

ZESZYTY NAUKOWE UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

SERIA

SCRIPTA HUMANA

TOM 5

Kryminał.

Między tradycją a nowatorstwem



Uniwersytet Zielonogórski

Kryminał

Między tradycją a nowatorstwem

RADA REDAKCYJNA SERII

Zbigniew Chojnowski, Alfred Gall (Niemcy), Karel Komárek (Czechy),
Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Danuše Kšicová (Czechy), Leszek Libera,
Jarosław Ławski, Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak, Marie Sobotková (Czechy),
Alexander Wöll (Niemcy)

KOLEGIUM REDAKCYJNE SERII

Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego), Andrzej Ksenicz, Sławomir Kufel,
Dorota Kulczycka (redaktor naczelnny), Radosław Szyber (sekretarz), Paweł Zimniak

Seria „Scripta Humana” to projekt wydawniczy będący pokłosiem cyklicznych spotkań odbywanych w ramach Zielonogórskich Seminariów Literaturoznawczych, organizowanych przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Kolejne monograficzne tomy serii poświęcone są badaniom literaturoznawczym oraz kulturowym, ogniskują się wokół zagadnień i nurtów istotnych z punktu widzenia współczesnej humanistyki.

W serii ukazały się:

Interpretacje i reinterpretacje, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)

Historia i historie, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)

Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja, red. D. Kulczycka, A. Narolska, Zielona Góra 2014 (t. 3)

„Obcy świat” w dyskursie europejskim, red. N. Bielniak, D. Kulczycka, Zielona Góra 2015 (t. 4)

Wszystkich zainteresowanych współtworzeniem kolejnych tomów serii zachęcamy do zapoznania się z propozycjami podanymi na stronie: <http://www.ifg.uz.zgora.pl/indeks.php/badania-naukowe/scripta-humana/108-zaproszenia/324-zaproszenia>

W przygotowaniu:

Literatura a film (t. 6)

American Literature and Intercultural Discourses (t. 7)

Staraniem i nakładem jednostek Wydziału Humanistycznego
Uniwersytetu Zielonogórskiego
Instytutu Filologii Germańskiej
Instytutu Filologii Polskiej
Instytutu Neofilologii

ZESZYTY NAUKOWE UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

Seria
Scripta Humana
tom 5

Kryminał

Między tradycją a nowatorstwem

REDAKCJA NAUKOWA

Marta Ruszczyńska
Dorota Kulczycka
Wolfgang Brylla
Elżbieta Gazdecka

ZIELONA GÓRA 2016

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*),
Rafał Ciesielski, Beata Gabryś, Michał Drab, Krzysztof Witkowski,
Van Cao Long, Małgorzata Konopnicka, Marian Adamski,
Agnieszka Zembroń-Łacny, Marian Nowak, Anna Walicka, Zdzisław Wołk, Bohdan Halczak,
Franciszek Runiec (*sekretarz*)



RECENZENT

Tadeusz Żabski

KOREKTA STRESZCZEŃ ANGIELSKICH

Mirosława Kubasiewicz

REDAKCJA

Zuzanna Bochenek

REDAKCJA TECHNICZNA

Arkadiusz Sroka

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Kalisiak

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2016

ISBN 978-83-7842-230-3

ISSN 2353-1681

OFICyna WYDAWNICZA UNIwersYTETU ZIElonOGÓRSKIEGO

65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

SPIIS TREŚCI

Od Redakcji	11
-------------------	----

I. W STRONĘ TEORII

Maciej Dajnowski, Kryminały Stanisława Lema jako eksperymenty gatunkowe.	19
Magdalena Tosik, Reguły gry.	27
Krystian Saja, Nowe spojrzenie na problemy genologii współczesnej. Kryminał Andrieja Kotina	37

II. KRYMINAŁ W XIX WIEKU

Maria Berkan-Jabłońska, Na tropach Wilkiego Collinsa	49
Marta Ruszczyńska, Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku.	63
Anna Kaczmar, Wątki kryminalne w wybranych powieściach historycznych dla młodzieży Walerego Przyborowskiego.	75
Aneta Narolska, <i>Na gorącym uczynku</i> – „antyalkoholowy” kryminał Władysława Sabowskiego	93
Roksana Blech, O motywach sensacyjnych w <i>Faraonie</i> Bolesława Prusa.	103

III. POCZĄTKI XX WIEKU

Magdalena Żmudziak, Co mówią zeznania? O dwóch powieściach kryminalnych Leo Belmonta (<i>Sprawa przy drzwiach zamkniętych</i> i <i>Pomiędzy sądem i sumieniem</i>)	119
Tadeusz Bujnicki, <i>Wileńska powieść kryminalna</i> Felicji Romanowskiej na tle ga- zetowych powieści kryminalnych w odcinkach „Słowa” i „Kuriera Wileńskiego”.	131
Joanna Popielska-Grzybowska, Wątki staroegipskie w powieściach Agathy Chri- stie	141

IV. KRYMINAŁ HISTORYCZNY I RETROKRYMINAŁ

Piotr Kallas, „Historical whodunit”, czyli wzloty i upadki brytyjskiej szkoły kryminału historycznego na przykładzie wybranych powieści Lindsey Davis.	153
Leszek Libera, Profil zabójcy w <i>Julu</i> Pawła Goźlińskiego	175
Jakub Rawski, Kryminalny rozrachunek z romantycznym mesjanizmem w <i>Julu</i> Pawła Goźlińskiego	189
Małgorzata Medecką, Kryminalny palimpsest. <i>FM</i> Borysa Akunina	199
Karolina Prażuch, ks. Stefan Radziszewski, <i>My name is Midori</i> . O zbrodniczych akuninach (<i>Unless</i> Borysa Akunina)	211
Wolfgang Brylla, Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem	223
Magdalena Jurewicz, Asocjacje kulturowe i literackie w powieściach kryminalnych jako wyzwanie dla przekładu	237

V. KRYMINAŁ KOBIECY

Marta Wiatrzyk-Iwaniec, Igraszki z konwencjami – postscriptum o kobiecości do kilku znanych utworów brytyjskich z XIX wieku	249
Małgorzata Stadnik, Morderstwo z życia wzięte. Autobiografizm w powieściach kryminalnych na przykładzie twórczości wybranych pisarek	259
Julia Poświatowska, Kobiety na tropie. Kategoria „kobiecości” w kryminałach współczesnych polskich pisarek	269
Elżbieta Gazdecka, Czy Joanna Chmielewska pisała kryminały?	279
Joanna Gorzelana, Tropienie śladów <i>Biblii</i> w „Kolekcji Kryminałów” Joanny Chmielewskiej	287

VI. POWIEŚĆ KRYMINALNA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Mirosław Ryszkiewicz, Retoryczne funkcje najnowszej polskiej powieści kryminalnej dla dzieci i młodzieży	301
Małgorzata Peroń, Kryminał edukacyjny dla młodzieży na przykładzie serii „Pan Samochodzik” Zbigniewa Nienackiego	317
Dominik Borowski, Jak dzisiaj funkcjonuje model młodzieżowej powieści kryminalnej Zbigniewa Nienackiego? O wybranych kontynuacjach powieści o Panu Samochodziku.	329

VII. WSPÓŁCZESNE INKARNACJE KRYMINAŁU

Monika Samsel-Chojnacka, Morderstwo w miejskim labiryncie – konstrukt kryminalnego Sztokholmu we współczesnej literaturze szwedzkiej	343
Barbara Zwolińska, <i>Perfidny plan</i> Elizabeth George jako przykład współczesnej odmiany kryminału.	353
Janusz Łastowiecki, „Ściszyć” aktoreczkę. Słuchowisko <i>Andy</i> Krzysztofa Cieczoła jako kryminał w dźwięku	365
Roksana Owcarz, Kreacja przestrzeni oczami zwierząt. <i>Sprawiedliwość owiec. Filozoficzna powieść kryminalna</i> Leonie Swann	379
Indeks osób	387
Noty o autorach	399

TABLE OF CONTENTS

Editors' Introduction	11
---------------------------------	----

I. TOWARDS A THEORY

Maciej Dajnowski, Stanisław Lem's "detective stories" as experimental literary genres . . .	19
Magdalena Tosik, The rules of the game	27
Krystian Saja, A new look at the problems of contemporary genology. A crime novel of Andriej Kotin	37

II. CRIME FICTION IN THE 19TH CENTURY

Maria Berkan-Jabłońska, On the trail of Wilkie Collins	49
Marta Ruszczyńska, Crime stories in the Galician novel of the mid-nineteenth century	63
Anna Kaczmar, Elements of crime fiction in Walery Przyborowski's historical novels for teenagers	75
Aneta Narolska, <i>Caught Red-handed</i> – Władysław Sabowski's "anti-alcoholic" detective story	93
Roksana Blech, Sensational motifs in Bolesław Prus' <i>Pharaoh</i>	105

III. EARLY 20TH CENTURY

Magdalena Żmudziak, What does the testimony say? On two crime novels by Leo Belmont (<i>Sprawa przy drzwiach zamkniętych</i> and <i>Pomiędzy sądem i sumieniem</i>)	121
Tadeusz Bujnicki, Felicja Romanowska's <i>Detective Fiction of Vilnius</i> contrasted with instalment detective fiction in "Słowo" and "Kurier Warszawski" newspapers	133
Joanna Popielska-Grzybowska, Old Egyptian motifs in Agatha Christie's fiction.	143

IV. HISTORICAL AND RETRO CRIME FICTION

Piotr Kallas, Lindsey Davis's historical whodunits, or the glories and the shortcomings of the British school of historical crime fiction	155
Leszek Libera, The profile of a killer in Paul Goźliński's <i>Jul</i>	177
Jakub Rawski, Criminal reckoning of romantic messianism in <i>Jul</i> by Paweł Goźliński.	191
Małgorzata Medecka, Borys Akunin's <i>FM</i> as a crime palimpsest.	201
Karolina Prażuch, ks. Stefan Radziszewski, <i>My name is Midori</i> . About criminal akunins (<i>Unless</i> by Boris Akunin)	213
Wolfgang Brylla, Polish retro crime fiction. Between innovation, imitation and literary kitsch	225
Magdalena Jurewicz, Cultural and literary references in crime fiction as a translating challenge	239

V. WOMEN'S CRIME FICTION

Marta Wiatrzyk-Iwaniec, Playing with conventions. Several remarks on femininity in a few notable 19 th century British novels	251
Małgorzata Stadnik, A true-life murder. Autobiography in crime fiction of selected women writers.	261
Julia Poświatowska, Women on the track. The category of "femininity" in crime novels by contemporary Polish writers.	271
Elżbieta Gazdecka, Did Joanna Chmielewska write detective novels?	281
Joanna Gorzelana, Searching for the traces of the <i>Bible</i> in the collection of Joanna Chmielewska's detective novels	289

VI. CRIME FICTION FOR CHILDREN AND TEENAGERS

Mirosław Ryszkiewicz, Rhetorical functions in the contemporary Polish detective novel for children and teenagers	303
Małgorzata Peroń, Zbigniew Nienacki's <i>Pan Samochodzik</i> (<i>Mr. Car</i>) series as an example of educational crime novel for teenagers	319
Dominik Borowski, How does Zbigniew Nienacki's model of crime novel for teenagers function today? On the selected novel sequels of <i>Pan Samochodzik</i> (<i>Mr. Car</i>).	331

VII. CONTEMPORARY INCARNATIONS OF CRIME FICTION

Monika Samsel-Chojnacka, A murder in an urban labyrinth – a construct of criminal Stockholm in contemporary Swedish literature	345
Barbara Zwolińska, Elizabeth George's <i>Deception on His Mind</i> as an example of contemporary crime fiction	355
Janusz Łastowiecki, "Turn down the actress". Krzysztof Czeczot's radio drama <i>Andy</i> as an audio-crime story	367
Roksana Owcarz, Space seen through the eyes of animals in <i>Three Bags Full. A Sheep Detective Story</i> by Leonie Swann.	381
Index of names	387
Biographical entries	399

OD REDAKCJI

Na czym polega fenomen ogromnej popularności współczesnej powieści kryminalnej? Na to pytanie próbują sobie odpowiedzieć zarówno autorzy, czytelnicy, jak i podążający za aktualnymi trendami na rynku wydawniczym badacze literatury popularnej. Europejczycy, wychowani na tradycyjnej angielskiej powieści dedukcyjnej¹ i amerykańskim *crime story*, nie oczekiwali po tak zwanym gatunku niskim niczego więcej niż zgrabnego wypełnienia jednego z oczekiwanych schematów, na tyle skonwencjonalizowanych, że Stanko Lasić² w 1973 roku podjął się próby określenia jego podstawowych wyróżników, które następnie ujął w strukturalistyczne ramy. Od tego czasu w kryminale zmieniło się wiele. Drogowskaz, jaki postawił miłośnikom gatunku chorwacki badacz, nadal obowiązuje, ale wątki drugoplanowe, konteksty regionalne i etniczne, wreszcie świat odległej historii, obserwacje zjawisk socjologicznych i kulturowych oraz coraz częściej pojawiający się na kartach tych utworów komizm spowodowały, że ten gatunek powoli, aczkolwiek systematycznie zaczął wypierać z rynku inne gatunki literatury popularnej. Coraz częściej spotyka się opinie, że jest to nowa forma przekazywania informacji społecznych i że w przypadku kryminału mamy do czynienia z powieścią, która powinna realizować ważne funkcje i misje społeczne w tym zakresie. Także cieszący się dużym powodzeniem kryminał retro (zanalizowany przez Wolfganga Bryllę), odwołujący się do czasu minionego, nie jest wolny od różnego rodzaju przesłań o charakterze społecznym. Pewne jest, że czytelnik sięgający po ten gatunek szuka w nim coraz to intensywniejszych wrażeń, nie tylko rozrywkowych. Autor, nie chcąc tracić kontaktu z odbiorcą, a także ze względów marketingowych, korzysta z modnego gatunku, choć czasem nie do końca czuje się wygodnie w jego ramach. Może właśnie dlatego obserwujemy wysyp kryminalnych trawestacji, palimpsestów i kolaży przybierających formę

¹ Właściwie abdukcyjnej. Abdukcja to przeciwieństwo dedukcji. Z wniosku wyciągamy informacje o warunkach wstępnych. Zob. M. Urbański, *Rozumowanie abdukcyjne. Modele i procedury*, Poznań 2009, s. 21.

² S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

specyficznego literackiego recyklingu, w którym mamy do czynienia z powtórzeniem i powrotem do starych dobrze znanych konwencji, ale przy udziale elementów nowych, doskonale wpisujących się w naszą współczesność. Z drugiej strony profesor Tadeusz Żabski, notabene recenzent niniejszego tomu, podważa obecność w kryminale formuły ciągłej gry z konwencją:

Każdy niemal autor wyraża przekonanie, że w omawianych utworach następuje „gra z konwencją”, ale tych „gier” nie identyfikuje jednoznacznie; pamiętajmy, że powieść kryminalna jest gatunkiem najbardziej skodyfikowanym i mało jest tu miejsca na odmiany.

Zatem po raz kolejny w literaturoznawstwie powraca pytanie, jak daleko można odejść od schematu, aby nadal mówić jeszcze o gatunku fabuły kryminalnej i czy współczesna hybryda powieściowa nadal jest jeszcze inkarnacją dawnej powieści detektywistycznej.

Nie bez znaczenia dla rozwoju współczesnego kryminału był międzynarodowy sukces tzw. „skandynawskiej powieści kryminalnej”. Polscy twórcy w latach dziewięćdziesiątych także na nowo spróbowali stworzyć rodzimą powieść kryminalną mającą szanse na zaistnienie w świecie. I okazało się, że było to myślenie słuszne. O polskim kryminale pisze dziś na przykład „New York Times”³. Obserwując nasz rynek, można zauważyć, że popularność takich twórców jak prekursora polskiego kryminału współczesnego Joanna Chmielewska, a następnie Marek Krajewski, Mariusz Czubaj, Zygmunt Miłoszewski, Marcin Wroński, Katarzyna Bonda, Gaja Grzegorzewska, Marta Zaborowska czy Joanna Jodełka sprowokowała i zainspirowała pisarzy zajmujących się dotychczas literaturą z wyższej półki do twórczych gier w obrębie tego gatunku. I tak przygody z powieścią kryminalną spróbowali: Olga Tokarczuk, Joanna Bator czy bawiący się gatunkiem Marcin Świetlicki. Być może duży wpływ na powodzenie tego typu literatury w Polsce miały nobilitujące ją nazwiska dwóch pisarzy – uczonych: Krajewskiego, filologa klasycznego i językoznawcy, oraz antropologa Czubaja, autora pionierskiego opracowania *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*⁴. Nie bez znaczenia było również, może wynikające z przypadku, niemniej profesjonalne podejście Ireneusza Grina i jego kolegów do promowania literatury kryminalnej. Powstanie Stowarzyszenia Miłośników Kryminału i Powieści Sensacyjnej „Trup w Szafie”, przyznawana przez nie Nagroda Wielkiego Kalibru oraz towarzyszący temu wydarzeniu Międzynarodowy Festiwal Kryminału we Wrocławiu przyczyniły się znacząco do popularyzacji tej odmiany powieści. Wśród stron internetowych pojawiły

³ G. Brownell, *Move over Scandinavian Noir, Here Comes the Polish Gumshoe*, „The International New York Times” 20.03.2014.

⁴ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

się portale kryminalne z konkursami i blogami dotyczącymi tej tematyki. Niemalże udział w promocji gatunku miały również media tradycyjne, co nie pozostało bez wpływu na sceptycznie nastawionych i bardziej konserwatywnych odbiorców.

