jellemzi. Másrészt az általa mimetikusként leírt műfajok jelentős része mutat bizonyos „formalizáltságot” (szonett, eposz, klasszicista tragédia stb.), arra azonban Cawelti nem tud választ adni, miért volna a „formulaic” jelleg „antirealisztikusabb” a krimi, mintsem az említett műfajok esetében. A detektívtörténetben mindazonáltal a formalizáltság nyilvánvalóan fontos (a műfaj okkal volt a strukturalisták fontos területe, mint erről még lesz szó), de finomabb reflexiót igénylő kérdés. Cawelti megmarad abban a paradigmában, amely az irodalmat – Iserrel szólva – a valóság tanúbizonyságaként fogja föl, a referencia leképezésének terméketlen vitájába bocsátkozva. Hasonló törekvésként értékelhető *Foltin*é, (idézi *Nusser,* 1991, 9.) aki azonban – irodalomszociológiai és kommunikációelméleti alapokon – populáris és elit irodalom kétosztatú modellje helyett Dichtung, Unterhaltungsliteratur és Trivialliteratur hármasát különbözteti meg, a produkció és a terjesztés szempontjait is figyelembe véve. Az ő koncepciója sem mentes mindamellett a Cawelti kapcsán említett „leképezési” elgondolástól. Foltin úgy fogalmaz, hogy az Unterhaltungsliteratur a lelki és szociális problémákat és az ezekből adódó konfliktusokat „realisztikusabban” formálja meg, mint a Trivialliteratur. Ezen kíván felülkerekedni *Kreuzer* (idézi *Nusser*, 1991, 9–10.) a horizontális értékelés feladását sürgetve, hogy egy vertikális, sokrétű szempontrendszer alapján differenciált, történeti, szociológiai és kommunikációs funkcióösszefüggésben végzett vizsgálat valósuljon meg. A Trivialliteratur elnevezést pedig, mint javasolja, termékenyebb volna esztétikaiból történetivé átfunkcionalizálni. A „trivial” nem esztétikai-normatív fogalom, hanem korhoz kötött, és összefügg az irodalomkritikai megfontolásokkal.

A „formalizáltság” – nem a „sematikus” értelmében – mégis fontos. Nem véletlen, hogy a strukturalisták vonzódtak többek között a detektívtörténethez. *(2) Tzvetan Todorov* például tipológiát írt, melyben kifejti, hogy a krimi a populáris irodalom mesterdarabja, mivel az egyes alkotások a legtökéletesebben illeszkednek a műfajba. Todorov szerint a tömegirodalomban abban az értelemben nem létezik a műfaj és a mű közötti játék, hogy remekműnek pontosan az számít, mely minél tökéletesebben beilleszkedik saját műfajába. (*Todorov*, 1988, 159.) *Bónus Tibor* joggal hívja föl a figyelmet arra, hogy „talán már Genette óta, de a hermeneutikai-recepcióesztétikai fordulat óta mindenképpen belátható, hogy – nagy részben az irodalmi mű kontextuális létmódjából következően – nemcsak a műfajok, de még a műnemek is a történetiség kiszolgáltatottjai”. (*Bónus*, 2001, 58.) Ugyanakkor a fönti todorovi gondolat más szerzőknél is megjelenik, így például a krimiíró *S. S. Van Dine* 1946-os írásában (‚Twenty Rules Writing Detective Stories’), melyben kategorikusan kijelenti, a műfaj normái talán íratlanok, de nem kevésbé kötelezőek. Az általa leírt 20 szabály úgy definiálja a krimit, hogy fő célja egy „szép” gyilkosság rejtélyként való megjelenítése, majd a megoldásához való elvezetés. (*Van Dine*, 1992, 143–147.) A szerző gyakran hivatkozik az olvasóval szembeni fair play-re (például ha a bűnténylyről kiderül, hogy baleset volt, az szerinte az olvasó becsapása), ugyanakkor félreérthetetlen imperatívuszt tartalmaz arra nézve, hogy az olvasó hogyan olvasson. A szabályok felállításában – éppen úgy, mint Todorov gondolatában – az egyes mű csak a krimivonulat egészében értelmezhető. Valamely mű nem mint egy adott mű, hanem mint a műfaj egy darabja definiálódik. A műfajba való tökéletes beilleszkedés igénye egyúttal azt jelenti, hogy ezt a krimiirodalmi diskurzust erőteljes „exkluzivitás” jel-

lemzi. Mivel minden új szöveg a műfaj egészére vonatkoztatja magát, a széles körű intertextualitás jelenségét tudja kibontakoztatni. *(3)*

Todorov egy másik tanulmányában (‚A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni’) a narratívafogalom felől közelíti meg e műfajt: „A helyreállítás törvénye azonban sohasem a közönséges valószerűség törvénye, ellenkezőleg: itt pontosan a gyanúsak bizonyulnak ártatlannak és az ártatlanok gyanúsnak. (...) A detektív összegző magyarázatában olyan logikára támaszkodik, amely az addig szétszórt elemeket viszonylattá rendezi”. (*Todorov*, 1971, 67.) *Viktor Sklovszkij* ‚Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle’ című írásában egy Sherlock Holmes-történetet, a ‚The Adventure of the Speckled Band’-et vizsgálva a detektívtörténet tematikai elemeinek törvényszerűségeit tárja föl. Sklovszkij olyannyira el volt ragadtatva attól, hogy az egyes motívumok pozíciója szinte tökéletesen definiálható, hogy e műfajt választotta a cselekmény mint olyan vizsgálatának kiindulópontjául.