Postanowiliśmy i my, organizatorzy międzynarodowej konferencji dotyczącej powieści kryminalnej „Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem”, zając się analizą tego niezwykle popularnego dziś gatunku. Temat spotkał się z zainteresowaniem i Zieloną Górę odwiedziło w ciągu dwóch dni ponad pięćdziesięciu naukowców, dla których refleksja nad kryminałem okazała się ważna i inspirująca. Prelegentom zaproponowano bardzo obszerną listę tematów. Interesowały nas początki literatury kryminalnej jako powieści detektywistycznej, formy i odmiany gatunku, sposoby konstrukcji kryminalnej intrygi, realia i sceneria, czyli to wszystko, co składa się na krajobraz świata zbrodni w znaczeniu zarówno przestrzennym, jak i antropologicznym. Pojawiły się także szeroko pojęte konteksty oraz funkcje i kreacje postaci ze szczególnym uwzględnieniem i usytuowaniem w świecie przedstawionym osoby detektywa jako nowego typu bohatera literackiego. Szerokie spektrum poruszanych tematów odzwierciedla współczesne zainteresowania badawcze. Sądzić można, że wróży to dobrze tej tworzącej się, nowej dziedzinie badań historycznoliterackich, antropologicznych i kulturowych. Efektem dwudniowej konferencji jest trafiająca właśnie w ręce czytelnika monografia.

W polu naszych zainteresowań umieściliśmy i poddaliśmy naukowej refleksji przemiany, jakim ulegała współczesna powieść kryminalna w literaturze polskiej i powszechnej, będąca często ważnym materiałem dla badań zarówno w obszarze społecznym, politycznym, jak też w znaczeniu tekstu kultury, odsłaniająca również swoje pogranicze literackie i gatunkowe. Przedmiotem rozważań uczyniliśmy także teorię kryminału, a zwłaszcza nowe taksonomie i klasyfikacje gatunkowe. W obręb dyskursu konferencyjnego wpisaliśmy przekształcenia, jakim ulegała współczesna powieść kryminalna istniejąca w powojennych odmianach PRL-u oraz ta powstała po roku 1989, a sięgająca zapomnianych obszarów retroświatów i funkcjonująca jako tak zwana hybryda powieściowa, dla której intryga kryminalna to częstokroć tylko pretekst do ukazania nowych tematów o charakterze rozrachunkowym czy też ważkich problemów współczesnych. Szczególnie kryminał regionalny okazał się subgatunkiem śmiało odsłaniającym i zabudowującym nowe przestrzenie mityczne nie tylko wielkiego, ale też małego miasta. Wreszcie interesowała nas powieść kryminalna jako wytwór literatury popularnej i jej związek z popkulturą oraz różne zabiegi estetyzacji i sposoby istnienia tego gatunku, również w odniesieniu do adaptacji filmowych, a także rola perswazyjna i kreatywna kryminału w obszarze szeroko pojętej kultury współczesnej. Wyżej wymienione tematy ułożyły się w niniejszym tomie w siedem działów prezentujących refleksję nad powieścią kryminalną w porządku diachronicznym i synchronicznym. Dało to w sumie satysfakcjonujący obraz gatunku i odsłoniło charakter naszej

konferencji; dość obszernej w zakresie proponowanych tematów, także przy udziale uczonych niemieckich, których teksty zamieszczone zostały w oddzielnej monografii *Facetten des Kriminalromans*⁵.

Interesujące okazało się to, że powieść kryminalna nie zna granic historycznych. Ani czas rozgrywającej się akcji (np. starożytność egipska zaprezentowana przez Roksanę Blech i Joannę Popielską-Grzybowską czy rzymska – przedstawiona na podstawie książek Lindseya Davisa przez Piotra Kallasa), ani czas pisania nie stanowią wyznaczników gatunku. W sumie opisywane problemy usytuowano w bardzo szerokim i nowym dla polskojęzycznego czytelnika kontekście. W perspektywie świata przedstawionego pojawiły się również osiemnastowieczna Rosja (jeden z wątków powieści Borysa Akunina opisany przez Małgorzatę Medecką), Paryż polskich romantyków jako przestrzeń w powieści Pawła Goźlińskiego *Jul* (w kontekście artykułów Leszka Libery oraz Jakuba Rawskiego), angielski i polski świat kryminału dziewiętnastowiecznego (w kreacjach takich pisarzy jak: William Collins, Józef Dzierzkowski, Władysław Sabowski, Leo Belmont, Walery Przyborowski), a także wileńska powieść kryminalna w odcinkach z dwudziestolecia międzywojennego w brawurowym odczytaniu Tadeusza Bujnickiego. Interesująco piszą o nich Maria Berkan-Jabłońska, Marta Ruszczyńska, Aneta Narolska, Magdalena Żmudziak i Anna Kaczmar. Europejska i amerykańska powieść kryminalna XX i XXI wieku jest w niniejszym zbiorze reprezentowana przez literaturę szwedzką (artykuł Moniki Samsel-Chojnackiej), rosyjską i gruzińską (proza wspomnianego Akunina analizowana przez ks. Stefana Radziszewskiego, Karolinę Prazuch i Małgorzatę Medecką), niemiecką (bestseller Leonie Swann w ujęciu Roksańy Owcarz) oraz amerykańską (spojrzenie Barbary Zwolińskiej na twórczość Elizabeth George). Dużą część monografii zajmuje święcący właśnie triumfy współczesny kryminał polski, reprezentowany przez dorobek Krajewskiego i Miłoszewskiego oraz kilka współczesnych pisarek. Tematy feministyczne poruszyły w swoich artykułach Marta Wiatrzyk-Iwaniec, Magdalena Tosik, Julia Poświatowska i Małgorzata Stadnik. Nie zabrakło również klasyki rodzimego kryminału reprezentowanej przez Joannę Chmielewską (artykuły Joanny Gorzelanej, Małgorzaty Stadnik i Elżbiety Gazdeckiej) oraz Zbigniewa Nienackiego (Małgorzata Peroń i Dominik Borowski). Retoryczne funkcje powieści kryminalnej dla dzieci i młodzieży analizował Mirosław Ryszkiewicz. Natomiast Janusz Łastowiecki pokusił się o przedstawienie kryminału funkcjonującego w przestrzeni radiowej na przykładzie słuchowiska *Andy* Krzysztofa Czczota.

Zielonogórska konferencja wyraźnie usankcjonowała słowo **k r y m i n a ł** przejęte z języka potocznego – jako synonim dla nazwy gatunku **p o w i e ś ć k r y m i n a l n a**.

⁵ *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*, red. E. Parra Membrives, W. Brylla, Gunter Narr Tubinga 2015.

Ryzyko konferencji z uwzględnieniem tego właśnie terminu („kryminał”) warte było podjęcia, ponieważ mimo rozbieżności tematów i stanowisk znaleziono też wspólny mianownik. Większość analiz skupiła się bowiem wokół tego samego problemu – kwestii genologicznych. Okazało się, że ten najbardziej skonwencjonalizowany z gatunków, któremu Lasić wyznaczył dość sztywne ramy, być może jako jeden z ostatnich, wymyka się standardom i często łamie nienaruszalne do tej pory zasady. Coraz trudniej jest wyodrębnić dla nowo powstających pododmian specyficzne cechy gatunkowe, które decydują o ich jednoznacznej klasyfikacji. Po matryce kryminalne sięgają również uznani pisarze literatury wysokiej, która dziś zazębia się i przenika z tak obcymi do niedawna obszarami powieści popularnej. Pilnie strzeżone granice dwóch światów na gruncie prozy kryminalnej rozmywają się, co potwierdza coraz popularniejsze mniemanie, że nie ma literatury wysokiej i niskiej, a jest jedynie dobra lub zła. Jednak rozważania o gatunku nie przesłoniły innych nośnych tematów, które okazały się warte uwagi. Z pewnością należy odnotować dyskurs o przestrzeni w kryminale w kontekście analiz Moniki Samsel-Chojnackiej i Roksany Owcarz. O asocjacjach i memach kulturowych uruchomianych przez kryminały w interdyscyplinarnym ujęciu napisali Magdalena Jurewicz i Krystian Saja. Na konferencji nie zabrakło także refleksji nad gatunkiem w kontekście literackiego i kulturowego pogranicza. Ten obszar reprezentują kryminały Stanisława Lema (omówione przez Macieja Dajnowskiego), dziewiętnastowieczne powieści galicyjskie oraz powieść zielonogórzanina Andrieja Kotina. Odnotowana została również obecność badań ginokrytycznych w tym nurcie literackim i to w kontekście zarówno pisarek, jak i bohatererek.

Jeszcze kilka lat temu w polskiej literaturze przedmiotu opracowania dotyczące powieści kryminalnej, w odróżnieniu od bogatego anglojęzycznego dorobku w tym zakresie, ograniczały się do kilku pozycji⁶. Faktem jest, że rodzimy materiał badawczy praktycznie nie istniał. Kryminał nie był gatunkiem dobrze widzianym w PRL-u, stąd apetyt na sztucznie usuniętą z rodzimej literatury tematykę. Po przełomie, jakiego dokonali Czubaj i Wojciech Burszta⁷, mamy do czynienia z multiplikacją wielu cieka-

⁶ Poza wspomnianymi w tekście jako znaczące należy wymienić następujące opracowania: R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tł. J. Błoiński et al., Warszawa 1967; R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] *idem, Mówi Chandler*, tł. E. Budrewicz, Warszawa 1983. Wśród polskich monografii na uwagę zasługują: S. Baczyński, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1932; J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1997. Nie będziemy w niniejszym wstępie powielać informacji o rozwoju powieści kryminalnej, które esencjonalnie zawarł w ostatniej z wymienianych pozycji J. Siewierski. O pododmianach natomiast pisali w przytaczanych wcześniej pozycjach S. Lasić oraz M. Czubaj.

⁷ Mowa tu o pojawieniu się na rynku wydawniczym dwóch rewolucyjnych dla tej dziedziny badań pozycji – M. Czubaj, *op. cit.* oraz M. Czubaj, W. Burszta, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

wych publikacji dotyczących kryminału⁸, a polskie uniwersytety proponują studentom różnorodne zajęcia z tego zakresu⁹.

Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja stanie się kolejnym ważnym źródłem informacji o gatunku powieści kryminalnej, a przede wszystkim odpowie na podstawowe pytanie dotyczące różnic między kryminałem dawnym a współczesnym. Z pewnością badacze tej tematyki znajdą w naszej monografii interesujące propozycje interpretacyjne wielu tematów, wątków i motywów kryminalnych w literaturze pięknej, jak i oczywiście eksplikacji i odczytań bardziej lub mniej znanych powieści sensacyjnych. Sądzić można, że książka przyniesie również odpowiedź na pytanie o przyczyny niezwyklej popularności tego gatunku w naszych czasach oraz celów i znaczeń kultury popularnej. Dotyczy to przemian, jakie dokonały się w sferze postrzegania samej powieści kryminalnej, która przestała wypełniać tylko wąskie doraźne funkcje rozrywkowe, stając się ważnym narzędziem edukacji społecznej jako utwór z misją. Z drugiej strony trudno nie zauważyć, że popularność tego rodzaju literatury należałoby wiązać z przemianami na gruncie etyczno-kulturowym i z problemem „bonizacji” bądź estetyzacji zła. W sferze szeroko pojętej kultury zło stało się dzisiaj produktem pociągającym i szczególnie atrakcyjnym w sensie marketingowym. Być może dzieje się również i tak, że współczesny gatunek powieści kryminalnej – jako forma hybrydyczna – jest po prostu bliższy czytelnikom. I dla odbiorców bywa dziś bardziej powieścią niż detektywistyczną łamigłówką. Mamy nadzieję, że na pytania o istotę i cele kryminału, o konteksty tworzenia, ale i odbioru, również niniejsza publikacja znajduje – przynajmniej w pewnym stopniu – zadowalającą odpowiedź.

⁸ Warto wymienić takie pozycje, jak: T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności (1841-1941)*, Warszawa 2015; M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania*, Gdańsk 2013 oraz B. Darska, *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, Gdańsk 2013.

⁹ Przedmioty zaproponowane studentom przez polskie uczelnie to: Zbrodnie i egzystencja. Rozważania o kryminale (Uniwersytet Adama Mickiewicza), Powieść kryminalna po 1989 roku (Uniwersytet Śląski), Oblicza kryminału: od E.A. Poe do U. Eco (Uniwersytet Łódzki), Powieść kryminalna w literaturze włoskiej XX wieku (Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego), Kultura popularna: kryminał i horror (Uniwersytet Jagielloński).

I
W stronę
teorii

Maciej Dajnowski
Uniwersytet Gdański

KRYMINAŁY STANISŁAWA LEMA JAKO EKSPERYMENTY GATUNKOWE

Stanisława Lema gra ze skonwencjonalizowanymi gatunkami literackimi prędkiej czy później doprowadzić musiała do konfrontacji wyobraźni pisarza z tradycją powieści kryminalnej. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że na swej drodze pisarskiej sięgnął on po tę formę wcześniej – bo jeszcze przed swymi największymi osiągnięciami na polu powieści fantastycznych.

Wypadałoby zapytać najpierw, które z utworów autora *Solaris* uznać można za efekt – nieprzelotnego chyba – romansu z konwencją kryminału. Z całą pewnością inspiracje z niej płynące dadzą się śledzić w dorobku pisarza właściwie od debiutu (drukowanego w odcinkach w 1946 r. *Człowieka z Marsa*)¹ aż po kres twórczości beletrystycznej (za taki przyjmijmy umownie *Fiasko* z 1987 r.). Z pewnością szczególna w tym zasługa schematu fabularnego – śledztwo jest wszakże *pars pro toto* modelem wszelkiej sytuacji poznawczej. Tutaj zajmę się jednak tylko dwoma utworami, których związek z tradycją powieści kryminalnej jest oczywisty i które w tym kontekście omawiane są właściwie przez wszystkich badaczy dorobku Lema. Mowa o *Śledztwie* z 1959 roku i o późniejszym o półtorej dekady *Katarze* (1976).

Znający obie powieści miłośnicy klasycznego kryminału zgodzą się, że ich klasyfikacja jako utworów tego gatunku mimo wszystko budzić może wątpliwości. Owszem, w obu przypadkach mamy do czynienia z fabułami osnutymi wokół wątku śledztwa (w pierwszym – policyjnego, w drugim – prowadzonego przez prywatną agencję). Owszem, w obu powieściach przedmiotem dochodzenia są zdarzenia o znamionach

¹ Pierwodruk na łamach „Nowego Świata Przygód” (1946, nr 1-31); oficjalne polskie wydanie książkowe ukazało się dopiero nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej w 1994 r. (zob. J. Jarzębski, *Posłowie: Golem z Marsa*, [w:] S. Lem, *Człowiek z Marsa*, Warszawa 1994, s. 130-132, 143; A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 9-13).

przestępstwa (w pierwszej – kradzieże czy też przemieszczanie trupów w kostnicach, w drugiej – szekspirowska zgoła „parada zgonów”). Owszem, w obu utworach zadaniem czytelnika jest podążanie w ślad za bohaterem i dokonywanie, jakby nazwał to Umberto Eco, wycieczek inferencyjnych, czyli – w pomienionych przykładach – prób odpowiedzi na pytanie, kto jest sprawcą domniemanych przestępstw/zbrodni. W obu przypadkach mamy do czynienia przy tym z narratorem o ograniczonych kompetencjach – w *Śledztwie* dominuje trzecioosobowa narracja personalna zbieżna z punktem widzenia bohatera, w *Katarze* mamy narrację pierwszoosobową, kreowaną co prawda *ex post*, ale prezentującą przebieg zdarzeń w sposób na tyle chronologiczny, że umożliwia wcześniejsze poznanie rozwiązania zagadki. Owocuje to, rzecz jasna, niepełną wiedzą odbiorcy, która jest warunkiem *sine qua non* kreowanej zagadki (i czytelniczej satysfakcji)². Wreszcie napomknąć można o pewnych właściwościach innogatunkowych, które cechują obie powieści. W przypadku starszej – mamy do czynienia z silnie obecnym w toku narracji substratem powieści grozy, w przypadku młodszej – istotnym elementem kompozycyjnym jest aura rodem z fabuły sensacyjnej³.

Pokróćce tu wyliczone podstawowe, łatwe do zidentyfikowania i dość oczywiste cechy gatunkowe zdają się jednak tracić moc w obliczu niekwestionowanego faktu: w obu utworach zakończenie (tożsame mniej więcej z rozwiązaniem zagadek) niezbyt dobrze się mieści w ramach ustabilizowanej konwencji gatunkowej kryminału.

Spróbujmy spojrzeć na problem od strony dwóch dobrze w naszej tradycji literaturoznawczej zdomowionych porządków genologicznych zaproponowanych przez polskich badaczy problemu w minionym półwieczu⁴.

Pierwsza z tych propozycji – o obliczu strukturalno-semiotycznym – sformułowana została swego czasu przez Michała Głowińskiego. Sprowadza się ona do tezy, że gatunek

² Zagadnieniom przyjemności czytelnika, a także kategorii gry w odniesieniu do fenomenu powieści kryminalnej i jej odbioru poświęcił studium zatytułowane *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* (Gdańsk 2013) M. Kraska. Wobec teoretycznego i erudycyjnego rozmachu tej książki niniejszy szkic może sobie rościć ambicje jedynie do bycia przyczynkiem w badaniach nad hermeneutycznie zorientowaną gatunkowością (niektórych) utworów S. Lema.