A detektívtörténet az irodalomtudományos diskurzusban sokáig periferikus pozíciót foglalt el (a posztmodern irodalomban kerül elméleti szinten is igazán az érdeklődés előterébe, amiről még lesz szó), aminek ellenében számos szerző lépett föl, általában maguk is krimiírók. Arra törekedtek, hogy a detektívtörténetet valamely, a kánon középpontjában álló irodalmi hagyomány szerves vonulataként írják le, ezáltal azonban éppen azt a kánont erősítve meg, annak a kánonnak az érvényességét ismerve el, mely ellen föllépnek. *Dorothy Sayers* például ‚Aristotle on Detective Fiction’ című, 1947-ben megjelent írásában azt kívánja bizonyítani, hogy *Arisztotelész* a ‚Poétiká’-ban a tragédiáról írva valójában a detektívregényt érti, miközben eltekint attól a köztudott ténytől, hogy még a 18. században *Fielding* például a ‚Tom Jones’-t prózában írott költeménynek nevezte, hogy érvényt szerezzen neki.

Hasonló törekvésként említhető meg *Gilbert Keith Chesterton* 1901-es, ‚A Defence of Detective Stories’ címet viselő írása, (idézi *Späth*, 1983, 36–37.) melyben arra tett kísérletet, hogy a detektívtörténetek népszerűségét megmagyarázza. Írásában visszhangzik *Sir Philip Sidney* ‚A Defence of Poesie’-je, melyben a költészetet védte a puritán támadásokkal szemben, mintegy legitimálni kívánva azt. Ez a cél vezeti Chestertont is. A krimit a nagyváros „románcának” nevezi, mely a káosz és a rend közötti harc modern változata. Ezzel Chesterton a műfaj értelmezésének fontos vonulatát vezeti be, mely szerint a bűntény a mű világrendjét borítja föl, amit végül a nyomozás állít helyre. Chesterton számára a káosz és a rend harca, a bűnös felfedezése és bűnhődése egy kifejezetten teológiai dimenziót is magában foglal, s az ő nyomozója jellemző módon pap (Pater Brown). Úgy tűnik, Chestertonnál jelentkezik először – nemcsak elméleti írásaiban tehát, hanem detektívtörténeteiben is – ez a teológiai dimenzió. Hasonló felfogást képvisel például *Auden* is, aki a krimi katartikus hatásáról ír (‚The Guilty Vicarage’). Szerinte a detektívregény tipikus olvasója olyan ember, aki mélyen gyökerező bűntudattól szenved. *Erik Routley* (idézi *Späth*, 1983, 38.) a detektívtörténet és a puritanizmus kapcsolatáról írt könyvet, melyben az olvasást a stabilitás elvesztésének gondolatával való játékként írja le.

A „klasszikus” detektívtörténet kapcsán – az elsősorban *Conan Doyle, Agatha Christie*, *Dorothy Sayers* nevével fémjelezhető vonulatot értve ezen – számos szerző hangsúlyozza a racionális gondolkodást, a logikus következtetéseket. *Régis Messac* például az 1920-as évekig követi e műfaj alakulását, (idézi *Späth*, 1983, 44.) s a természettudományos gondolkodás növekvő hatásával, befolyásával magyarázza a krimi egyre nagyobb népszerűségét. Másrészt a joggyakorlat változásai is döntő szerepet játszottak abban, hogy a nyomozást, a bűntény körülményeinek felderítését egyre inkább a nyomok, jelek szemiotikai vizsgálatára alapozták. Tudniillik ahogyan fokozatosan eltörölték a kínvallatást, az így kicsikart beismerő vallomást a tárgyi bizonyítékok és az ezeken alapuló következtetések pótolták. (vö. *Nusser*, 1991, 73.) Azaz olyan episztemológiai paradigma alakul ki – ez pedig korántsem pusztán jogtörténeti kérdés, hanem a bűnről való beszédet meghatározó sajátosság –, melyben a jelölők, nyomok olvasása kerül előtérbe, lehetővé téve egy „mélyebb”, másként hoz-

záférhetetlennek gondolt valóság megragadását. A detektívtörténetekben csalfa illúzióként lepleződik le a 18. századi német Kriminalgeschichte-k szerzőinek az a meggyőződése, hogy a tettes vallomása maga a teljes igazság, a bűntény egyetlen és valódi igazsága, a nyomozás célja.