³ Aczkolwiek określam właściwości te jako innogatunkowe, nie sądzę, by można było w związku z nimi mówić o jakimś szczególnym synkryzmie *Śledztwa* czy *Kataru*. Bez wątpienia nie są bez zasług dla odświeżenia i uatrakcyjnienia formuły powieści kryminalnej w epoce swego powstania, niemniej trudno je uznać za absolutne *novum*, zważywszy na historyczne związki wszystkich trzech modeli fabuły (detektywistycznej, sensacyjnej, fantastycznej), występujących wspólnie już choćby w powieści gotyckiej czy awanturkowej.

⁴ Wybór akurat dwóch modeli jest podyktowany raczej retoryczną potrzebą zaakcentowania polaryzacji istniejących stanowisk w tej mierze (na potrzeby krótkiego artykułu) niż lekceważeniem innych – licznych także w minionym ćwierćwieczu – propozycji genologicznych, by wymienić jedynie studia R. Sendyki (*Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006) czy koncepcje zebrane w tomach *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000 i *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.

jest pewnym abstrakcyjnym zbiorem inwariantnych cech utworu, cech powtarzalnych we wszystkich utworach realizujących dany wzorzec, powstałych w określonym momencie procesu historycznoliterackiego⁵. Mimo relatywizacji zagadnienia względem historyczno-kulturalnej zmienności tendencji literackich propozycja ta zachowuje istotny rys esencjalizmu. Gatunek istnieje tu w sposób „mocny”, ma charakter ode-rwany, lecz intersubiektywny i jest definiowalny dla każdego wybranego momentu rzeczywistości kulturowej, podobnie jak definiowalne i intersubiektywne są „supergatunkowe” struktury długiego trwania, to znaczy inwariantne zespoły genologicznych cech historycznie niezmiennych.

Teoria druga – nowsza – zaproponowana została przez Stanisława Balbusa w artykule *Zagłada gatunków*. Jej niekwestionowaną zaletą jest silniejsze niż u Głowińskiego związanie omawianej kwestii z zagadnieniem odbioru i jego bardzo indywidualnych uwarunkowań (a więc swoisty antyesencjalizm). Balbus – idąc tropem Jerzego Ziomka – proponuje przyjęcie koncepcji genologicznego pola odniesienia, jednostkowej (osobnej dla poszczególnego czytelnika, względnie wspólnoty interpretacyjnej) przestrzeni hermeneutycznej, wobec której plasuje się każdorazowo czytany utwór. Interakcja tekstu i owego genologicznego pola odniesienia decyduje (decyzję podejmuje, rzecz jasna, odbiorca) o atrybucji gatunkowej utworu, przy tym nie dla każdego odbiorcy i nie przy każdej lekturze musi owa atrybucja przybierać identyczny kształt. Czytelnik odnajdujący w tekście pewne elementy znaczące – swoiste indeksy gatunkowe, rozpoznawalne dzięki swemu uwikłaniu w tradycję literacką – sumuje te sygnały, dokonując pewnego gatunkowego rozpoznania, i włącza znane sobie reguły interpretacyjne gatunku w akt lektury⁶.

Rzecz jasna zadziałanie mechanizmów opisywanych przez Balbusa wymaga uprzedniego istnienia ustabilizowanego systemu gatunkowego (wraz z repertuarem cech rozpoznawalnych jako wzmiankowane indeksy genologiczne). Jest więc jego teoria znacznie mniej uniwersalna niż ta Głowińskiego, w sposób wyraźny związana z określonym momentem w dziejach rozwoju literatury – sprawdza się mianowicie doskonale w przypadku obcowania z pisarstwem późnego modernizmu („literaturą wyczerpania”, literaturą sylwiczną). Niemniej – skoro analizowane tu utwory Lema można śmiało

⁵ Zob. M. Głowiński, *Gatunki literackie*, [w:] *idem, Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

⁶ Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6. Autor przekształca twórczo hipotezę zaproponowaną przez J. Ziomka w odniesieniu do badań nad fikcją literacką i problematyką prawdy w dziele literackim, zob. J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] *idem, Prace ostatnie*, Warszawa 1994; poniekąd interpolowane tu pojęcie wspólnoty interpretacyjnej – zob. S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, tł. A. Grzeliński, [w:] *idem, Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.

w takim właśnie nurcie pomieścić – próba aplikacji teorii Balbusowskiej nie powinna być w omawianym przypadku nadużyciem.

Konsekwencją zaakceptowania zaczerpniętej od Balbusa koncepcji jest także możliwość przyjęcia, że sam system genologiczny jest układem dynamicznym, pozostającym w nieustannym ruchu, opartym bardziej na Derridiańskiej *différance* niż na trwałych tożsamościach. Ów ruch znaczeń (rozpoznań i przypisań gatunkowych) zachodzi w sposób mniej lub bardziej dla odbiorcy świadomy w każdej chwili lektury, przy czym zarówno poszczególne indeksy gatunkowe (cechy utworu), jak i całościowe rozpoznania (gatunkowe atrybucje) charakteryzuje brak stałej więzi znaczącego ze znaczoną, innymi słowy: zawsze istnieje możliwość rozpoznania przez różnych odbiorców tych samych cech tekstualnych jako indeksów różnych gatunków i dokonania przez nich odmiennych rozpoznań gatunkowych. Zarówno bowiem pojedyncze cechy indeksalne, jak i rozpoznawane całości genologiczne zachowywać się mogą na kształt de Manowskiej alegorii – odsyłają nie do „twardego”, zobiektywizowanego katalogu (cech lub gatunków), lecz do „płynnego”, indywidualnego repertuaru *déjà lu*⁷.

Jakiego rodzaju zysk płynie z tych rozważań w przypadku lektury dwóch powieści Lema, na których powinienem tu skupić uwagę? Oczywiście ani *Śledztwo*, ani *Katar* nie są utworami sylwicznymi w sensie, jaki pojęciu temu nadał niegdyś Ryszard Nycz⁸. Nie są utkane z jawnych cytatów, charakteryzuje je dość tradycyjna, domknięta i całościowa kompozycja i tak dalej. Niemniej równocześnie określa je pewna stała właściwość prozy Lemowskiej, jaką jest nieustająca gra z zastanymi konwencjami i środkami wyrazu artystycznego⁹. Nie jest żadnym odkryciem stwierdzenie, że autor *Cyberiady* w żywiole pastiszu (aż po jego skrajne postaci parodii czy persyflażu) czuł się jak ryba w wodzie. Znakomita większość jego ważniejszych utworów daje się opisać w kategoriach gry z całym zespołem hipo- i architektów, wobec których można, a niekiedy wręcz powinno się je sytuować w akcie interpretacji.

Przyjrzyjmy się najpierw *Katarowi*, który – mimo że późniejszy – kryje w sobie, w moim odczuciu, mniej zagadek niż starsze odeń *Śledztwo*. Strukturę fabularną tej powieści – z kluczowym wyjątkiem rozwiązania – określa bieg zdarzeń zorganizowanych wokół jałowego dochodzenia w sprawie szeregu tajemniczych i w niejasny sposób powiązanych morderstw. Inny substrat gatunkowy – o posmaku powieści sensacyjnej – jest tu w strukturę świata przedstawionego uwikłany w sposób trudny do wyabstrahowania

⁷ Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, tł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003.

⁸ Zob. R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec instytucji literatury*, [w:] *idem*, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

⁹ Zob. np. J. Jarzębski, *Intertekstualność a poznanie u Lema*, [w:] *idem*, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002; M. Płaza, *Przestrzeń intertekstualna apokryfu*, [w:] *idem*, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

z przebiegu zdarzeń i ich charakterystyki, niemniej wyrazisty. Oprócz domniemań, że za sprawą kryją się jakieś potężne, działające w ukryciu struktury przestępcze, wobec których zarówno półprywatne śledztwo, jak i międzynarodowe sieci policyjne pozostają bezradne, należy tu wskazać stałą aurę osobistego zagrożenia, w jakiej działa główny bohater, a także przynajmniej jedno zdarzenie, względem fabuły epizodyczne, lecz widowiskowe – krwawy zamach na dworcu lotniczym.

Nie będzie także nadużyciem wskazanie, że obok pomienionych swoją rolę w ukształtowaniu rzeczywistości przedstawionej odgrywa skromniejszy, ale obecny wątek fantastyczno-naukowy. W tej mierze zasadniczo ważnym elementem jest udział nauki (ze szczególnym wskazaniem na rachunek statystyczny i zastosowanie komputerów) w finalnym rozwiązaniu zagadki. Zarówno przy tym metoda, jak i sposób odpowiedzi na pytania związane z doborem „ofiary”, przyczyną i cokolwiek upiornym przebiegiem zgonów mają charakter odrobinę futurystyczny.

Jak już nadmieniałem, *Katar* – przy wszystkich literackich i filozoficznych zaletach – wydaje mi się jednak powieścią mniej wyrafinowaną niż *Śledztwo*. Dzieje się tak za sprawą kompozycji zamkniętej na możliwość wieloznacznych interpretacji. Nie znajdziemy tu – co już zostało powiedziane – klasycznej kody powieści kryminalnej, ku której to formie *Katar* przy wszelkich niejednoznacznościach gatunkowych ciąży. Sens rozwiązania zagadki w pełni się jednak tłumaczy i to w kontekście zarówno powieściowych zdarzeń, jak i – znanej dobrze z wszelkiego rodzaju paratekstów – filozofii samego pisarza¹⁰.

Nie znaczy to zresztą, że aktywności interpretacyjnej czytelnika nie może podlegać niebłaha wcale sfera globalnych znaczeń powieści. Dzieje się tak po części i dlatego, że – jak wiele utworów prozy dwudziestowiecznej – *Katar* czytany może być jako parabola, utwór, w którym całkowicie autonomicznej fabule towarzyszy istnienie suplementarnego zespołu znaczeń nadbudowanych nad rzeczywistością przedstawioną¹¹. Jak to zauważono już dawno, korpus prozy Lemowskiej charakteryzuje jako całość między innymi stałe ciążenie ku pytaniom o cel, sens, metody poznania i o sposób pojmowania prawdy w ogóle. Są to więc na ogół powieści i opowiadania o charakterze parabol (jeśli nie zgoła traktatów) epistemologicznych. Jest to – skądinąd – jedna z tych własności jego prozy, które pozwalają (np. według kryteriów sugerowanych przez B. McHale'a)¹² uznać je za klasyczne przykłady dojrzałego modernizmu. Z drugiej strony ta właśnie cecha tłumaczy zasadnie słabość autora do posługiwania się schematem fabularnym

¹⁰ Zob. np. S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1968.

¹¹ Zob. np. M. Michalski, *Strategia paraboliczna*, [w:] *idem, Dyskurs – apokryf – parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

¹² Zob. B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, tł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.

śledztwa, jako synekdochicznym czy metonimicznym modelem *trial-and-error process*, właściwego poznaniu w ogóle¹³.

Ze *Śledztwem* sprawa ma się nieco inaczej. Opisy rutynowych procedur dochodzeniowych Scotland Yardu zogniskowane są tutaj wokół nietypowego przestępstwa, które ma znamiona makabryczno-groteskowe i tchnące grozą zarazem. Ten ostatni wymiar – groza – związany jest nie tylko z niezrozumiałymi motywami stojącymi za znikaniem czy poruszaniem zwłok w prowincjonalnych kostnicach, ale także z niejasnym przebiegiem tych zdarzeń, nader często nasuwającym na myśl klasyczne paradoksy „zamkniętego pokoju”. Element upiorny (uparcie odrzucane przez policjantów domniemanie, że trupy ruszają się same) jest przez Lema konsekwentnie wzmacniany dzięki personalnej perspektywie narracyjnej – bieg wypadków poznajemy za sprawą prowadzącego czynności dochodzeniowe policjanta, który nieustannie znajduje się w stanie podwyższonego napięcia, spowodowanego irracjonalnym lękiem i presją związaną z samym śledztwem. Swoista upiorność powieści jest zatem sfunkcjonalizowana względem zarówno „epistemologicznej” fabuły, jak i poglądów Lema na poznanie w ogóle, zważywszy na to, jak często podkreślał on zawodność ludzkiego aparatu poznawczego – jego endogeny antropocentryzm, podatność na działania schematyczne, aktywność czynnika irracjonalnego. W tym wymiarze *Śledztwo* dokładnie prefiguruje późniejszy *Katar* i nie inaczej rzecz się ma z substratem literatury fantastyczno-naukowej w nim obecnej – jednego z możliwych rozwiązań zagadki dostarcza matematyk, specjalista od analizy statystycznej, a sama zagadka w jego ujęciu mogłaby się tłumaczyć działaniem prawa wielkich liczb.

Co różni „policyjną” powieść Lema z lat pięćdziesiątych XX wieku od na poły sensacyjnej fabuły z lat siedemdziesiątych, to kwestia otwartości kompozycji. Inaczej niż w *Katarze*, „wielki finał” *Śledztwa* bynajmniej nie jest jednoznaczny – zarówno śledczy, jak i asystujący im czytelnik pozostają w pewnym sensie z pustymi rękoma. Nie znaczy to, że brakuje możliwych rozwiązań kłopotliwej serii wydarzeń – przeciwnie, niektóre z nich mają nawet konsekwencje administracyjno-prawne i z tego punktu widzenia dochodzenie może zostać uznane za zakończone. O tyle jednak, o ile fabuła ma charakter zamknięty (w tym sensie jest analogiczna i do *Kataru*, i do ukłasyzowanego schematu fabularnego kryminału w ogóle), pole do interpretacji przebiegu wydarzeń

¹³ Zob. uwagi U. Eco na temat „metafizyki powieści kryminalnej”: U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, tł. A. Szymanowski, „Kolekcja Gazety Wyborczej”, Warszawa [s.a.], s. 521; autor ustanawia relację pomiędzy schematem fabularnym powieści kryminalnej, procedurą *trial-and-error-process* oraz semantyką labiryntowej przestrzeni świata przedstawionego, która dla obu pozostałych członów buduje rodzaj ramy, sama zaś, będąc metaforą, odsyła do tej samej domeny sensów, jakimi są ogólne pytania epistemologiczne. Świetnym przykładem takiej „synergii symbolicznej” jest Lemowski *Śledztwo* (którego przestrzeń przedstawiona jest dosłownie labiryntem labiryntów), a także – nieomawiany tutaj – *Pamiętnik znaleziony w wannie* z 1961 r.

ma charakter bardzo szeroki. Wraz z bohaterami-policjantami czytelnik może snuć domniemania o rozmaitym charakterze, sam zaś pozostaje z dylematem dotyczącym tego, z jaką właściwie formą powieściową miał do czynienia. Nie jest wykluczone, że *Śledztwo* rzeczywiście jest – trochę tylko nietypowym – kryminałem. Można się zgodzić, że rozwiązanie przyjęte przez policję jest adekwatne, można także podejrzewać, że utajonym bohaterem powieści jest przestępca tak utalentowany, że udało mu się wywieść śledczych w pole (i że mamy do czynienia z opowieścią o przestępstwie doskonałym). Czytelnik może jednak przyjąć za dobrą monetę naukowo-statystyczne wyjaśnienia doktora Scissa, i wówczas przy zewnętrznych pozorach powieści kryminalnej *Śledztwo* staje się parabolą przemian zachodzących we współczesnym poglądzie na charakter procesów rządzących rzeczywistością (i na metody ich poznania). W tej sytuacji przyjąć trzeba, że przestępstwa miały charakter jedynie domniemany, sam utwór zaś balansuje na granicy kryminału i jakiejś innej jeszcze formy. Można wreszcie – któż broni? – zaakceptować upiorny wymiar zdarzeń oraz z lekka psychotyczną aurę narracji i zinterpretować je jako zewnętrzny wyraz ukrytych zjawisk o charakterze metafizycznym, godzących w zdroworozsądkową, pooświeceniową wizję świata. W tym ostatnim przypadku atrybucja genologiczna lokowałaby powieść w przestrzeni *weird fiction* czy po prostu fantastyki (w wymiarze, jaki jej nadawał R. Caillois)¹⁴.

O ile więc gatunkowe związki *Kataru* z konwencją powieści kryminalnej dają się powiązać w sposób stosunkowo prosty, choćby za sprawą dość tradycyjnie rozumianych kategorii synkretyzmu gatunkowego lub intertekstualnego dialogu, o tyle przypadek *Śledztwa* jest bardziej złożony. Wielowymiarowość interpretacyjna tej powieści pozostaje w moim odczuciu w silnym sprzężeniu zwrotnym z zagadnieniem genologicznej atrybucji – decyzje w jednej sferze są brzemiennie w skutki w drugim, komplementarnym obszarze. Jest *Śledztwo* i typową dla Lema powieścią-traktatem epistemologicznym, i opowieścią o grozie istnienia-poznania (o grozie rozumienia pojmowanego w duchu Heideggerowskim) i – jeżeli taka wola czytelnika – trzymającą w napięciu historyjką o wędrujących zwłokach.

Wszystkim tym *Śledztwo* jest równocześnie i jakby samo sobie na przekór (skoro część przynajmniej wzmiankowanych sensów wzajem się wyklucza). W porządku teoretyczno-genologicznym stanowi to właśnie przypadek, który łatwiej jest (i bodaj bardziej konkluzywnie) opisywać w kategoriach gatunkowego pola odniesienia, przestrzeni hermeneutycznej i wolności interpretacyjnej odbiorcy.

Niezależnie jednak od indywidualnych wyborów interpretacyjnych (i decyzji co do gatunkowej atrybucji utworu) *Śledztwo* pozostaje (*Katar* w stopniu mniejszym)

¹⁴ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, tł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967.

znakomitym przykładem możliwości, jakie zrealizować może wybitny pisarz dzięki potencjałowi drzemiącemu w dość przecież tradycyjnie rozumianym schemacie fabularnym powieści kryminalnej.