A racionális nyomozás legkézenfekvőbb módon a felvilágosodással hozza összefüggésbe a detektívtörténetet, de ezzel szemben például *Richard Alewyn* ‚Anatomie des Detektivromans’ című írása a krimit a gótikus regénnyel összefüggésben tárgyalja. Alewyn a racionális nyomozással szemben a rejtélyelemet, a bizonytalanná tételt hangsúlyozza, mondván, az olvasó a „túlracionalizált” világban a bizonytalanság és a félelem érzéseit keresi a műben. Itt hozza kapcsolatba a gótikus regénnyel: mindkettő középpontjában megmagyarázhatatlan események állnak, melyekről kiderül, hogy szörnyű bűntények következményei vagy előjelei, s ezek gyökerei a régi múltba nyúlnak vissza, de megoldódnak, amikor a bűnös lelepleződik. (*Alewyn*, 1983, 74–75.) A gótikus regények tehát általában hasonlóan a bűnös leleplezésével és a rend helyreállításával végződnek, s „az első” retorikai stratégiájával jellemzett mű, a ‚The Castle of Otranto’ talán a legkézenfekvőbb példa arra, hogy a bűnös leleplezése itt is teológiai dimenzióval függ(het) össze. A rejtett ismeret napfényre hozásában tehát osztozik a két műfaj. *(4)* Párhuzamba állítható Alewyn elgondolásával *Pierre Boileau* és *Thomas Narcejac* ‚Le Roman Policier’ című könyve, melyben nyomon követve a műfaj alakulását, racionalitás és irracionalitás kettősségét állítják a középpontba. Ez szerintük minden krimi sajátja, hiszen a kettő egymás ellenében bontakozik ki: ha a felfoghatatlan nem képes sakkban tartani az értelmet, a detektívtörténet elveszíti legeredetibb sajátságát, a csodát, az elkápráztatást. *(5)* A szerzők a detektívtörténetnek arra az aspektusára hívják föl a figyelmet, hogy a „fantasztikus” és a „reális” között oszcillál. Azonban további reflexiót igényelne az (mind Alewyn, mind Boileau és Narcejac esetében ez kelt leginkább hiányérzetet), hogy „fantasztikust” és „reálist” inkább viszonyfogalmakként, a műben kirajzolódó viszonylatokként lehetne termékenyebben értelmezni, aminek az irányába mutat például *Rosemary Jackson* fantasztikumkönyve is, semmint „kívülről”, „előre” bevihető oppozícióként. Ebből a szempontból tűnik termékenyebbnek *Stefano Tani* megközelítése, aki hasonló ellentétpárt dolgoz ki. Tani a ‚Newgate Calendar’-tól kezdve azt vizsgálja, hogy racionális és irracionális miként fonódik össze, illetve feszül egymásnak. *(6)* E feszültség alakulását követi nyomon a detektívtörténet különböző vonulataiban. Éppen ezért a gótikus regények számára kevésbé fontosak, mert mint írja, az irracionális elemek rátelepednek. Tani a ‚The Murders in the Rue Morgue’ című *Poe*-elbeszélésből idézi Dupin kettős, creative és resolvent énjét, melyeket irracionális és racionális kettősségének, majd a detektívtörténet hagyományának mechanikus, illetve intellektuális vonulatának felelteti meg. *(7)*

A racionalizmus kiemelésével függ össze az individualitás hangsúlyozása, amit a detektív testesít meg. *Stephen Knight* például kiemeli, hogy a detektívben az individualizmus értékei manifesztálódnak. *Walter Benjamin Baudelaire*-ről írott könyvében érinti a detektívtörténetet, mégpedig amellett érvelve, hogy a nagyvárosi tömegben éppenséggel eltörlődik az individualitás. A nagyvárosi tömeg eszerint névtelenséget biztosít a bűnöző számára, a detektívtörténet pedig felfedi a tettes kilétét az általa hátrahagyott nyomokon keresztül. Ez a nagyváros olvashatóságának kérdéséhez vezet. *Dana Brand* azt hangsúlyozza, hogy a detektív ellenőrzést jelent a fenyegető és átláthatatlan környezet fölött. Poe-t pedig olyan összefüggésben közelíti meg, hogy ő kötötte össze először a város átláthatatlanságát, olvashatatlanságát a bűnüggyel, és Dupinben olyan figurát alkotott, akinek nézőpontjából a város olvashatósága, értelmezhetősége helyreállítható.

A nyomozás – Benjamin és Brand nyomán – így olyan szubjektumfogalmat hoz létre, mely a rögzíthetőségben érdekelt. Benjamin kiemeli például a házak számozását, mely előre értelmezi az embereket, meghiúsítva a flaneur tevékenységét.

Benjamin és Brand fönti gondolatmenetét azért érdemes kiemelni, mert ezen az irányvonalon bontakozik ki a feminista megközelítés érdekeltsége (most eltekintve az egyes feminizmusok különbségeitől, hogy fő irányaiban láthatóvá váljék a probléma). (*Munt*, 1994, különösen 197–206.) Egyes koncepciók a feminista nyomozó munkáját a patriarchátussal való harcként értelmezik, más szerzők arra helyezik a hangsúlyt, hogy a krimi révén a nők ellen elkövetett különböző bűnök a nyilvános szférában válnak kimondhatóvá. A krimi már vizsgált konvencióira egyes szerzők úgy hivatkoznak, hogy a centrális figura, az egyetlen nézőpont, a nyomozásban megtestesülő racionalitás és a konklúzióval záródó lineáris elbeszélés mind maszkulin jellegű. (vö. *McCracken*, 1998, 60.) *Klein* például a brechti epikus színház modelljére hivatkozva a nyitott befejezés mellett tör lándzsát, hogy az olvasót cselekvésre sarkallja. De a fönti benjamini–brandi gondolatmenethez elsősorban az kapcsolódik, és az említetteknél az teszi fontosabbá a krimit a feminizmus számára (és általában az úgynevezett lesbian, gay és queer studies számára, melyeket külön már nem tárgyalok, noha természetesen korántsem közelíthetők meg egységesen), hogy e műfaj keretében nagyon lényeges az észlelés kérdése, és lehetővé teszi a nézés, szemlélés, megfigyelés mechanizmusaira való rákérdezést. A krimi feminista megközelítése a tekintet politikáját vizsgálja, a detektív logikus, „episztemológiai” tekintetét. Másrészt a nyomozást mint az identitás feltárását és egyúttal megkonstruálását értelmezi. *Scott McCracken* egyenesen azt állítja, hogy a detektív identitásának határai átjárhatóak (permeable), bűntény és törvény közötti pozíciója per definitionem transzgresszív, identitása állandóan folyamatban, alakulóban van. (*McCracken*, 1998, 71–72.) Ezen a megközelítési horizonton a kriminarratíva itt nyit távlatokat az új identitások megkonstruálásának kérdéséhez.