STANISŁAW LEM'S "DETECTIVE STORIES" AS EXPERIMENTAL LITERARY GENRES

Summary

The plot of a detective story can be interpreted as a metonymy of a cognitive situation, a model of cognition recognized in its general conditions. Due to this fact, novelists (especially those belonging to the universe(s) of late modernism and postmodernism) often take advantage of this kind of plot and create novels-metaphorical treaties on human epistemological potential (or rather: the very lack of it). This is also true in the case of Stanisław Lem's prose. As the late modernist (or pre-postmodernist), he was focused on presenting unequivocalty of human cognition in general, attaining this aim by playing with plural discourses, genres, pre-existing texts and traditional literary forms. The literary convention of detective story was one of his favourite writing strategies. *Śledztwo* (*The Investigation*, 1959) and *Katar* (*The Chain of Chance*, 1976) are two of his novels which can be recognized as perfect examples of detective fiction. Nonetheless, their genological structure is more complicated, as they are the effect of the subtle game described above (played by the author invoking multiple conventions). The theory of genre proposed by Stanisław Balbus a few years ago seems to be a useful strategy to depict that specific relation between the author, the amorphous genological space, and the reader (the relation that is characteristic for Lem's "detective stories").

Magdalena Tosik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

REGUŁY GRY

Powszechnie się mniema, że powieści kryminalne zyskują uznanie, uwodząc intrygą. Zagadka, którą przedstawiają, wciąga i powoduje, że szybciej przerzucamy kartki. Pytanie, które dziś chcę sobie postawić, dotyczy mechanizmu interaktywnej gry. Wydaje się on cechą nadrzędną powieści kryminalnej. Kiedyś czytelnik chciał wiedzieć: *who-dunit?*, dziś autorzy sięgają po inne narzędzia, które nie pozwolą nam odłożyć książki na półkę przed jej ukończeniem.

Powieść kryminalna od początku istnienia opierała się na grze pomiędzy autorem (przestępcą) a czytelnikiem (detektywem). Pisarze zakładali, że ich pracą jest opisanie zagadki kryminalnej, którą powinno dać się rozwiązać podczas lektury powieści. Rzucając wyzwanie detektywowi (czytelnikowi), starali się jednocześnie podsuwać podczas lektury wskazówki służące odnalezieniu rozwiązania, choć nierzadko też myłne tropy. Całość takich zabiegów zaowocowała tworzeniem klubów i regulaminów powieści detektywistycznych, mających na celu uchronienie czytelnika przed zagraniami nie fair ze strony pisarza, który ograniczony ścianami zamkniętego pokoju, wagonu pociągu lub granicami niedostępnej z zewnątrz posiadłości nie miał prawa popisywać się sztuczkami. Wykraczałyby one poza możliwości prawdopodobieństwa. Znamienna jest historia Agathy Christie, która została przyjęta do Detection Club z pewnymi oporami, ponieważ złamała pisaną zasadę dekalogu Knoxa powieścią *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, w której narrator a jednocześnie detektyw okazuje się mordercą¹.

Schemat w książkach autorów przestrzegających zasad powieściowej zagadki analizuje Stanko Lasić jako „eksterioryzujący się” w czterech głównych formach kompozycji². I w rzeczy samej powieść kryminalna musi przedstawiać czytelnikowi zwartą konstrukcję, dzięki której będzie miał on możliwość podążania wytyczonym przez

¹ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu*, Gdańsk 2010, s. 158.

² S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 71.

autora tropem. Lasić, analizując pierwszą formę owej eksterioryzacji, czyli „śledztwo – rezultat czynu tajemniczego”, zwraca uwagę na grę autora z czytelnikiem. Ostateczna scena-pułapka to gra między tym, co widoczne i niewidoczne, której pisarz stara się przydać jak największego napięcia³. Jednocześnie przywołując przykłady klasyków powieści detektywistycznej, Lasić wskazuje na pewne słabości powieści kryminalnej, zauważa w książkach Christie pewną regułę: „jeśli pragniecie dowiedzieć się przed końcem powieści, kto jest mordercą, zwróćcie uwagę na najsympatyczniejszą osobę, której nikt nie podejrzewa”⁴. Nie zarzucając więc nic strukturze ani mechanizmowi napięcia, które powstaje podczas lektury przedstawionego w powieści śledztwa, czyli, innymi słowy, podczas pojedynku między autorem a czytelnikiem, Lasić wskazuje, że nie tylko kompozycja powieści kryminalnej stanowi podstawę tej swoistej gry.

Roger Caillois zwraca uwagę na następujący wymiar powieści kryminalnej: według niego istotą pełnego emocji pojedynku między detektywem a przestępcą jest rozwiązanie logicznej zagadki okupione pełnym cierpieniem człowieczeństwem. Tym samym zwraca uwagę na dychotomiczny charakter powieści detektywistycznej zawarty nie tylko w jej strukturze. Intelktualne zadanie polegające na rozwiązaniu zagadki nie może się obejść bez istniejącego w jego kontrze dramatu „bezlitosnego pojedynku między przeciwnikami gotowymi – i zmuszonymi – do użycia ostatecznych środków”⁵. Caillois przyznaje powieści kryminalnej miano beletrystyki łączącej uroki baśni, której wysłuchujemy biernie, z urokami aktywnego badania, upatrując w tej kombinacji sukces omawianego gatunku, który rozbudza zmysły, jednocześnie ożywiając umysł⁶. „Życie bierze odwet i sprawia, że na matematycznej pustyni zmartwychwstaje powieść obyczajowa”⁷.

Caillois w tej opinii nie jest odosobniony. Raymond Chandler w swoich notatkach dotyczących pisania powieści kryminalnych stwierdza:

Powieść kryminalna prócz elementu zagadki musi również zawierać wartości fabularne. Jest to pewnego rodzaju nowość dla pisarzy-klassyków, bardzo niechętnie widziana przez pisarzy miernych. Niemniej zasada jest słuszna. Wszystkie rzeczywiście dobre powieści kryminalne czyta się po raz drugi, niektóre wiele nawet razy. Oczywiście nie mogłoby tak być, gdyby czytelnika interesowało tylko rozwiązanie zagadki. Powieści kryminalne, znane i czytane od wielu lat, zawsze mają zalety dobrej beletrystyki. Powieść kryminalna musi być żywa, barwna i błyskotliwa⁸.

³ *Ibidem*, s. 74.

⁴ *Ibidem*.

⁵ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, tł. J. Błoński et al., Warszawa 1967, s. 195.

⁶ *Ibidem*, s. 204.

⁷ *Ibidem*, s. 202.

⁸ R. Chandler, *Luźne uwagi na temat powieści kryminalnej (spisane w 1949 roku)*, <http://w-zaciszu-biblioteki.blogspot.com/2012/07/luzne-uwagi-na-temat-powieści.html> [dostęp: 15.09.2014].

Rzeczywiście świat powieści *hard-boiled* porzuca matematyczną zagadkę składającą się z rekonstrukcji czasu zdarzeń, śladów i tropów umieszczonych na miejscu przestępstwa na rzecz przygodności, czyli serii zaskakujących wydarzeń, którym czoło stawia detektyw⁹. Powieści kryminalne *noir* oficjalnie przyznają się do niemożności podążania za regułami wyznaczającymi zagadkę doskonałą. Obszar działania detektywa jest otwarty, przestaje się liczyć miejsce popełnienia przestępstwa, a na pierwszy plan wychodzą postacie, które detektyw napotyka w trakcie dochodzenia. Podczas gdy u Christie musimy połączyć w całość niepasujące elementy, u Chandlera należy zrozumieć zależności pomiędzy bohaterami pojawiającymi się na kartach książki. W ten sposób powieść kryminalna zaczyna się wzbogacać o dodatkowe elementy – eksplorować obyczajowość, psychologię, historię. Ponadto coraz częściej mamy do czynienia z tekstami, w których zagadka morderstwa jest jednym z wielu elementów na tle całej gamy tematów i bogactwa treści o charakterze historycznym, filozoficznym czy egzystencjalnym, jak w przypadku *Imienia róży* Umberta Eco czy *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator.

Czy w rzeczy samej mechanizmem, który nas pociąga, jest rozwiązanie zagadki morderstwa? Cytowany już Chandler stwierdza w swoich notatkach:

Powieść musi zawieść średnio inteligentnego czytelnika [...]. Ale całkowite wyprowadzenie w pole prawdziwego miłośnika powieści kryminalnej nie jest wcale konieczne [...] Zagadka na pół rozwiązana ciekawsza jest od zagadki, której rozwiązania czytelnik nie może się ani rusz domyślić¹⁰.

Barbara Czarniawska w wywiadzie udzielonym portalowi „Zbrodnia w Bibliotece”, analizując mechanizm czytania opowiadania detektywistycznego, stwierdza:

Umberto Eco rozumuje nieco inaczej. Jego zdaniem OD jest ulubionym gatunkiem intelektualistów ze względu na powtarzalność intryg i przewidywalność struktur, co jest prawdziwym relaksem dla umysłów [...] to nie zaskoczenie i komplikacje, a właśnie przyjemna przewidywalność jest przyczyną atrakcyjności OD¹¹.

Eco stworzył również pojęcie modelowych czytelników projektowanych przez autora tekstu, uwzględniając przy tym szczególne potrzeby kryminału. Powieść kryminalna ujawnia tu swoją następną dychotomiczną cechę – chce, aby czytelnik padł ofiarą jej strategii tekstowych, ale nie może się powstrzymać, żeby nie kokietować odbiorcy krytycznego, któremu „sprawia przyjemność sposób, w jaki skłania się go do wypeł-

⁹ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 62.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ B. Czarniawska, *Zarządzanie*, <http://zbrodniawbibliotece.pl/analizy/1421,zarządzanienapislaczarniawskacz2/> [dostęp: 9.10.2014].

nienia zaprojektowanej roli¹². W rezultacie można przyznać, że kwestia konieczności rozwiązania zagadki kryminalnej pozostaje nierozwiązana, gdyż wiele zależy zarówno od autora, jak i od czytelnika. Pozostaje mieć nadzieję, że obecności zagadki kryminalnej w powieści tego gatunku nie da się zakwestionować.

Przyjmijmy założenie, że dychotomia jest kluczową cechą powieści kryminalnej. Podwójność zawiera się bowiem już w założeniu, że ten rodzaj tekstu to gra autora z odbiorcą, a więc już w samym momencie jej tworzenia pisarz pracuje na dwóch poziomach, nie myśląc jedynie o sposobie, w jaki dotrze do czytelnika, lecz również o sposobach zawarcia w powieści elementów dających pole do „intelektualnej zabawy”. Powieść kryminalna realizuje ten postulat dzięki swojej strukturze składającej się z dwóch zasadniczych elementów – zagadki morderstwa i tłumaczącej ją historii dochodzenia¹³, lub też, jak chce Lasić, z inwersji, dzięki której pisarz stwarza napięcie, przerzucając początek na koniec¹⁴. Jednakże zabawa kończy się tam, gdzie zaczyna się nuda. Gdzie znajduje satysfakcję w czytaniu kryminału czytelnik odkrywający tajemnicę Christie, zgodnie z którą najsympatyczniejsza i najmniej podejrzana osoba będzie mordercą? Czy jedyną grą, którą proponuje obecnie powieść kryminalna, jest wskazywana przez Eco rola czytelnika modelowego drugiego stopnia cieszącego się „seryjnością serii”, czyli nieustającym opracowywaniem na nowo schematów?¹⁵

Wydaje się, że od jakiegoś czasu możemy zaobserwować silny zwrot w powieściach kryminalnych w stronę świata przedstawionego, który przestał pełnić rolę jedynie tła wydarzeń. Początkowo to morderstwo nadawało opowiadaniu kryminalnemu aurę niesamowitości. W zwykłej (przynajmniej z pozoru) rzeczywistości zachodzi rzecz niezwykła, morderstwo: sensacja, eksces. Kiedy po raz kolejny zaczynamy czytać powieść zaczynającą się od słów *Joe Alex*, wiemy, że podobnie jak u mistrzyni Christie, odnajdziemy u Macieja Słomczyńskiego starannie odmalowany świat klasy wyższej, gdzie morderstwo zakłóca, a wręcz zatrzymuje tok życia na czas dochodzenia. Do posiadłości lub na wyspę przyjeżdża Joe Alex, a następnie izoluje od siebie podejrzanych, aby w spokoju przesłuchać wszystkich obecnych i dać szansę czytelnikowi na odnalezienie winnego. I tak składając kawałki świata nam znanego, rozpoznajemy to, co niezwykle lub niesamowite.

Lecz powieść kryminalna nieustannie się zmienia. Dzięki ograniczeniom, lub też pomimo ograniczeń, jakie się na nią nakłada, stale znajduje nowe punkty wyjścia do swojego rozwoju. Właśnie tak zaczęła też wykorzystywać wspomnianą opozycję zwykłości i niezwykłości. Mimo że morderstwa stają się coraz bardziej wymyślne i coraz

¹² U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, tł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 141.

¹³ R. Cailliois, *op. cit.*, s. 168.

¹⁴ S. Lasić, *op. cit.*, s. 22.

¹⁵ U. Eco, *op. cit.*, s. 182.

dosadniej przedstawione (M. Krajewski nie waha się opisywać skorpiony wijące się w brzuchu ofiary, a P. Cornwell – muchy składające larwy w ciele trupa), stają się jednocześnie elementem oswojonym, mieszczącym się w granicach konwencji. Samo dochodzenie przebiega według rozpoznanego naukowo lub też poprzez doświadczenie czytelnicze schematu. Czy więc nie mamy do czynienia z przesunięciem sfer, kiedy schemat mieszczący w sobie to, co pierwotnie ustanawiało napięcie, czyli zagadkę kryminalną, zużył się i stanowi podstawę tego, co znane, zwykle i przewidywalne? Przebieg dochodzenia zaś ujawnia codzienność policjanta, detektywa czy prokuratora, i tym samym napięcie towarzyszące czytaniu powieści kryminalnej zostaje przesunięte na obszar służący dotychczas kreowaniu prawdopodobieństwa wydarzeń z elementów rozpoznawalnej rzeczywistości.

Trylogia „Millennium” stanowi doskonałą ilustrację tej tezy. Lisbeth Salander i Mikael Blomkvist są częścią rzeczywistości, której elementy wydają się znajome, lecz tworzą zgłębiającą całość. Mężczyzna, który stanowi doskonałe ucieleśnienie najlepszego przyjaciela kobiety, posiada pracę idealną dla człowieka, który jest bezkompromisowym intelektualistą, a jednocześnie walczącym aktywistą. Jego związek z Eriką to perfekcyjny balans pomiędzy romansem w pracy a nowoczesnym, pozbawionym zahamowań podejściem do seksu. Nie boi się więzienia. Nie boi się podejmować nowych wyzwań. Lisbeth Salander zaś jest osobowością prześcigającą tajemniczością Sherlocka Holmesa, umiejętnościami Supermana, a dramatyczną przeszłością dorównuje bohaterom Fiodora Dostojewskiego. Stieg Larsson stworzył wyidealizowany świat pełen wyjątkowych postaci, który w granicach wszelkiego prawdopodobieństwa nie tylko tworzy baśń, lecz także zaspokaja skryte fantazje czytelnika. Wydaje się, że to właśnie one przyciągają jego uwagę. Śledztwo przypomina tu raczej grę komputerową (składa się z wielu poziomów i paradoksalnie na pierwszym z nich do morderstwa w ogóle nie dochodzi, bo ofiara odnajduje się żywa) – to przechodzenie z etapu do etapu, a nie składanie fragmentów układanki. Przechodząc na następny poziom i podążając wytyczoną przez Liz i Mikaela ścieżką, zamiast myśleć: *whodunit?*, wolimy się dręczyć pytaniem rodem z telenoweli: czy bohaterowie zostaną parą? Jak ułoży się ich związek? Wydaje się, że Larsson doskonale zdawał sobie z tego sprawę i aby podtrzymać napięcie, w następnych częściach sagi rozdzielił naszych bohaterów, każąc Liz zastanawiać się nad naturą swojego uczucia, a czytelnikowi dostarczając pewnego niedosytu, który stanowi motor budowania napięcia. Cała historia, jak w telenoweli, jest opowiedziana wyjątkowo skrupulatnie. Wykorzystany jest każdy pojawiający się bohater, każda perypetia uczuciowa Mikaela.

Narrację Larssona można przyrównać do serialu, podczas kiedy Jo Nesbø woli strukturę przypominającą film sensacyjny. Często ucieka się do narracji wielowarstwowej jak w *Czerwonym gardle*, gdzie historia z przeszłości przeplata się z teraźniejszością, dzięki

czemu czytelnik wie więcej niż Harry Hole, policjant. Hole bada zagadkę marklina, rzadkiego okazu broni, i bardzo długo intuicja podpowiada mu, że za znaleziskiem musi się kryć coś więcej. Podobnie dzieje się w dalszej części trylogii. Nie ma tam żadnej zagadki kryminalnej. Czytelnik wie od razu, kto stoi za śmiercią partnerki Holego – policjant, by osiąść tę wiedzę, przechodzi przez długą i niepewną drogę domysłów. Podobnie jak Larsson, Nesbø porzuca zagadkę dającej się rozwiązać intrygi kryminalnej na rzecz historii zmagania się bohatera z własnymi słabościami.

Kiedyś autorzy wprowadzali do powieści kryminalnej zaledwie tyle prywatności detektywa, aby uprawdopodobnić jego szczególne zdolności do rozwiązania zagadki. O przeszłości Herkulesa Poirot nie wiemy wiele. Na pewno jest Belgiem, jest zamożny i ma wąsy. Panna Marple nosi czepek i lubi robótki ręczne. Filip Marlowe nie gardzi szkocką i nie ma cierpliwości do kobiet. Dziś nie musimy znosić ich ekscentrycznego zachowania, które miało usprawiedliwić ich nadzwyczajne zdolności rozumowania lub też sprawić, że wydawały się one bardziej prawdopodobne. Musimy raczej znosić złe samopoczucie Wallandera, zmagania z alkoholizmem Harry'ego Hole, problemy z depresją Rebecki Martinsson, a także rozmyślania na temat gastronomii Guida Brunettiego. Detektywi mają romanse, konflikty z przełożonymi, problemy z dziećmi, z partnerami lub z samotnością. Ich kłopoty zahaczają o nasz zwykły świat. I czy to przypadkiem nie ta wata, która otula szkielet dochodzenia, staje się bardziej emocjonująca od samej zagadki morderstwa? O napięciu w powieści kryminalnej nie przesądza ani sposób rozwiązania, przecież czytelnik jest pewny, że jakieś nastąpi, ani nawet fakt istnienia zagadki kryminalnej. Coraz częściej mamy do czynienia z napięciem, które wynika z obserwacji zmagania głównego bohatera z samym sobą, z własnymi słabościami, z otaczającym go światem, którym rządzi zbyt wiele reguł. Morderstwo stało się elementem codzienności i nie jest w stanie zatrzymać powieściowego świata. Jest jedynie częścią całej skomplikowanej rzeczywistości, której wycinek oferuje nam powieść kryminalna.

Budowanie napięcia autorzy kryminałów przerzucają na tę warstwę powieści, która już samej intrygi kryminalnej nie dotyczy. Intryga stanowi obecnie usprawiedliwienie dla przedstawienia czytelnikowi tego, a nie innego fragmentu rzeczywistości, tego, a nie innego zestawu problemów. Napięcie buduje życiowy dramat głównego bohatera lub intryga miłosna. Jeśli zaś nie po dramatyzm, autorzy sięgają po idealizację – powieść obyczajowa zaczyna realizować nasze fantazje o niezależności Lisbeth Salander lub szczęśliwym życiu rodzinnym Brunettiego dopełnionym niezwykle, pełną wzajemnego porozumienia relacją z signorą Elettrą.

Oczywiście i ten element zabawy z czytelnikiem ma swoją tajemnicę. Nadal opiera się na polaryzacji dwóch sfer: zwyczajności i niezwykłości, lub raczej na zamianie ich funkcji. Lecz jak każda gra musi się toczyć zgodnie z regułami. Co prawda, rzucając

wyzwanie czytelnikowi, powieść kryminalna sama siebie skazała na wieczną transformację, która każe porzucać ograne już schematy na rzecz nowych rozwiązań lub niepokojąco przesuwac akcenty, tworząc ze zwyczajności chaos lub bajkę, która wzbudza większe emocje niż sama ohyda morderstwa. Jednakże w tej nieustannej grze z konwencją powieść kryminalna jest tworem samoświadomym, odkrywa swoje własne prawidła, żeby je przekształcić w inne.

Tym razem nie może być inaczej. Zmieniając funkcję przedstawionego świata, autor kryminału musi potraktować ten świat serio. Jeśli wcześniej lokował emocje wynikające z gry z czytelnikiem w warstwie zagadki kryminalnej, starał się ją jak najbardziej uwiarygodnić. Teraz musi postępować podobnie z warstwą obyczajową. Jeśli kryminał ma odnieść sukces, czytelnik powinien być traktowany w tej grze serio. Przedstawiony świat musi zachować powagę wyzwania rzuconego odbiorcy. Nie oznacza to, że opisywana rzeczywistość musi być poważna – znane są przykłady humoru, ironii i parodii w powieściach kryminalnych, które nie ujmują im napięcia. Hiszpański autor, Eduardo Mendoza, pisze, parodiując czarny amerykański kryminał. Karkołomne przygody beziemennego fryzjera damskiego trzymają w napięciu dzięki zaskakującym rozwiązaniom sytuacji, które pozornie stanowią ograne klisze.

Powagi kryminału nie zakłócają też elementy nadprzyrodzone. Marek Krajewski potrafi okraszyć przygody Eberharda Mocka nie tylko skrupulatnymi opisami posiłków i przemocy, lecz także sporą dozą mistycyzmu: wiary w przepowiednie, tajne stowarzyszenia i nadprzyrodzone możliwości. Z kolei Åsa Larsson w swoich książkach nie stroni od duchów. Kontakt ze zmarłymi na kartach jej powieści jest równie naturalnym elementem przedstawionego świata jak przyroda, a w książce *Aż gniew twój przeminie* duch zamordowanej dziewczyny pełni rolę narratora, który obserwuje poczynania prowadzących śledztwo. Tworzeniu napięcia w kryminałach nie szkodzą również wątki religijne. Boris Akunin, tworząc serię „Kryminał prowincjonalny” o przygodach mniszki Pelagii, nie tylko każe nam się przenieść do baśniowego świata dziewiętnastowiecznej Rosji pełnego sekt, zabobonów i pustelni – autor każe nam również uwierzyć w mistyczne zakończenie serii, kiedy to główna bohaterka postanawia podążać za Jezusem i przejść w inną czasoprzestrzeń. Świat przedstawiony nie zachowuje logiki rzeczywistości, którą znamy. Tę zachowuje dochodzenie lub logika morderstwa, dla którego na kartach powieści kryminalnej zawsze musi się znaleźć wytłumaczenie.

Powieści kryminalne znoszą nawet przeciążenie światem rzeczywistym. *Uwikłanie* (2007) i *Ziarno prawdy* (2011) Zygmunta Miłoszewskiego rozgrywają się w konkretnych miejscach i w precyzyjnie określonym czasie. Autor nie szczędzi nam informacji dotyczących wydarzeń świata realnego. Wydaje się, że nic bardziej oczywistego nie mógłby zrobić pisarz kryminału, jak sięgnąć po kwestie bieżące, aby stworzyć wiarygodny świat powieści. Lecz przecież wiarygodność świata gry, do której zaproszono

czytelnika, nie opiera się na realizmie. Wiarygodność i napięcie budowane są poprzez zharmonizowanie problemów głównego bohatera, zagadki kryminalnej i mechanizmów przedstawionej rzeczywistości. Miłoszewski podejmuje więc duże ryzyko, kiedy nie tylko tworzy świat fabularnej gry z bardzo dobrze znanych nam faktów, lecz na dodatek dotyka tematów dla wielu polskich czytelników boleśnie aktualnych, takich jak lustracja czy antysemityzm. Na szczęście udaje mu się nie wpaść w pułapkę publicystyki i wykorzystać arsenał środków, jakie daje niejednoznaczność kontrowersyjnych tematów, budując napięcie poprzez pokazanie coraz to innego spojrzenia na główny problem. Kiedy czytelnik zaczyna przeczuwać intencje autora w danej kwestii, naświetlany jest następny punkt widzenia. Umiejętne wykorzystywanie powieści obyczajowej stało się powszechnym narzędziem budowania napięcia.

Miłoszewski w swoich książkach idzie jeszcze dalej. Są one przesycone odniesieniami do współczesnego świata i języka tak silnie, że być może za dziesięć lat część aluzji pozostanie niezrozumiała dla czytelnika, lecz na szczęście jest to jedynie element maszyny budującej napięcie. Prokurator Szacki często i chętnie komentuje rzeczywiste zdarzenia, lecz autorowi udaje się go utrzymać w ramach stworzonej przez siebie fikcji literackiej, bo nasz bohater często się myli w ocenach, a jego umiejętność obserwacji i zmiany osądu powoduje, że czytelnik nie czuje się w obowiązku z nim polemizować. Kiedy czytamy powieści Chandlera, opisy postaci stanowią pełne ironii komentarze dotyczące statusu bohatera i wierzymy narratorowi, że sprawy mają się tak, jak je przedstawia. U Miłoszewskiego bohaterowie są sportretowani w sposób dynamiczny, bo rzeczywistość co rusz pokazuje ich w innym świetle. Elegancki Szacki dowiaduje się, że w oczach byłego agenta wywiadu jest zaledwie schludny. Do własnej dziewczyny odnosi się z pewnym lekceważeniem tylko dlatego, że jest ona młoda, ładna i z prowincji. Wkrótce okazuje się, że dał się zwieść pozorom. Prokurator Szacki w *Ziarnie prawdy* zachowuje się tak, jakby chciał stracić zaufanie czytelnika, i tym samym autor zaprasza odbiorcę do gry, w której musi się on okazać mądrzejszy w ocenach niż główny bohater. Komentarze dotyczące rzeczywistości stanowią w pewnym sensie materiał pozwalający czytelnikowi na zrozumienie bohaterów i relacji między nimi. Postacie w zderzeniu z ciągle zmieniającymi się realiami stają się pełnowymiarowe, a autor unika publicystyki dzięki dynamicznym zwrotom akcji. Zasada tej gry to ciągle reinterpretowanie zachowania i słów bohaterów.

Jednakże w pewnym momencie powieści *Ziarno prawdy* dynamika gry nagle słabnie. Autor zbyt często spoufala się z czytelnikiem, odwołując się do wiedzy na temat wydarzeń późniejszych niż te, które mógłby znać bohater. Aby zrozumieć żart autora, czytelnik musi się odnieść do wiedzy dotyczącej wydarzeń przyszłych w stosunku do rzeczywistości powieściowej. Prokurator Szacki bardzo krytycznie ocenia wersje piosenek Agnieszki Osieckiej w wykonaniu Katarzyny Nosowskiej, wydanych w 2008 roku

(akcja powieści dzieje się w 2009 r.), a następnie „wyobraża sobie Kasię Kowalską wyjącą piosenki Republiki i parska śmiechem. No nie, bez przesady”¹⁶ – myśli. Wokalistka zaśpiewała piosenki Republiki w 2010 roku. Autor ujawnił swoją obecność w powieściowej fikcji, niezręcznie przekraczając reguły powieściowego kanonu. Miłoszewski, żartując z czytelnikiem „ponad” głowami swoich bohaterów, zaryzykował, że odbiorca porzuci na chwilę powieściowy świat, a cała zabawa straci swój urok.

Powieść kryminalna dostarcza nam rozrywki, odwołując się do logicznego rozumowania, dzięki czemu „intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze”¹⁷. Swoją popularność powieść kryminalna zawdzięcza napięciu tworzącemu się dzięki próbie rozwiązania zagadki kryminalnej lub zrozumienia logiki procesów zachodzących w powieściowym świecie, który przedstawia poszlaki tłumaczące zachowania bohaterów i stara się zaskoczyć możliwościami powieściowej intrygi. Aby ta sztuczka się udała, aby odbiorca z empatią śledził starzenie się Wallandera, zmagania Harry’ego Hole z alkoholizmem czy problemy Brunettiego z doborem menu, musi się poddać logice świata powieściowego. To właśnie jest gra, do której zaprasza nas autor, i to właśnie jest przyczyna, dla której tak chętnie sięgamy po kryminały. Motorem akcji w powieści kryminalnej jest dochodzenie, lecz napięcie buduje opowieść o człowieku i mechanizmie jego zachowań. Autor powinien konstruować mechanizm precyzyjnie i pod żadnym pozorem nie ujawniać faktu, że kontroluje powieściowy świat. Reguły świata kreowanego przez autora muszą być dla czytelnika wiarygodne, aby dał się wciągnąć do gry. Zbyt zuchwałe uwagi narratora, które mogą przypomnieć, że mamy do czynienia jedynie z powieściową fikcją, niszczą napięcie. Psują zabawę. Wprowadzają zwątpienie w trudną do wykreowania logikę fantazji.

THE RULES OF THE GAME

Summary

Defined as a game of an author with a reader, detective fiction reveals its dualistic character – of a puzzle to be solved or as a structure describing the investigation and the reconstruction of the murder at the same time. As an interactive game, detective fiction undergoes constant changes in order to redefine the rules of the game and surprise the reader. The author of the article comes to a conclusion that a present tendency to widen the social setting in crime fiction leads to making it a new element in the game with the reader.

¹⁶ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011, s. 195.

¹⁷ R. Caillouis, *op. cit.*, s. 167.

Krystian Saja

Uniwersytet Zielonogórski

NOWE SPOJRZENIE NA PROBLEMY GENOLOGII WSPÓŁCZESNEJ. KRYMINAŁ ANDRIEJA KOTINA

Od co najmniej ostatnich trzydziestu lat obserwujemy narastające aspiracje literatury do uzyskania pełnej wolności genologicznej. Tendencje tego typu objawiają się zrywaniem związków formalnych z tradycją, konwencją literacką, stylem wypowiedzi, a czasami nawet z estetyką i logiką treści. Jak stwierdza Tzvetan Todorov, bunt wobec rygorów gatunkowych może stanowić znamię nowoczesnego pisarza¹. Pisarz nowoczesny to artysta wyzwolony. Mamy więc do czynienia z buntem antygatunkowym na szeroką skalę, związanym z autorefleksją. Literatura współczesna nie jest jednolita gatunkowo ani w treści, ani w formie. Stanowi to istotny problem natury genologicznej. W obecnych czasach, rekonstruując założenia poetyki klasycznej, niezwykle trudno jest wskazać gatunek literacki. Stąd też rzeczą naturalną stają się rozważania natury teoretycznej, nad sensownością tworzenia literatury w jakichkolwiek ramach gatunkowych.

Już sama etymologia słowa g a t u n e k wskazuje na brak uzgodnienia formalnego². Ciekawe wnioski na temat pojęcia gatunku literackiego można wynieść z nauk przyrodniczych. Naturalne konotacje biologiczne genologii wskazują nam pojęcie g e n u, czyli naturalnego, biologicznego replikatora, ulegającego kopiowaniu³. Tak jak gen zachowuje informacje wzorcowe, tak też określony gatunek literacki zawierać powinien zbiór cech wzorcowych. Cechy powinny ulegać replikacji w kolejnych utworach literackich, podporządkowując je normom danego gatunku. Geny są w stanie przetrwać, jeśli spełnią pewne „wymagania, sprowadzające się do umiejętności konstruowania dobrych

¹ T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, tł. A. Labuda, Wrocław 1988, s. 207.

² Zob. R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 250.

³ R. Dawkins, *Samolubny gen*, tł. M. Skoneczny, Warszawa 2012, s. 84.

maszyn przetrwania”⁴. Maszyną przetrwania jest w tym przypadku ciało określonego gatunku biologicznego. Także literatura podlega tego typu uwarunkowaniom. Tylko silny gatunek literacki, który nieustannie emanuje w literaturze, przetrwa zawirowania współczesności (np. kryminał). Tak jak gen, rozumiany jako największa praktyczna jednostka doboru naturalnego, ulegać może mutacji, tak też dzieć się może z określonym gatunkiem literackim⁵. To mutacja gatunku pozwala sprostać oczekiwaniom środowiskowym⁶. Tak właśnie dzieje się obecnie.

Richard Dawkins, badając własności genu, zauważył, że obok niego istnieje też drugi świadomy replikator – m e m⁷. Jego zdaniem „Większość tego, co decyduje o wyjątkowości człowieka, kryje się w jednym słowie «kultura»”⁸. Mem jest odpowiedzialny za replikację wielu spośród znanych nam wytworów kulturowych (w tym również literatury). Funkcjonuje on, opierając się na zasadach analogicznych do funkcjonowania genu. Ewolucja genetyczna i ewolucja kulturowa posiadają w ten sposób jednolite fundamenty⁹. Zatem ewolucja współczesnego człowieka bazuje na dwóch równoległych replikatorach, w postaci genu i memu. Przypuszczam, że to w replikacji memowej tkwi sedno definicyjne genologii literackiej, nie zaś w genie. Informacja wzorcowa, jaką zawiera mem kulturowy, przyczynia się do ustanowienia ram danego gatunku literackiego oraz do jego rozprzestrzeniania się w kulturze za sprawą procesu naśladownictwa¹⁰. Jak pisze Dawkins: „O propagowaniu się nośnej idei można powiedzieć wtedy, gdy przenosi się ona z mózgu do mózgu”¹¹. Mem replikuje się poprzez słowo mówione oraz pisane, sam proces kopiowania zaś uzależniony jest od tego, w jakim stopniu mem „przemawia” do ludzkiej psychiki. Istnieje zatem dobór naturalny memów w tak zwanej puli memów¹². Następuje selekcja memów na istotne oraz całkowicie lub częściowo nieprzydatne. Wydaje się, że analogiczny dobór naturalny istnieje w literackiej puli genologicznej. Każdy autor miałby dokonywać selekcji istniejących gatunków literackich z puli genologicznej, określając, które z nich są najistotniejsze oraz obiecujące artystycznie w danej chwili (rozumianej np. jako epoka literacka).

⁴ *Ibidem*, s. 85.

⁵ *Ibidem*, s. 84.

⁶ Jak stwierdzał T. Todorov, nowe gatunki są zawsze przekształceniem jednego lub kilku dawnych gatunków (zob. T. Todorov, *op. cit.*, s. 309).

⁷ Zob. R. Dawkins, *Samolubny...*, s. 354-370.

⁸ *Ibidem*, s. 354.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 356.