A detektívtörténet iránti érdeklődés összefügg a posztmodern irodalomnak azzal a céljával, melyet Leslie Fiedler már a ‚Cross the Border – Close the Gap’ című írásában kifejtett, miszerint a magas és a mély kultúra megkülönböztetésének meg kell szűnnie. Az Eliot-féle kor elmúlt, írja, a „klasszikus” mű fogalma lezárult, be kell temetődnie a klasszikus és populáris mű közti szakadéknak.

A feminista irányvonalhoz is kapcsolódik, de mégis külön kell tárgyalni a detektív-történet pszichoanalitikus megközelítését. A feminista diskurzusban ez azért lesz fontos tényező, mert a pszichoanalitikus olyan nyomozó, aki jeleket, szimbólumokat értelmez, hogy retrospektíve konstruáljon egy narratívát, s ezáltal megértsen bizonyos belső eseményeket. (*Munt*, 1994, 206.) A kriminek szerkezetileg nagyon fontos sajátossága az ismétlés, hiszen a detektív egyrészt a nyomozás során a bűnöző lépéseinek megismétlésére törekszik, másrészt a klasszikus krimit jellegzetesen záró szóbeli „rekonstrukció” a bűntett pontos lefolyását kívánja megismételni. *Geraldine Pederson-Krag* (*Pederson-Krag,* 1983, 14–20.) *Freud* „Farkasembere” nyomán állapítja meg, hogy a krimit nagyon foglalkoztatja az úgynevezett primal scene vagy ősjelenet, amely nem más, mint amikor a gyermek először megfigyeli – képzeletben vagy ténylegesen – szülei szexuális együttlétét. Pederson-Krag ezt a pszichoanalitikus fogalmat megfelelteti a krimiben valamely bűnös cselekedettel, a gyermeket pedig a megfigyelő detektívvel. Nagyon fontos megemlíteni Lacan írását a ‚The Purloined Letter’ című Poe-novelláról, melyben azt vizsgálja, hogy a nyelv mozgása hogyan határozza meg a szubjektum identitását, a jelölők rendszere miként jelöli ki helyét; ez az elemzés vonta maga után aztán *Derrida, Shoshana Felman* és *Barbara Johnson* értelmezését, értelmezésláncolatot hozva létre.

Az ideológiakritikai megközelítés általában véve a kapitalista társadalommal köti össze a detektívtörténetet. *Howard Haycraft* ‚The Art of the Mystery Story’ című antológiájának számos darabja hangsúlyozza a krimi affinitását a demokratikus állam elveihez.

Ernst Kämmel (az egykori NDK-ban irodalomtudós) 1962-ben írott tanulmányában azt fejti ki, (*Kämmel*, 1983, 56–61.) hogy a detektívregény rendkívül népszerű a kapitalista országokban, de az ott élő krimiműfaj nem létezik a szocialista országokban. Ha megvizsgáljuk a műfaj történetét és konvencióit, írja, arra jutunk, hogy az a kapitalizmus gyermeke. A bűnügyek ugyanis a magántulajdont és az annak megvédésére szolgáló társadalmi rendet támadják, a motiváció jellegzetesen a pénzhez kötődik. A bűnügyet pedig mindig a magándetektív oldja meg, egyedül, a társadalom támogatása nélkül. Ezzel szemben Kämmel úgy képzeli el a krimi szocialista változatát, hogy az állami szervek az emberek közreműködésével fogják el a bűnözőt, s elképzelhetetlen, írja, hogy a nyomozás egy kívülálló privát teljesítménye volna, akár a rendőrség munkájának ellenében. Noha Kämmel írása az irodalmat kizárólag külső instanciák leképezéseként fogja fel (ez a szocialista realizmus egyik alapelve), az azonban mégsem hagyható figyelmen kívül – ezt Bennett kapcsán föntebb már említettük –, hogy az ember nem egyszerűen alkotója, teremtője a kultúrának és ezen belül az irodalomnak, hanem annak is ki kell egészítenie a vizsgálódást, hogy a kultúra hogyan alakítja az antropológiai lényt. Nálunk érdekes módon merült föl a politikai viszonyok és általában véve a társadalmiság, kulturalitás, illetve másfelől a krimi komplex összefüggésrendszere például *Tar Sándor* ‚Szürke galamb’ című regénye kapcsán. Az Irodalmi kvartettben *Angyalosi Gergely* a következőképpen nyilatkozott, kifejezetten politikai szempontot érvényesítve: „Felvetődik a kérdés, hogy a rendszerváltozás előtt lehetett volna-e ilyen krimit írni. Szerintem nem. Akkor a rendőrség politikai struktúráját is ábrázolni kellett volna, és az megölte volna ezt a kicsit misztikus, kicsit fantáziáló rétegét a szövegnek”. (*Irodalmi Kvartett*, 88.)

William W. Stowe olyan detektívtörténet-megközelítést kínál, mely leginkább olvasáselméletinek nevezhető. ‚From Semiotics to Hermeneutics’ című tanulmányában a nyomozás két modelljét, a szemiotikait és a hermeneutikait különíti el. (*Stowe*, 1983, 366–374.) Ez az elkülönítés párhuzamba állítható *Ricoeur*nek azzal a megfigyelésével, hogy a szemiotika mint szövegtudomány a mimézis II absztrakciójára épül, figyelmen kívül hagyva a szöveg előttjét és utánját, míg a hermeneutika a mimézis II-t a mimézis I és a mimézis III közötti közvetítő funkciója révén kívánja jellemezni. *(8)* E ricoeuri gondolat annál inkább fontos, mivel Benjamin nyomán a nyomozás mint olvashatóvá tétel írható le, amennyiben a detektív a várost szövegként olvassa. Stowe a szemiotikai modell reprezentatív példájaként tárgyalja Holmest, aki az érzéki adatokat múltbeli események jeleiként értelmezi, melyektől rögzített út vezet a jelöltig. Az olvasó és Watson azt érzik, ők is meg tudnák csinálni, amit Holmes, ha figyelmesebbek volnának. Holmes következtetései így csupán mértékükben rendkívüliek, jellegükben nem. Holmes minden adatot jelölőnek tekint, figyelembe veszi lehetséges olvasataikat, és végül úgy kapcsolja őket össze, hogy mindaddig rejtve maradt összefüggések tárulnak föl. Ez az „olvasásmód” éppen ezért – itt újra Ricoeurre hivatkozom, Stowe-t továbbgondolva – a fikció retorikájának olvasáselméletéhez sorolható, hiszen Holmes feltevése is az, hogy a „szöveg” kommunikálhatóságának eljárásai megtalálhatóak magában a „szövegben”: „Az olvasó annyiban sejti meg az implikált szerző szerepét, amennyiben intuitív módon egységes teljességként fogja fel a művet”. (idézi *Ricoeur* [Booth elméletét taglalva], 1999, 318.) Holmes nem engedi, hogy nyomozása tárgya rákérdezzen módszereire, így a módszer foglya marad, aki csak azt tudja folytatni, amit már eleve jól tud. A hermeneutikai modell – Stowe példája *Chandler* – azon a felfogáson alapszik, hogy folyamatosan az önmegértés munkájában vagyunk (az élmény diszkontinuitásával szemben), s a szöveghez nem mint tárgyhoz viszonyulunk, hanem párbeszédet folytatunk vele. E modellben a cselekmény éppen annyira eredménye, mint tárgya Marlowe nyomozásának, értelmező és értelmezett interakciója válik fontossá. Ismét olvasáselméleti analógiát vonva, itt a befogadásesztétikának az a belátása ismerhető fel, hogy a szöveg túlárad a struktúrán, az olvasásra vár, s éppen az olvasás közvetítése által nyeri el teljes jelentőségét. (*Ricoeur*, 1999, 312–313.)

A detektívtörténet iránti érdeklődés összefügg a posztmodern irodalomnak azzal a céljával, melyet *Leslie Fiedler* már a ‚Cross the Border – Close the Gap’ című írásában kifejtett, miszerint a magas és a mély kultúra megkülönböztetésének meg kell szűnnie. Az *Eliot*-féle kor elmúlt, írja, a „klasszikus” mű fogalma lezárult, be kell temetődnie a klasszszikus és populáris mű közti szakadéknak. A posztmodern így nemcsak a kanonizált regényhagyományt tekinti beszélgetőpartnernek, hagyományérzékenysége a tradíció egészére kiterjed. Azonban ez – hangsúlyozza *Bényei Tamás* (*Bényei*, 2000, 48–49.) – nem a művészet „demokratizálásának” jele; ugyanis a „népszerű regényformák a posztmodern irodalomban mindig erősen intellektualizált módon jelennek meg, a regénytradíció egészével folytatott poétikai dialógus kontextusába helyezve”. Másfelől – *Aleida Assmann* és *Jan Assmann* nyomán (*Assmann és Assmann*, 2001, 99.) – azt is figyelembe kell venni, hogy a hagyomány a visszatérés során megváltozik. Reflektálni kell arra, hogy mit nevez „klasszikus” detektívtörténetnek a szakirodalom. A metafikciós irodalom válogatáshoz, szűkített metszethez folyamodik, mert „a kanonizáló visszatérés mindig az azonosulás aktusát jelenti”. (uo.)