¹⁰ Jak stwierdza R. Dawkins: „Przykładami memów są melodie, idee, obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków lub budowania łuków”. Memy rozprzestrzeniają się w wyniku szeroko rozumianego procesu naśladownictwa. Tworzy to bezpośrednią analogię do emanacji danego gatunku literackiego w kulturze (*ibidem*, s. 359).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 360.

Na przykładzie tego, co dzieje się w memetyce (także za sprawą środków masowego przekazu), można wywnioskować, że stworzone przez Dawkinsa pojęcie memu kulturowego boryka się z problemem klasyfikacyjnym tak samo jak genologia. Susan Blackmore stwierdziła, że memem może być każda postać informacji, która z jakiegś przyczyny ulega procesowi replikacji, a ta jest często niezależna od mechanizmu sterującego¹³. Autorka pisze: „Jeśli zdefiniujemy mem jako element przekazywany przez naśladownictwo, to wszystko, co podlega owemu procesowi kopiowania, jest memem”¹⁴. Niezależność replikacji memu od mechanizmu sterującego jest jednak niemożliwa. Gen wytworzył maszynę memową, czyli ludzki umysł, którym zawsze posługują się memy, ulegając replikacji. Nie można zatem mówić o takiej niezależności, gdyż sieje to niebezpieczny zamęt definicyjny. Przykładem tego typu problemu może być określanie mianem memu tak zwanych *d e m o t y w a t o r ó w i n t e r n e t o w y c h*, które są wielokrotnie powielane w cyberprzestrzeni. Tego typu informacje nie są memami w czystej postaci. Memy ulegają samoreplikacji świadomościowej, zawsze podporządkowanej mechanizmowi sterującemu – umysłowi¹⁵. Demotywator nie ulega tego typu replikacji – a przynajmniej nie w czystej postaci. Podlega on opcji systemu komputerowego „kopiuj” i „wklej”, a to w żadnym razie nie może być uznane za replikację wynikającą z czystego działania maszyny memowej (umysłu). Demotywator to pochodna memu, którą proponowałbym nazywać *p o s t m e m e m*¹⁶. Istnieje zatem w miarę proste rozstrzygnięcie problemu związanego z definiowaniem memu, polegające na określeniu zbioru nowych, pomniejszych definicji pokrewnych. W literaturze nie jest to tak oczywiste. Tworzenie licznych zbiorów podkategorii raczej na pewno nie przyniesie oczekiwanych rezultatów. Spowoduje to najpewniej chaos terminologiczny, który jest dostrzegalny już obecnie.

W celu dokonania istotnej korekty genologicznej można działać na co najmniej dwa sposoby, które przedstawię w postaci dwóch propozycji teoretycznych.

Genologia a matematyczne zbiory rozmyte

Sposób pierwszy polega na klasyfikacji według genologii klasycznej, z zastosowaniem zbiorów rozmytych. W tym przypadku korzystamy z osiągnięć matematyki oraz logiki. Co ważne, próby tego typu są obecnie dokonywane z pominięciem bezpośredniego

¹³ Zob. S. Blackmore, *Maszyna memowa*, tł. N. Radomski, Poznań 2002.

¹⁴ *Ibidem*, s. 90.

¹⁵ R. Dawkins zaznacza, iż „Memy zdają się na maszyny przetrwania zbudowane przez geny. [...] Geny budują oprzyrządowanie. Memy stanowią oprogramowanie” (R. Dawkins, *Rozplatanie tęczy*, tł. M. Betley, Warszawa 2013, s. 288).

¹⁶ Zob. K. Saja, *Laboratorium umysłu. Maszyna memowa wobec jednostki memu kulturowego*, „Refleksje” 2014, nr 5, s. 32-35.

odwołania do definicji matematycznych. Genologia klasyczna wynikająca z *Poetyki* Arystotelesa wskazuje, że gatunek

[...] charakteryzowałby się zespołem cech, jakie muszą pojawić się wszystkie bez wyjątku w egzemplarzu, który aspiruje do przynależności do owego gatunku. Klasy są rozłączne, nie zachodzą na siebie nawzajem (czyli coś jest powieścią albo nią nie jest)¹⁷.

Jest to matematyczny zbiór klasyczny, z zastosowaniem kodu zerojedynkowego. W potocznym rozumieniu zbiór klasyczny to zbiorowość, mnogość czy też zestaw obiektów rzeczywistych, w pewien sposób do siebie podobnych i jakoś ze sobą związanych. Aleksander Błaszczuk pisze: „Jeśli x należy do zbioru A , to mówimy, że x jest elementem zbioru A . Fakt, że x jest elementem zbioru A , zapisujemy wyrażeniem $x \in A$ ”¹⁸. Poprzez kod zerojedynkowy określamy, czy dany utwór literacki należy czy nie należy do zbioru gatunkowego, który powinien zawierać zestaw cech wzorcowych. Wiemy, iż nie ma obecnie gatunków literackich tak opisywalnych (i że prawdopodobnie nigdy ich nie było), ponieważ dochodzi do silnego zatarcia granic gatunkowych. Janusz Kacprzyk, rozpatrując kategorię zbiorów klasycznych, pisze:

[...] widzimy, że za pomocą tak określonego pojęcia zbioru można formalizować najróżnorodniejsze pojęcia i właściwości. Zauważmy jednak, że są to wszystko pojęcia ściśle określone. [...] Wszelkie próby wprowadzenia nadmiernej dokładności do zagadnień, które zawierają niedokładne pojęcia, czy też niejednoznaczne relacje zmniejsza wiarygodność wyników¹⁹.

Gatunki istnieją, lecz w czystej teorii. Ludwik Osiński, oświeceniowy teoretyk literatury, w *Wykładach o literaturze* wskazywał na fakt, że teorię należy badać niejako od fundamentu (z dołu). Uważał, że trzeba dobierać gatunek do tekstu, nie zaś przypisywać tekst do gatunku. Tekst to samodzielny układ zamknięty. Osiński szukał cech, czyli zasad koniecznych, z przestrzeni tekstu, które konstytuują określony gatunek. Można powiedzieć, że szukał on celu dzieła literackiego, to cel bowiem określa gatunek. Wydaje się, że tego typu tezę potwierdza stwierdzenie Maurice’a Blanchota:

Naprawdę liczy się jedynie książka jako taka, daleka od gatunków, od rubryk, prozy, poezji, powieści, dokumentu, w których nie chce się pomieścić i którym odmawia prawa do wyznaczania jej miejsca i formy. Książka nie należy już do gatunku, a określa się jedynie jako literatura, jak gdyby zawarte w niej były z góry wszelkie sekrety i formuły, dzięki którym to, co się pisze, urzeczywistnia się jako książka. Wszystko odbywałoby się zatem, jak gdyby po rozpadzie gatunków

¹⁷ R. Sendyka, *op. cit.*, s. 255.

¹⁸ A. Błaszczuk, S. Turek, *Teoria mnogości*, Warszawa 2007, s. 3.

¹⁹ J. Kacprzyk, *Zbiory rozmyte w analizie systemowej*, Warszawa 1986, s. 21-24.

pozostała wyłącznie literatura i ona wyłącznie błyszczała w rozsiewanym wokół siebie tajemniczym blasku [...]»²⁰.

Wydają się z tym zgadzać również Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy: „Gatunek to literatura sama w sobie, to literacki Absolut”²¹. Pisarz nie tworzy tekstu w ramach gatunku (a przynajmniej nie powinien tego robić). To tekst stwarza gatunek, co obserwujemy obecnie. Zresztą bardzo prawdopodobne jest, że tak właśnie powstały pierwsze gatunki literackie. Musiały przecież istnieć teksty, aby teoretyk mógł się do nich odwołać. Nie istnieje zatem czysta realizacja gatunku teoretycznego, gdyż to gatunek powstaje na bazie tekstu, nie zaś tekst na bazie gatunku. Odwołując się do zasad fizycznych, gatunek można nazwać stanem rzeczy, czyli zbiorem warunków koniecznych do zaistnienia gatunku – warunków koniecznych, lecz nie pozbawionych pola marginalnego. W takim przypadku na myśl przychodzą matematyczne zbiory rozmyte. Matematyczny zbiór rozmyty to w najprostszym tłumaczeniu obiekt matematyczny ze zdefiniowaną funkcją przynależności. Każdemu elementowi zawartemu w zbiorze przypisuje się jego stopień przynależności do zbioru rozmytego²². Zbiory te odnoszą się wprost do innego znanego kryterium podziału genologicznego, w którym „[...] gatunek rozumiany bywa nie jako «pojęcie klasyfikacyjne», ale jako «typologiczne» (a więc dany egzemplarz musi mieć którąś z cech określających dany typ, ale nie musi mieć ich wszystkich)”²³.

Stefan Sawicki zaproponował trzeci rodzaj gatunkowych pojęć, czyli pojęcia politypiczne:

Jednostka należałaby do zbioru wtedy, gdyby posiadała pewną liczbę cech określających ów zbiór – i odwrotnie – pewne cechy zbioru musiałyby być obecne w każdej jednostce – ale: nie byłoby takiej cechy zbioru, która byłaby obecna w każdej jego jednostce²⁴.

Jest to, jak sądzę, odwoływanie do zbiorów rozmytych drugiego stopnia, w których niepewne są zarówno informacja, jak i jej znaczenie, sama niepewność zaś podlega stopniowaniu. Zastosowanie zbiorów rozmytych wydaje się rozwiązaniem istotnym, lecz nieprecyzyjnym. Jest ono napinaniem cienkiej nici do granic wytrzymałości,

²⁰ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris 1959, s. 243-244, cyt. za: T. Todorov, *op. cit.*, s. 207.

²¹ P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *Genre*, [w:] *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, ed. L. Niall, Oxford 2000, s. 53, cyt. za: R. Sندیka, *op. cit.*, s. 265.

²² J. Kacprzyk definiuje zbiory rozmyte w sposób następujący: „Zbiorem rozmytym A w pewnej przestrzeni (obszarze rozważań) $X = \{x\}, [\dots]$, nazywamy zbiór par $A = \{(\mu_A(x), x)\}, \forall x \in X$, gdzie $\mu_A: \rightarrow [0,1]$ jest funkcją przynależności zbioru rozmytego A , która każdemu elementowi $x \in X$ przypisuje jego stopień przynależności do zbioru rozmytego A , $\mu_A(x) \in [0,1]$ ” (J. Kacprzyk, *op. cit.*, s. 39-40).

²³ R. Sندیka, *op. cit.*, s. 259.

²⁴ *Ibidem*, s. 255.

często do granic absurdu. Najzwyczajniej w świecie w którymś momencie dojdzie do przesilenia zbioru rozmytego.

Emanacje wzorcowe

Konieczne wydaje się tutaj wyjaśnienie drugiej propozycji uporania się z problemem natury genologicznej. Być może należałoby ostatecznie stwierdzić, że nie istnieje obecnie obiektywny podział na gatunki, ponieważ te funkcjonują czysto teoretycznie, w postaci ustalonej wzorcowo. Istnieją natomiast realizacje tekstowe, względem których można stosować określenie *emanacji wzorcowej*. W takim ujęciu obiektywnie zrealizowane gatunki literackie nie istnieją tak samo, jak nie istnieje obiektywny podział na epoki literackie. Tego typu klasyfikacje funkcjonują wyłącznie teoretycznie, będąc wskazówkami orientacyjnymi, nie posiadają natomiast stuprocentowo wiernej realizacji w rzeczywistości zarówno tekstowej, jak i kulturowej. Wydaje się, że nie istnieją wyraźne przełomy określonych teoretycznie epok literackich. Jak twierdzi Sławomir Kufel: „Przełom to gwałtowna zmiana i nie ma sensu rozciągać jej na lata. Przełom dokonuje się natychmiast”²⁵. Nie jest możliwe, by znienacka pojawił się gatunek lub zniknął nagle prąd lub kierunek²⁶. Jak podkreśla dalej Kufel: „Powinniśmy mówić o przejściach, przesileniach, ewentualnie zmianach, nigdy jednak o przełomach”²⁷. Następuje tak zwane *przejście fazowe*, związane z przesileniem²⁸. W zakrojonych teoretycznie granicach epok literackich można odnaleźć liczne furtki i rozgałęzienia. Dowodzi to tego, że prawdopodobnie nie może istnieć obiektywny podział na jakiekolwiek ramy, gatunki, epoki, prądy i kierunki filozoficzne, wszystko bowiem podlega względności, która objawia się ewolucją emanacji wzorcowych. Emanacje wzorcowe nawiązują bezpośrednio do fundamentów genologicznych, lecz zakładają złamanie reguł. Odwołuję się w ten sposób do stwierdzenia Blanchota, z jednego z rozdziałów *Le Livre à venir*, mówiącego, że złamanie reguł gatunkowych nie odrzuca istnienia gatunku, lecz sprawia, że normy tegoż stają się widoczne²⁹. Uwidocznienie reguł poprzez ich złamanie dowodzi istnienia teoretycznego gatunku, który ulega emanacji. Gatunek nie istnieje w sensie obiektywnym (w wiernej jego realizacji), lecz nadal obowiązuje w postaci teoretycznej, do której odwołuje się autor w procesie literackim. Gatunki teoretyczne przybierają formę uniwersaliów, z których emanują artefakty literackie, lecz nigdy nie są one realizacją stuprocentowo obiektywną dla danego gatunku. Struktura gatunku jest

²⁵ S. Kufel, *Uwagi o przełomach literackich*, [w:] *idem, Fragmenty mozaiki. Szkice i materiały z czasów oświecenia*, Zielona Góra 2009, s. 36.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 38.

²⁸ Zob. Ph. Ball, *Masa krytyczna. Jak jedno z drugiego wynika*, tł. W. Turopolski, Kraków 2007.

²⁹ F. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris 1969, s. VI.

czymś ruchowym w realizacji tekstowej. Gatunki literackie ulegają, jak wiemy, szeroko zakrojonej hybrydyzacji. Stefania Skwarczyńska stwierdza: „Konkretny utwór może być zbudowany w oparciu o więcej niż jedną formę rodzajową”³⁰. Dochodzi do tak zwanej interferencji gatunków zbliżonych³¹. Tak jak wspomniany już gen, gatunki literackie ulegają mutacji. Podlegają również procesowi ewolucyjnemu. Ewoluuja, a mówiąc precyzyjniej: emanują, czyli wyłaniają się z innych gatunków (T. Todorov). Emanacje skupiają się również na zależnościach pozagatunkowych, dzięki którym literatura ulega modyfikacji (światopogląd, religia, mitologia itp.). Tradycyjny odbiór gatunku zostaje odsunięty na plan dalszy, choć wiadomo, że istnieje jako wzorzec pierwotny. Należy zadać sobie pytanie o odbiór dzieła literackiego i przede wszystkim ustalić Jaussowski „horyzont oczekiwań”³² odbiorcy, w którym kod gatunkowy jest czysto orientacyjny i służy celom identyfikacyjnym³³. Nie sposób ujednolicić rozmaitych oczekiwań wynikających z kulturowych uwarunkowań. Nie są one spójne dla całego gatunku *homo sapiens*. Można natomiast sondować i weryfikować wymagania obecne w danym kręgu kulturowym.

Kryminał Andrieja Kotina jako przykład emanacji wzorcowej

Współczesny kryminał, a w szczególności kryminał metafizyczny, którego przykładem jest *Człowiek hasło* Andrieja Kotina, wpisuje się doskonale w tego typu myślenie³⁴. Kryminał metafizyczny jest jednym z przykładów na występowanie emanacji wzorcowej. Miesza się w nim styl wysoki z niskim, popularne z elitarnym. Emanacja wzorcowa jest wolna od tego typu podziałów. Literaturę popularną należy rozumieć jako dostępną szerokiemu gronu odbiorców i nastawioną na realizację założeń i celów społecznych, określonych w horyzoncie oczekiwań. Tym samym to odbiorca ma decydujący wpływ na twórczość. Nie chodzi o podejście socjologiczno-społeczne, określające literaturę popularną wobec środowisk społecznych, a zatem jako niższą – wyższą, tylko o podejście etnologiczne, to znaczy charakteryzujące grupy pod kątem uzgodnień mentalnych

³⁰ S. Skwarczyńska, *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2: *Prace z lat 1965-1974*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 103.

³¹ R. Sendyka, *op. cit.*, s. 263.

³² Zob. H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 145.

³³ Zob. J. Trzynadłowski, *Information Theory and Literary Genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1961, t. 4, z. 1(6).

³⁴ Definicję kryminału metafizycznego zaproponował sam autor książki w wywiadzie udzielonym dla „Nasze Miasto” – zob. *Andriej Kotin i jego kryminał metafizyczny „Człowiek hasło”*, <http://www.mmzielonagora.pl/artukul/andriej-kotin-i-jego-kryminał-metafizyczny-człowiek-hasło> [dostęp: 10.10.2014].

w ich obrębie. Popularne jest to, co w wysokim stopniu uzgodnione, bez względu na skład społeczny grupy.