A posztmodern elméletei között is említést kell tenni a fönt Iser nyomán „tanúbizonyságnak” nevezett irányzatról. *Patricia Waugh* szerint például a krimi azért kerülhetett olyannyira előtérbe, mert különösen alkalmas az olvasói elvárások feltérképezésére, az azokkal való játékra. Úgy véli, a krimiforma már nem rendet, hanem „mind a világ felszínének, mind mélystruktúráinak irracionalitását fejezi ki” (példája *Robbe-Grillet, Borges, Spark* stb.) (*Waugh*, 1984, 83.) Ennél sokkal termékenyebb megközelítés *Linda Hutcheon*é, aki egyúttal az olvasás aktusa felé viszi tovább az iménti gondolatmenetet a nyomozás két alapmodelljéről. Linda Hutcheon (*Hutcheon*, 1980, 71–76.) a „klasszikus” detektívtörténet három fő sajátosságát emeli ki: magának a formának az öntudatosságát, erős konvencióit és az olvasás hermeneutikai aktusának fontos textuális funkcióját. Robbe-Grillet vagy Borges éppen e konvenciókat használják ki és rekontextualizálják. De *Hutcheon* számára a harmadik említett sajátosság lesz igazán fontos: a detektívtörténet az olvasó aktív közreműködését kívánja meg. A krimi kétszeresen is értelmezési folyamat: egyrészt a mű értelmezéséé, mint minden irodalmi mű esetében, másrészt egy rejtély értelmezéséé (Barthes-tal szólva, a hermeneutikai kód jelentékeny szerepe folytán). Ez a sajátosság, a szűkebb értelemben vett nyomozás, megismerés és az általában vett szövegértelmezés egymásra vetítése, egymásba játszása az, írja Hutcheon, amit a „nárcisztikus metafikció” különösen kihasznál.

A fenomenológiai irányultságú megközelítések közül *Karlheinz Stierle* ‚The Reading of Fictional Texts’ című tanulmányát idézem, ugyanis – ha konkrétan a detektívtörténetet nem is – a „populáris regény” olvasásának aktusát tárgyalja. A fenomenológiai megközelítés szükségképp az olvasás aktusára irányul, arra, hogy az egyes olvasók hogyan realizálják, Ingardennel szólva hogyan konkretizálják a művet. Stierle ebben a tanulmányában tárgyalja az ún. kvázi-pragmatikus (quasi-pragmatic) olvasást, (Stierle, 1980, 84–88.) amit a mimetikus illúzióval jellemez. Az olvasón olyannyira erőt vesz a szöveg illuzorikus referenciális ereje, hogy elveszíti a mű szövegmivoltának tudatosságát. Stierle szerint minden fikcionális szöveget lehet „naivan” olvasni, de a populáris irodalom kifejezetten erre számít. Ez ugyanis, érvel Stierle, arra ösztönzi az olvasót, hogy egy illuzórikus világot alkosson, érzelmi és imaginatív sztereotípiákat hív elő, miközben az illúzióteremtés „eredeténél” elleplezi a nyelvet. Az olvasás aktusa csupán eszköz egy célhoz: ez pedig az illúzióteremtés. A tudatos befogadás magasabb formáitól (higher forms of conscious reception) el van szigetelve, ugyanis a kompetens olvasás túllép a kvázi-pragmatikus olvasáson, azaz figyelmét a fikcionalitásra irányítja, ahelyett hogy átadná magát a mű illúzióteremtő erejének. Ahogyan a populáris regény a kvázi-pragmatikus olvasásra számít, úgy vannak olyan művek, melyek kifejezetten ezt az utóbbi, a reflexív olvasást kívánják meg, példája *Flaubert, Proust, Joyce*. Stierle a mű illúzióteremtő erejének való önátadást és a fikcional-

itásra, a szövegiségre irányuló figyelmet két egymás utáni lépésként írja le. Ricoeur ‚A szöveg és az olvasó világá’-ban nagyon hasonló ellentétpárt dolgoz ki, azzal a korántsem jelentéktelen különbséggel, hogy a kettő egyidejű feszültségéről ír *(9)*, míg Stierle a kvázi-pragmatikus olvasás kijavításáról. *(10)* Felmerül egy másik fontos kérdés: Stierle szerint a kvázi-pragmatikus olvasást illusztrálja Don Quijote, aki számára a fikció olyannyira illúzióba vált át, hogy elfoglalja a valóság helyét. Eszerint a kvázi-pragmatikus olvasás a szöveg fiktív voltáról sem vesz tudomást. Tehát Stierle azt állítaná, hogy a populáris irodalom ne tartalmazna olyan – Iserrel szólva – jelzéseket, melyekkel a szöveg bejelenti önnön fikcionalitását? A szöveg mint *mintha-konstrukció* szempontjából termékenyebb Iser koncepciója a fikcióképző aktusok határsértő jellegéről. Ez az önbejelentést illetően azt jelenti, hogy a túllépett mező, az empirikus világ nem szűnik meg, odaértve jelen van, még ha a semmisség állapotában is. *(11)* Stierlét hermeneutaként mégis az a kérdés vezeti, hogy a szöveg maga milyen olvasásmódot vár el, azt előfeltételezve, hogy az olvasásmód műimmanens sajátosság, mintha nem volna a történetiség kiszolgáltatottja.