Powieść Kotina jest niewątpliwie emanacją kryminału klasycznego, pokroju chociażby serii z Sherlockiem Holmesem. *Człowiek hasło* zawiera szereg cech gatunkowych, które umożliwiają przypisanie książki do zbioru klasycznego gatunku powieści kryminalnej (np. postać prywatnego detektywa Dariusza Darka, elementy przedakcji – w tym przypadku inwokacja, z rozpaczliwym listem uprowadzonej ofiary, pościgi, strzelaniny, ścieżka dochodzeniowa, dowody zbrodni). Następuje zatem semioza formalna do poziomu gatunkowej powieści kryminalnej. Istnieją natomiast liczne odstępstwa od reguł wskazanego gatunku, objawiające się występowaniem wtórnych łańcuchów semiologicznych. W powieści odnajdujemy liczne ponadgatunkowe przestrzenie generyczne³⁵, wśród nich w szczególności: filozofię (I. Kant, Kartezjusz, Tomasz z Akwinu, Mistrz Eckhart, Angelus Silesius, L. Szestow), religię (chrześcijaństwo), teologię, sztukę: muzykę (J. Haydn, E. Piaf), literaturę (A. Puszkina, N. Gogol, J. Słowacki, W. Szekspir, J. Keats, J.R.R. Tolkien, A. Solżenicyn, L. Tołstoj, Ch. Dickens, G. Flaubert, E. Zola, F. Sagan) oraz mitologię (egipska, grecka). Wskazujemy w ten sposób wyraźne pola tematyczne związane z tak zwanym kryminałem metafizycznym. Cechy gatunkowe kryminału uległy znaczącej modyfikacji. Przykładem może być już sam detektyw Dark, były ksiądz i teolog. Rozwiązuje on zagadki o zabarwieniu irracjonalnym oraz metafizycznym. Jest on również detektywem pokonanym. To nie on rozwiązuje zagadkę do końca. Jedynym jego przyjacielem staje się mówiący kot Ernest, snujący rozważania natury filozoficznej i egzystencjalnej. Ernest jest jednak kimś więcej. Staje się pierwszym recenzentem książki, czyniącym bieżące przypisy na jej temat, szczególnie w momencie, gdy tekst tyka jego kociej dumy, sięgającej co najmniej do historii starożytnego Egiptu. Jest on wrażliwą, kulturalną i dystygowaną osobą, o cechach ludzkich, czyniącą liczne aluzje do gatunku *homo sapiens*, poczynawszy od rozważań na temat biblijnej pary z Edenu³⁶.

Dochodzenie prowadzone przez detektywa opiera się na odnalezieniu zaginionej osoby Tomasza Niegroźnego, czyli tytułowego człowieka hasło. Z niewyjaśnionych przyczyn człowiek ten staje się bardzo istotny dla pewnego czarnoksiężnika, Wiktora Romanowicza. Niegdyś był on przyjacielem detektywa, z którego przeobraził się w jego największego wroga oraz w czarny charakter kryminału. Czytelnik poznaje dokładnie przyczyny owej przemiany. Istotna staje się budowa i forma poszczególnych rozdziałów. Dochodzi do hybrydyzacji gatunkowej, objawiającej się w ten sposób, że w pewnym momencie książka zaczyna odbiegać gatunkowo od kryminału, a staje się podobna do

³⁵ Przestrzenie generyczne to pozaliterackie pola pojęciowe obejmujące cywilizację i kulturę, służące zakotwiczeniu sensu (zob. S. Kufel, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa kognitywnego*, Zielona Góra 2011, s. 211–213).

³⁶ Zob. A. Kotin, *Człowiek hasło*, Warszawa 2014, s. 27–28.

powieści obyczajowej i moralizatorskiej. Można powiedzieć, że staje się kryminałem dygresyjnym, w którym bardzo ważną rolę odgrywa dostrzegalna opozycja *sacrum* i *profanum*. Pojawiają się liczne rozważania na temat Kościoła, religii i wiary w Boga, literatury i literaturoznawstwa, sztuki, magii, miłości zarówno tej cielesnej, jak i duchowej, śmierci, a nawet percepcji ludzkiej w postaci *q u a l i ó w* (odczuwanych czy też zjawiskowych jakości, związanych z doświadczeniem)³⁷. Autor w pewnym momencie broni własnej twórczości, rozważając głosami bohaterów, czy to, co popularne w XXI wieku, może być uznawane za wzniosłe i wartościowe³⁸. Zgłasza postulat upadku wzorców i pożytecznej notabene rozwiązłości literackiej. Istotna dla powieści staje się również postać wszechwiedzącego narratora. Na początku niemal każdego rozdziału odwołuje się on do znanych wzorców i cech powieści kryminalnych, objaśniając celowość zastosowania określonych konwencji, przy jednoczesnym ukierunkowaniu stylu na parodię³⁹. Parodia tego typu nie odrzuca wzorca, a raczej jest z nim równoległa. Jak się okazuje, narrator jest również postacią kluczową dla całej fabuły, będąc jednym z bohaterów książki⁴⁰.

Kryminał Kotina pozostaje również referencyjny względem rzeczywistości fizycznej znanej większości z nas. Nie chodzi tu tylko o miejsca, takie jak istniejące miasta (Poznań, Toruń, Łódź, Kraków, Świebodzin), lecz także o referencyjność tak zwanych małych przestrzeni (blokowisko, winda i mieszkanie w wieżowcu z wielkiej płyty), osób (wykładowca uniwersytecki) i sytuacji (podróż taksówką) znanych z codziennego doświadczenia. Połączenie różnych konwencji, stylów i gatunków literackich w powieści jest swoistym eksperymentem literackim, opartym na emanacyjności wzorcowej. Sam autor stwierdził o przytaczanym kryminale:

Zawsze ciekawiło mnie, jaką możliwość ma autor przy przekroczeniu gatunku. Na ile wolności może sobie pozwolić zarówno stylistycznie, jak i fabularnie w ramach gatunku, jednocześnie te ramy poszerzając. Tego typu zabawy, skrzyżowania rzeczy pozornie rozrywkowych z rzeczami pozornie elitarnymi mogą być naprawdę ciekawe. Stwierdziłem, że *Człowiek hasło* to taki kryminał metafizyczny. Łączący w sobie elementy mistyczne z wzbudzającymi dreszcze⁴¹.

Książka Kotina jest wielogatunkowa, choć z powodzeniem da się ją przypisać do powieści kryminalnej, z uwagi na występowanie licznych cech wzorcowych określonych mianem warunków koniecznych. Oparta jest na przynależności gatunkowej określonej poprzez zastosowanie matematycznych zbiorów rozmytych. Następuje jednak zasadniczy problem. W książce zauważalne są również liczne warunki konieczne

³⁷ *Ibidem*, s. 66, 81, 92.

³⁸ *Ibidem*, s. 83.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 141.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 173.

⁴¹ *Andriej Kotin i jego kryminał...*

innych gatunków. Jest to zatem emanacja wzorcowa, która przybiera postać kryminału metafizycznego. Kryminał Kotina staje się dobrym przykładem tego, że nie należy się obawiać hybrydyzacji gatunków. Staje się również podstawą do stwierdzenia, że być może w dzisiejszych czasach należy porzucić wszelkie próby ujednolicenia genologicznego, gdyż jest to równe „pisaniu na piasku”. Nie głoszę tym samym hasła „Śmierci gatunków” – one nadal istnieją w sensie teoretycznym, nie istnieją natomiast w sensie obiektywnym formalnie.

A NEW LOOK AT THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY GENOLOGY. A CRIME NOVEL OF ANDRIJ KOTIN

Summary

The modern crime novel, as well as other genres, is looking for new aesthetic options. The classic form of crime fiction seems to be insufficient for the ever-growing demands of customers. What is more, a noticeable crisis in the attractiveness of any literature can be observed. This implies the need to combine multiple genres. Contemporary genology is not able to define precisely any genre. A universal access to the media necessitates an introduction of an innovative point of view to literature. An example of the genre which has recently appeared as a response to this tendency is a metaphysical crime novel. The purpose of this article is to outline the problems of literary genology and to indicate ways to solve them.

II Kryminał w XIX wieku

Maria Berkan-Jabłońska
Uniwersytet Łódzki

NA TROPACH WILKIEGO COLLINSA

Tytułem wstępu

Jest przynajmniej kilka powodów, dla których Wilkie Collins stał się bohaterem tego szkicu. Po pierwsze, wciąż znany jest jako pisarz dość ograniczonej grupie historyków literatury, głównie brytyjskiej. Krąg jego polskich czytelników jest niewielki, i to nie tylko z powodu ironii upływającego czasu, który wielu utalentowanych i cenionych niegdyś autorów wrzuca do przysłowiowego lamusa, ale również z powodów czysto prozaicznych. Polskie przekłady Collinsa w XIX wieku można zliczyć na palcach jednej ręki. W 1871 i 1873 roku ukazały się we Lwowie dwa utwory tego autora: *O zmroku* i *Panna czy pani?*¹ Z racji broszurowej oprawy i niewielkiego nakładu są dziś niemal niedostępne. W tym okresie zresztą zdecydowanie większą popularnością cieszyły się w kraju historie pióra jego francuskiego rywala – Émile’a Gaboriau (*L'affaire Lerouge, Monsieur Lecoq*). Po drugiej wojnie światowej wydano po polsku zaledwie dwie powieści Collinsa: *Księżycowy kamień* w tłumaczeniu Waławy Komarnickiej i Jerzego Łozińskiego² i *Kobietę w bieli* w przekładzie Aldony Szpakowskiej³ oraz trzy opowiadania: *Tajemnica pałacu w Wenecji*⁴, *Przeraźliwe łóżę*⁵, *Kobieta ze snu*⁶. Zbyt to

¹ W. Collins, *O zmroku*, t. 21, Lwów 1871; *idem*, *Panna czy pani*, t. 50, Lwów 1873 (obie pozycje wydane w serii „Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów” księgarni Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie).

² *Idem*, *Księżycowy kamień*, tł. W. Komarnicka, Warszawa 1960; *idem*, *Księżycowy kamień*, tł. J. Łoziński, Warszawa 2013.

³ *Idem*, *Kobieta w bieli*, tł. A. Szpakowska, Warszawa 1961.

⁴ *Idem*, *Tajemnica pałacu w Wenecji* (oryg. *The Haunted Hotel*), tł. I. Socha, Łódź 1992.

⁵ *Idem*, *Przeraźliwe łóżę* (oryg. *A Terribly Strange Bed*), tł. W. Lewik, [w:] *Opowieści z dreszczem*, wybrał i oprac. M. Lieber, Warszawa 1960.

⁶ *Idem*, *Kobieta ze snu* (oryg. *Dream Woman*), tł. M. Traczewska, [w:] W.E. Aytoun et al., *Fantastyczne opowieści*, tł. Z. Jachimecka et al., red. M. Kaniowa, Kraków 1961. Już w trakcie redakcji obecnego artykułu ukazał się przekład zbioru opowiadań *Nawiedzony hotel* w tłumaczeniu J. Kosińskiego (Poznań 2015).

ograniczony, przynajmniej, wybór jak na „klasyka” i fundatora angielskiej powieści sensacyjno-kryminalnej, nazywanego również „supergwiazdą wiktoriańskiej prozy”⁷. Na jego koncie można wszak umieścić ponad trzydzieści powieści i dwukrotnie więcej nowel i opowiadań. Pisarz ma w dorobku również czternaście sztuk dramatycznych i blisko sto rozmaitych esejów i tekstów publicystycznych. W ostatnich latach do obszernej bibliografii dodano niezwykle cenny zbiór trzech tysięcy listów, zebranych w czterech tomach, zatytułowanych *The Public Face. The Collected Letters of Wilkie Collins*⁸.

Po drugie, podążam śladem Collinsa, bo jego życie jest samo w sobie niezwykłą historią, pełną niespodzianek i „smaczków” dla badacza kultury dziewiętnastowiecznej. Przyjaciel Charlesa Dickensa zniknął na długo w cieniu swego wielkiego kompana, choć był jednym z najbardziej uwielbianych i świetnie opłacanych pisarzy tej doby.

Po trzecie wreszcie, proponuję przyjrzeć się uważniej jego twórczości także z tej racji, że miłośnik gatunku, który przeżywa współcześnie absolutny renesans, ma prawo prowadzić swoje „śledztwo”, szukać źródeł i paralel dla form i pomysłów obecnych we współczesnych kryminalnych narracjach. Celem zasadniczym więc tego krótkiego artykułu będzie wydobywanie z wybranych utworów Collinsa zespołu takich zabiegów artystycznych i fabularnych, jakie z dużym sukcesem stały się częścią bogatego instrumentarium literatury kryminalnej XX i XXI wieku. Ponieważ zaś dziewiętnastowieczni krytycy uznawali biografiizm za ważne narzędzie w badaniach nad piśmiennictwem, również i ja rozpocznę od krótkiego przypomnienia losów pisarza.

Szczypta biografii⁹

Collins urodził się 8 stycznia 1824, a zmarł 23 września 1889 roku. Pochodził z rodziny artystycznej, co w dorosłym życiu w istotny sposób wpłynęło na jego potrzebę nieustannej twórczej aktywności. Ojciec Williama był znanym malarzem, członkiem Royal Academy od 1814 roku, jego brat Charles Allston – notabene zięć Dickensa¹⁰ – również

⁷ H.P. Lewis, *The Wilkie Collins Pages*, <http://www.web40571.clarahost.co.uk/wilkie/wilkie> [dostęp: 30.04.2015]; zob. także: *Wilkie Collins Information Pages*, <http://www.wilkie-collins.info> [dostęp: 30.04.2015]; *The Wilkie Collins Society*, <http://wilkiecollinssociety.org> [dostęp: 30.04.2015]. W Wielkiej Brytanii literatura przedmiotu poświęcona twórczości W. Collinsa stale rośnie. Powstają nie tylko nowe opracowania i nowe edycje, lecz także programy telewizyjne i filmowe.

⁸ *The Public Face. The Collected Letters of Wilkie Collins*, ed. W. Baker, A. Gasson, G. Law, London 2005.

⁹ Spośród wielu monografii i biografii W. Collinsa wymienić należy przede wszystkim: A. Lycett, *Wilkie Collins. A Life of Sensation*, London 2013; P. Ackroyd, *Wilkie Collins*, London 2012; M. Klimaszewski, *Brief Lives – Wilkie Collins*, London 2011; *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, ed. J.B. Taylor, Cambridge 2006; A. Gasson, *Wilkie Collins. An Illustrated Guide*, Oxford University Press, 1998. Trzeba uwzględnić też ważne strony internetowe, zwłaszcza cytowaną już: <http://wilkie-collinssociety.org> oraz <http://www.paullewis.co.uk>.

¹⁰ W 1860 r. ożenił się z córką Ch. Dickensa, Kate.

malował (był związany z ruchem prerafaelitów), młodsza siostra matki (H. Geddes) uchodziła za bardzo utalentowaną portrecistkę (te wątki pojawiają się w *Kobiecie w bieli*). Mimo że większość życia Collins spędził w Londynie, w Marylebone, po latach za najważniejsze swe doświadczenie uznawał odbytą z rodziną dwuletnią podróż do Włoch (1836-1838). Wydaje się, że dostarczyła mu ona wielu inspiracji, rozbudziła wyobraźnię, a nawet zaowocowała pierwszą miłością. Na pewno zaś uodporniła go na nieprzyjemne konsekwencje rozmaitych fizycznych przypadłości, na które cierpiał. Pojął między innymi, że potrafi – dzięki odkrytym wówczas zdolnościom opowiadania niezwykłych historii – poskromić szkolnych prześladowców.

Drugi znaczący wątek jego biografii wiąże się właśnie z dysfunkcyjnością organizmu. Collins przyszedł na świat z deformacjami kości – stopniowo szczególnie widoczne stało się wielkie, guzowate wybrzuszenie po prawej stronie czoła. Musiał nauczyć się dystansu do samego siebie, by przekuć niedostatki w zalety¹¹. Miał zaledwie 165 centymetrów wzrostu, a dodatkowo nieproporcjonalnie dużą głowę i ramiona, natomiast jego ręce i nogi były szczególnie małych rozmiarów. Nosił również okulary. Zapewne także genetyczna była przyczyna jego późniejszych, bardzo poważnych zmian reumatoidalnych. W dziesięcioleciu 1850-1860 zaczął cierpieć na zapalenie stawów połączone z neuralgia. Próbował rozmaitych metod leczenia: kąpeli, impulsów elektrycznych, hipnozy, ostatecznie jego lekarz zapisał mu opium jako środek leczenia bólu. Jeden z jego biografów stwierdził, że Collins przez lata nabył takiej tolerancji, że brał dziennie więcej laudanum, niż potrzebne byłoby do zabicia załogi statku lub kompanii żołnierzy¹². Oczywiście w latach osiemdziesiątych następstwem tych kuracji były poważne problemy z sercem i oddychaniem. Zażywał wówczas także specjalne kapsułki azotanu amylu i hipo-fosforanu.

Kolejny, niezwykle ciekawy aspekt biografii Collinsa wyznacza z jednej strony prężna kariera dziennikarsko-pisarska, z drugiej bardzo skomplikowane życie osobiste. Po opuszczeniu szkoły krótko pracował jako handlarz herbatą, a następnie podjął studia prawnicze zakończone w roku 1851. Równocześnie cały czas próbował tworzyć. Pierwszą, drobną jeszcze publikacją było opowiadanie *The Last Stage Coachman*, które ukazało się na łamach „Douglas Jerrold's Illuminated Magazine” w 1843 roku. Pierwsza książka zaś wyszła w rok po śmierci ojca, w 1848 roku, i nosiła tytuł *The Memoirs of the Life of William Collins, Esq., R.A.* Była to rzecz wspomnieniowo-biograficzna, ale dobrze przyjęta, co zachęciło go do dalszych prób. Następna pozycja reprezentowała gatunek mniej typowy dla Collinsa – była to powieść historyczna *Antonina albo Upadek Rzymu* (1850), jednak w kolejnych trzech nowelach powrócił do tematyki i kontekstów

¹¹ Zobacz więcej na temat życia Collinsa w: A. Gasson, Wilkie Collins - A Short Biography, http://www.wilkie-collins.info/wilkie_collins_biography.htm [dostęp: 2.01.2015].