A detektívtörténet 20. századi megközelítéseinek körvonalazásából az rajzolódik ki, hogy ma a kriminek az olvasáselméletekkel való sokrétű, mind a nyomozás ismeretelméleti kérdéseit, mind az olvasói értelmezést termékenyen megközelíteni képes kapcsolatrendszere nyithat távlatokat. A klasszikus detektívtörténetbeli nyomozás olvashatóvá tételként való megközelítése nem csupán azt képes megszólaltatni, hogy a műfaj miként kérdez rá narratívafogalmunkra, hanem lehetővé teszi a krimi kulturális, társadalmi, történeti szempontok mentén való újragondolását. Ez lehet az a horizont, melyről meghaladhatóvá válik az irodalom „tanúbizonyságként” való felfogása, s megközelíthető a – mind történetileg, mind szociológiailag tagolt – olvasóközönség e minden konvencionalitása mellett roppant heterogénnek bizonyuló műfaj iránti igénye.

Jegyzet

(1) „In order to short-circuit such implicitly evaluative oppositions as low and high or popular and serious literature, I proceed on the basis of a loose categorization of mimetic and formulaic literature” (idézi Späth, 1983: 52.)

(2) Bojtár Endre a következő magyarázatot adja: „[A] korai strukturalisták (vagy formalisták) felfedezték, hogy a nagy struktúra: az irodalom részeként, lecsapódásaként az irodalmi műben is van egy struktúra. Nem véletlen, hogy a strukturalisták azon műfajokhoz vonzódtak, ahol ez a struktúra úgyszólván kitöltötte az egész művet, ahol más sem volt, mint e normarendszer: az ‘alacsony’ irodalomhoz, a vásári ponyvához, a detektívregényhez, a persziflázshoz. Egy detektívregény például ‘csupa struktúra’: nincs jelentése, eszmei mondanivalója [...]. Egyedi léte nincs, csak mint műfaj él, s koronként váltakozva csak az egész műfajjal együtt hullhat ki vagy kerülhet be ismét az irodalomba. Nem véletlen, hogy a korai strukturalisták legsikerültebb műalkotáselemzése a folklorista V. Propp tollából származik a varázsmese morfológiájáról, hiszen a mese is ‘csak struktúra’: a varázsmesének is csak mint műfajnak lehet jelentése, a műfajon belül az egyes mesék mind jelentésük, mind esztétikai hatásuk szempontjából felcserélhetők egymással” (Bojtár, 1978, 34–35.)

(3) A krimi esetében műfajkonstitutív jelenségként vizsgálja az intertextualitást Landfester, 1990: különösen 414–416.

(4) Valdine Clemens így ír összefoglalóan a két műfajról: “Detective novels, for example, employ the Gothic plot of bringing some hidden knowledge to light, usually a murder; but the detective novel is primarily an intellectual puzzle, lacking the emotive and imagistic power of Gothic novel. The tension of reading detective novels develops through the process of gradually piecing together the puzzle, whereas the tension of Gothic novels grows as the reader registers the discrepancy between his or her own perception of the menace awaiting a protagonist, and the protagonist’s continued resistance to the truth of the situation.” Clemens, 1999, 243.

(5) “Wenn das Geheimnis den Verstand nicht wahrhaft in Schach zu halten vermag, verliert der Detektivroman an Faszinationsvermögen und Zauber, büsst am phantastischen Charakter ein, der seine originellste Mitgift ist” (idézi Späth, 1983, 40.)

(6) “They initiated a literary connection between the rational (the “realistic,” the claim that this is a “true story”) and the irrational or the nightmarish (the morbid indulgence in violence and mystery). [...] The revolutionary achievement of Edgar Allan Poe (1809–49) was his fusion of the rational and the irrational literary currents in his first three detective stories” (Tani, 1984, 3–4.)

(7) Gramsci rámutat, “how certain cultural currents (motives and moral interests, sensibility, ideologies, etc.) can have a double expression: the merely mechanical one of sensational intrigue (Sue, etc.) and the ‘lyrical’

one (Balzac, Dostoevski and partly V. Hugo)” (idézi Tani, 1984, 16) Majd Tani így lép tovább: “As we shall see, the whole detective novel genre is split between a popular and mass-produced current (the mechanical one, in Gramsci’s terms) and an intellectual current (the “lyrical”). These two movements correspond to those we have traced as irrational and rational” (16–17).

(8) „A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől eljusson olvasójához, aki befogadja azt, és így megváltoztatja cselekvésmódját. A szemiotika számára az egyetlen operatív fogalom az irodalmi mű fogalma. A hermeneutika viszont arra törekszik, hogy rekonstruálja azoknak a műveleteknek a teljes skáláját, melyek révén a gyakorlati tapasztalás művek, szerzők és olvasók birtokába jut. [...] Ezzel párhuzamosan ki fog tűnni az elemzés során, hogy az olvasó az a par excellence cselekvő személy, aki cselekvése – az olvasás aktusa – által megteremti a mimézis I-ből a mimézis II-n át a mimézis III-ba való átmenet egységét” (Ricoeur, 1999, 256–257.)

(9) „Az tehát a ‘jó’ olvasat, amely az olvasónak minden, a szöveghez és annak utasításaihoz való hozzájárulási kísérletére egyszerre enged meg valamelyes illúziót (ez a Coleridge javasolta *‘willing suspension of disbelief’),* és vállalja az értelemtöbblet (surplus de sens) által kiszabott cáfolatot, a mű többértelműségét. [...] A műtől való ‘jó’ távolság az, amelyben felváltva válik az illúzió ellenállhatatlanná és tarthatatlanná. Ami e két ösztönzés egyensúlyát illeti, az sohasem befejezett” (Ricoeur, 1999, 334.)

(10) “the quasi-pragmatic reading, which creates illusions, has to be corrected” (Stierle, 1980, 100.)

(11) „[A]z olvasók tudják, hogy idézőjelbe kell tenniük az olvasottakhoz kapcsolódó természetes reakcióikat. De mindez nem jelenti és nem is jelentheti azt, hogy ezeket a természetes magatartásformákat meghaladhatnánk vagy elfeledhetnénk, hiszen nem hagyhatjuk őket magunk mögött. Inkább amolyan virtuálissá változott hátteret alkotnak, mely latens összehasonlítási alapként vagy próbakőként elengedhetetlen a szövegvilág megemésztéséhez” (Iser, 2001, 279–280.)

Irodalom

Alewyn, Richard: The Origin of the Detective Novel. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (1983, ed.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory.* Harcourt Brace Jovanovich, New York. 62–78.

Angyalosi Gergely – Bán Zoltán András – Beck András – Radnóti Sándor (1996): Irodalmi kvartett. Tar Sándor: Szürke galamb. *Beszélő*, 4. 88–93.

Assmann, Aleida – Assmann, Jan (2001): *Kánon és cenzúra.* In: Rohonyi Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció.* Osiris, Láthatatlan Kollégium, Budapest.

Bennett, Tony (1990): Popular Fictions and Cultural Technologies. Introduction. In: Uő. (szerk.): *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading.* Popular Fictions Series. Routledge: London and New York, .

Bényei Tamás (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern.* Akadémiai Kiadó, Budapest, .

Bojtár Endre (1978): *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban.* Irodalomelméleti tanulmányok 4. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Bónus Tibor (2001): A korlátozott viszonylagosság (Lengyel Péter prózájáról). In: *Diskurzusok összjátéka. Irodalmi olvasásmódok.* Balassi, Budapest. 37–59.

Brand, Dana (1990): From the flâneur to the detective: interpreting the city of Poe. In: Bennett, Tony (ed.): *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading.* Popular Fictions Series. Routledge: London and New York.

de Man, Paul (2000): Kant materializmusa. Kant és Schiller. In: *Esztétikai ideológia.* Janus/Osiris, Budapest.

Hutcheon, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* Methuen, London and New York.

Iser, Wolfgang (2001): *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein.* Osiris, Budapest.

Kämmel, Ernst (1983): Literature Under the Table: The Detective Novel and Its Social Mission. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (szerk.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory.* Harcourt Brace Jovanovich, New York. 56–61.

Lacan, Jacques: Seminar on “The Purloined Letter”. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (1983, szerk.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory.* Harcourt Brace Jovanovich, New York, . 21–54.

Landfester, Ulrike (1990): *Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman.* Poetica. 413–435.

McCracken, Scott (1998): *Pulp. Reading Popular Fiction.* University Press, Manchester.

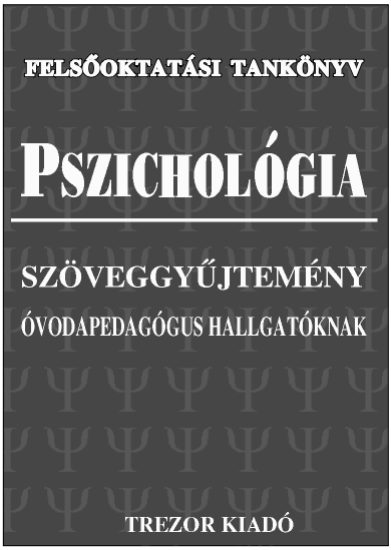
Munt, Sally R. (1994): *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel.* Routledge, London and New York.

Nusser, Peter (1991): *Trivialliteratur.* Sammlung Metzler, Bd. 262. Metzler, Stuttgart.

Pederson-Krag, Geraldine: Detective Stories and the Primal Scene. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (1983, szerk.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory.* Harcourt Brace Jovanovich, New York. 14–20.

Perloff, Marjorie (1989): Introduction. In: *Postmodern Genres.* University of Oklahoma Press, Norman and London.

Ricoeur, Paul (1999): A hármas mimézis. A szöveg és az olvasó világa. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* vál. Szegedy-Maszák Mihály Osiris, Budapest.
Sayers, Dorothy (1992): *Aristoteles über Detektivliteratur.* In: Vogt, Jochen (szerk.): *Der Kriminalroman I.* Wilhelm Fink Verlag, München. 123–138.
Sklovszkij (Schklovskij), Viktor (1992): Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen (szerk.): *Der Kriminalroman I.* Wilhelm Fink Verlag, München. 76–94.
Späth, Eberhard (1983): *Der britische Kriminalroman 1960–1975. Ein Beitrag zur Untersuchung der nicht so hohen Literatur.* Beiträge zur Anglistik, Bd. 6. Hoffmann Verlag, Giessen.
Stierle, Karlheinz (1980): The Reading of Fictional Texts. In: Suleiman, Susan R. – Crosman, Inge (ed.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation.* University Press, Princeton. 83–105.
Stowe, William W.: From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (1983, ed.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory.* Harcourt Brace Jovanovich, New York. 367–383.
Tani, Stefano (1984): *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction.* Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
Todorov, Tzvetan: (1971): A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni. In: Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I.* Modern Könyvtár. Európa, Budapest. 66–70.
Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* Methuen, London and New York.



A Trezor Kiadó könyveiből