¹² *Ibidem*.

współczesnych: *Basil* (1852), *Hide and Seek* (1854) i *The Dead Secret* (1857). Stopniowo głównym źródłem utrzymania Collinsa stały się publikacje czasopiśmiennicze: recenzje, eseje, krytyki, ważną rolę odegrała szczególnie współpraca z „Bentley’s Miscellany”, „The Leader” oraz Dickensowskim „Household Words” (pierwszym opowiadaniem tu zamieszczonym w 1852 r. było *The Terrible Strange Bed*). Dwaj pisarze po raz pierwszy spotkali się w marcu 1851 roku, a zawiązana wtedy przyjaźń trwała aż do śmierci autora *Davida Copperfielda* w 1870 roku. Z Dickensem Collins współpracował przy produkcji zarówno sztuk teatralnych, jak i wielu numerów pisma, zwłaszcza bożonarodzeniowych. Od 1856 roku pisarz był w stałym składzie redakcyjnym z pensją pięciu gwinei tygodniowo. Jego biografowie podkreślają, że wiódł życie sybaryty, lubił wino, dobre jedzenie, dandyzm w ubiorze. Sporo też podróżował po świecie (nieraz z Ch. Dickensem) i utrzymywał niekonwencjonalne relacje z kobietami. Długo był związany z dwiema partnerkami równocześnie, z żadną się nie ożeniwszy. Caroline Graves mieszkała z nim od 1858 roku aż do śmierci pisarza, poza krótkim czasem między 1868 a 1871 rokiem, kiedy wyszła za Josepha Clowa. Z kolei z pokojówką swojej matki, Marthą Rudd, poznał się w 1864 roku, gdy skończył czterdzieści lat (ona miała dziewiętnaście) i miał z nią troje dzieci. Zapewniał jej oddzielne mieszkanie, bardzo niedaleko swojej rezydencji.

Śmierć Collinsa może nie była dla otoczenia zaskoczeniem, zważywszy na jego przewlekłe schorzenia, ale już jej charakter – tak. Umarł w wyniku nieszczęśliwego wypadku (wpadł z powozu w trakcie zderzenia drogowego), doznał uszkodzeń mózgu, a w rezultacie postępujących komplikacji zmarł 23 sierpnia, 24 dni po wypadku.

Awangarda powieści kryminalnej, która stała się tradycją

Sławę Collinsa ugruntowały cztery powieści wydane w latach sześćdziesiątych: *Kobieta w bieli* (1860), której publikacja wywołała szalone zainteresowanie i nieodnotowywaną dotąd „gadżetomanię” literacką (sprzedawano czepki, bonnety, płaszcze, sukienki, perfumy)¹³; *No Name* (1862) – kontynuowane przez *Man and Wife* z 1870 roku, *Armandale* (1866) i *Moonstone* (1868), czyli *Księżycowy kamień*, który – zdaniem niektórych – ostatecznie usankcjonował nowy gatunek, ustalił prawa, jakich następcy musieli przestrzegać lub przynajmniej się do nich ustosunkować. Tłumy oczekiwały na każdy nowy numer „All the Year Round”, gdzie drukowano kolejne 32 odcinki powieści.

Collins w swoich powieściach i opowiadaniach kryminalno-sensacyjnych wprowadza kilka ważnych zabiegów, które będą przejmowane przez następców bądź będą

¹³ To bardzo interesujący i warty dokładniejszych badań wątek socjotechniki w zakresie rynku literackiego.

z sukcesem rozwijane, i to właśnie o nich teraz chciałabym pokrótce opowiedzieć (traktując swoje rozważania raczej jako rekonesans niż pewnik).

Wątek ciekawości ludzkiej

Ciekawość zaczyna być w prozie Collinsa waloryzowana pozytywnie, inaczej niż miało to miejsce w dotychczasowej literaturze, szerzej też – kulturze angielskiej. Dyskrecja staje się coraz częściej objawem niepokojącej skrytości człowieka, która może wskazywać na udział w przestępstwie lub zbrodni. Jak się bardzo często okazuje w powieściach, tajemnice nie zawsze mają bezpośredni związek ze sprawą, lecz pośrednio uniemożliwiają prowadzenie śledztwa, podsuwają fałszywe tropy – tak dzieje się na przykład z sekretami Rachel Verinder w *Księżycowym kamieniu*. W noweli *The Dream Women* opowieść jest uwarunkowana ciekawością, wręcz ciekawością żony głównego narratora, pani Fairbanks. To jej naciski sprawiają, że mąż zatrudnia dziwnie zachowującego się masztalerza i w ten sposób współuczestniczy w dramacie. Pewnym ukłonem w stronę wiktoriańskiego czytelnika był fakt, że pani Fairbanks pochodziła z Francji, co pozwalało usprawiedliwiać jej postawę kontynentalną skłonnością.

Jeden z bohaterów *Księżycowego kamienia* (stary sługa Betteridge) mówi o „gorączce detektywistycznej”, która udziela się ludziom z zewnątrz, gdy w grę wchodzi przestępstwo. Collins jest w tym punkcie wierny realiom epoki wiktoriańskiej, gdy bez skrupułów oddaje w powieściach ambiwalencję Anglików, z jednej strony osądzających ujawnianie prywatnych sekretów rodzin za dyskwalifikujące dla człowieka honoru, z drugiej wszakże niemal chorobliwie zafascynowanych śledztwami referowanymi przez ówczesną prasę¹⁴.

Wielość narratorów i punktów widzenia

Najbardziej nowatorską i dogłębnie eksploatowaną przez Collinsa zasadą konstrukcji jego tekstów stała się polifoniczność narracji. Oczywiście poszukiwanie genezy tego pomysłu musi nas prowadzić do realiów życia obyczajowego wiktoriańskiej Europy i rodzących się wówczas procedur policyjnych. Śledzenie przebiegu dochodzenia w prasie oraz nierzadko uczestniczenie przeciętnych obywateli w jawnych procesach zwracało również ich uwagę jako czytelników na rolę świadków. Świadków, którzy

¹⁴ Zdaniem K. Summerscale – autorki świetnego literackiego reportażu o zbrodni przy Road Hill z 1860 r. – od chwili tego wydarzenia i związanego z nim śledztwa „wizerunek detektywa stał się mroczniejszy niż dotychczas”, właśnie dlatego, że J. Whicher w swoim dochodzeniu zburzył spokój klasy średniej, wszedł w sprawy prywatne, „to wykroczenie niemal dorównywało zbrodni, którą miał on rozwikłać” (K. Summerscale, *Podejrzenia pana Whichera. Morderstwo w domu na Road Hill*, tł. M. Jaszczurowska, Warszawa 2010, s. 12; autorka wyprowadza tu także termin „detekcja” od *de-tegere*, czyli pozbawiać dachu, jak diabeł Asmodeusz. A więc detektyw byłby i podglądaczem, i bohaterem – s. 203-204).

nigdy nie dysponowali pełną wiedzą o zdarzeniach, natomiast zapamiętana przez nich wersja rozgrywającej się historii dopełniała się, uzupełniała lub zaprzeczała głosom innych. Współistnienie bardzo różnych interpretacji oraz różnorodność języków i stylów relacji bohaterów uczestniczących w zdarzeniach Collins wykorzystał najpełniej w *Księżycowym kamieniu*, choć i w *Kobiecie w bieli* ta technika była już stosowana. Pewnym mankamentem poprowadzonej tu narracji jest ustawienie narratorów po sobie w ten sposób, by rozpoczynali relację w miejscu jej skończenia przez poprzednika. W *Księżycowym kamieniu* chodzi z pewnością o iluzję obiektywizmu i kompetencji świadków. Opowiadają oni pozornie tylko o faktach, które zaobserwowali, mają zakaz wyrażania opinii i snucia domysłów, i bardzo się go pilnują, ale mimo to nie są w stanie zachować pełnej neutralności. W efekcie ich ograniczonej wiedzy lub też ograniczeń wynikających z dyspozycji intelektualnych, temperamentu, sympatii, antypatii formułują niekiedy przypuszczenia błędne, sugerują czytelnikowi coś, co okaże się fałszywe, a czasem zwracają mimowolnie uwagę na jakiś element układanki, puzzel z historii, ponieważ znają już jej finał¹⁵. W *Kobiecie w bieli* również narratorzy wchodzą w moment wyjaśniony przez poprzednika, ale nie są tak ściśle kontrolowani przez zarządzającego spisywaniem zdarzeń (w *Księżycowym kamieniu* Franklin Blake, siostrzeniec Lady Verinder, celowo wybiera relacjonujących, określa zakres ich świadectwa, czyni to dla z założenia najwierniejszego oddania przebiegu tajemniczej sprawy). Niezwykłość konstrukcji narracyjnej *Księżycowego kamienia* polega jeszcze i na tym, że narzucone przez Blake'a trzymanie się faktów ma zmuszać czytelnika do samodzielnej analizy wypadków w trakcie czytania poszczególnych sprawozdań. Blake używa zresztą słowa „raport”¹⁶, w domyśle: raport dla odbiorcy. Innymi słowy: Collins buduje tu jakby detektywa „naddanego” w osobie potencjalnego czytelnika¹⁷.

Trochę odmiennie narracja wygląda w *Kobiecie w bieli*, ponieważ narratorzy z większą swobodą wykorzystują w swoich relacjach różne formy wypowiedzi: dziennik, list, opowieść bezpośrednią, pierwszoosobową, notkę na marginesie dokumentu i tym podobne. Ponadto część materiałów powstaje *in medias res*, a nie wyłącznie po zakończeniu sprawy. Jeszcze inaczej owa polifonia narracji jest przeprowadzona w *The Dream Woman* (*Kobieta ze snu*), gdzie bohaterowie: ofiara – Francis Raven, Percy

¹⁵ Tak postrzega tę konstrukcję narracyjną P. Dembiński w: *Between Sensation and Detective Fiction: Wilkie Collins's The Moonstone*, [w:] *Structure and Uncertainty*, ed. L. Gruszevska Blaim, A. Blaim, Lublin 2008, s. 121.

¹⁶ W. Collins, *Księżycowy kamień*, s. 454.

¹⁷ O quasi-dokumentalnym charakterze powieści zob. P. Dembiński, *op. cit.*, s. 125. W *Man and Wife* z 1870 r. W. Collins również zastosował metodę raportu, dając w pierwszej części powieści (tzw. prologu) szczegółowe, niemal beznamiętne sprawozdanie z kilku znaczących momentów z życia bohaterów na przestrzeni kilkunastu lat. Każda z postaci jest potraktowana na równi, zajmuje tyle samo miejsca w ujęciu tym razem trzecioosobowego narratora, zbliżamy się do niej na krótko i oddalamy wraz z narratorem, by przejść do pozostałych.

Fairbanks – właściciel gospody zatrudniający Ravena oraz pani Fairbanks nie tyle przedstawiają zdarzenia, przekazując sobie pałeczkę w tej narracji, ile pokazują całość dostępnej im historii, co sprawia, że przynajmniej niektóre sceny nakładają się na siebie i oświetlają z różnych stron. O wiele rzadsze są teksty, w których Collins konsekwentnie utrzymuje pierwszoosobową narrację (*Who Killed Zebedee?*, *The Law and the Lady*).

Zagadki i wskazówki

Bohaterowie powieści Collinsa, są nastawieni na poszukiwanie wskazówek. Lata 50. i 60. XIX wieku to czas wzrastającej w społeczeństwie brytyjskim świadomości, że zasadą pracy policji śledczej jest szukanie dowodów, które po nitce doprowadzą do kłębka (słowo *clue* pochodzi od *clew*, czyli kłębek wełny lub nici). „Wydawało mi się, że widzę koniec właściwej nici” – powiedział narrator w powieści Andrew Forrestera *Kobieta detektyw* z 1864 roku. Bohater *Kobiety w bieli* również pisał o splątanej nici opowieści i tylko czasem dodawał: „Sądziłem, że udało mi się znaleźć wskazówkę”¹⁸. Owymi dowodami mogły być z pozoru nieistotne rzeczy, drobne rekwizyty lub ślady, na przykład smuga na drzwiach, brud na koszuli nocnej, kartka papieru lub gazety, urwana inskrypcja na nożu (*Who Killed Zebedee?*), mógł być to też podarty krawat, jak w opowiadaniu *Pamiętnik Anne Rodway*, w którym narrator przyznawał się przed czytelnikiem:

Zawładnęła mną jakaś gorączka – przemożne pragnienie, by pójść za tym pierwszym odkryciem, by dowiedzieć się więcej, nie zważając na ryzyko. Krawat stał się w istocie wskazówką, za którą postanowiłem podążać¹⁹.

Czytelnik powinien na te poszlaki zwrócić uwagę, ale nie rezygnować z pilnego obserwowania nietypowych zachowań człowieka. Jest bowiem w powieściach Collinsa inny aspekt tego zjawiska, niewątpliwie wynikający z realnych doświadczeń policjantów, z którymi pisarz przestawał, szukając inspiracji dla swych powieści. Wskazówki mogą się okazać mylące, a detektyw doświadczy stanu zagubienia, oszołomienia, zostanie sprowadzony na manowce zarówno w wyniku swojej pomyłki, jak i w rezultacie skrytych działań bohaterów. W *The Dream Woman* jeden z narratorów, oceniając swoją skuteczność na kolejnych etapach działań podejmowanych, aby zapobiec zbrodni, kilkakrotnie powtarzał termin *blindfold*, co znaczy „działający po omacku”, ale też „zaślepiiony”²⁰. William Hartright z *Kobiety w bieli* przyznawał z kolei: „Jakże mało wówczas wiedziałem o zakamarkach labiryntu, które miały mnie nadal zwodzić!”²¹.

¹⁸ Cyt. za: K. Summerscale, *op. cit.*, s. 102.

¹⁹ *Ibidem*, s. 105.

²⁰ W. Collins, *The Dream Woman. A Mystery in Four Narratives*, [w:] *Mystery and Detective Stories*, ed. J. Hawthorne, Bremen 2012, s. 245, 246.

²¹ W. Collins, *Kobieta w bieli*, s. 490.

Detektyw

W pierwszej kolejności to tradycyjnie policjant, obdarzony jednak wyjątkową inteligencją. Wzorzec podany został w *Księżycowym kamieniu* w osobie sierżanta Cuffa, wezwanego do domu Verinderów specjalnie z Londynu. Jego pierwowzorem był słynny Jonathan Whicher²². Obdarzony wyjątkową przenikliwością, celuje szczególnie w rozpoznawanie sygnałów i tropów fałszywych, a jednak prosta logika myślenia zostaje w *Księżycowym kamieniu* uznana za niewystarczającą strategię. Pobudki postępowania jednej z podejrzanych, Rachel Verinder, okazują się ostatecznie niewinne, choć poszlaki i zachowanie wyraźnie wskazują na jej winę. Detektyw, mimo swych talentów, ponosi klęskę i nie bardzo rozumie, dlaczego. Jest doprowadzony do stanu pewnej desperacji zawodowej i kończy karierę w sposób identyczny jak słynny śledczy – będzie się zajmował ukochanymi różami²³.

Rolę detektywa może jednak pełnić również ktoś pozbawiony profesjonalnych kompetencji, między innymi młody mężczyzna zakochany w uwikłanej w dramatyczną sprawę kobiecie i podejmujący śledztwo, by chronić jej życie lub przynajmniej cześć i honor. Do tej grupy zaliczymy Williama Hartrighta z *Kobiety w biele*, Franklina Blake’a z *Księżycowego Kamienia* czy Miserrimusa Dextera z *The Law and the Lady*. Zaangażowanym „śledczym” rodzinnej afery będzie również Henry Westwick z *The Haunted House*. Dość ciekawy przypadek występuje w noweli *Who Killed Zebedee?*, w której policjant musi dokończyć śledztwo, mimo że zbrodniarką okazuje się jego ukochana. Wydaje się, że w interpretacji Collinsa emocjonalne, osobiste podejście do sprawy wzmacnia możliwości intelektualne postaci, motywuje do wysiłku, bez którego nie uda się dociec prawdy. W *Księżycowym kamieniu* ostatecznie zagadkę zniknięcia diamentu, tak obciążającą całą rodzinę, rozwiązuje Ezra Jennings, Hindus, naukowiec, piastujący funkcję pomocnika doktora, poniżej swoich umiejętności i zdolności. Tylko jego umysł jest wystarczająco otwarty na zjawiska przekraczające zdrowy rozsądek człowieka Zachodu, by wyjaśnić nietypową aferę.

²² Departament Kryminalny w Policji Metropolitalnej został założony w 1842 r. Niedługo potem rozpoczął tam pracę J. Whicher. Zob. K. Summerscale, *op. cit.*, s. 74-84.

²³ Było to niewątpliwie nawiązanie do słynnego morderstwa w Road in Wiltshire, gdzie swego przyrodniego brata zabiła C. Kent. Wezwany wobec nieudolności lokalnej policji słynny J. Whicher, znajduje rozwiązanie, wskazuje przestępczynię, w czasie śledztwa szuka dowodu, opierając się na liście z pralni, niestety ława przysięgłych nie uznaje jego dowodów za wystarczające, dziewczyna zostaje wypuszczona – wszystko to są elementy wykorzystane przez W. Collinsa w powieści. Sposób prowadzenia sprawy, logika Cuffa, a także rozzarowanie werdyktem mają odniesienie do realnego procesu, który bulwersował publikę. Raz, dlatego że była to zbrodnia na małym trzyletnim chłopczyku, dwa, że ciągnące się poszukiwania w znacznym zakresie naruszały przyzwyczajenia Brytyjczyków do poszanowania ich prywatności. W tym śledztwie prywatne stawało się publiczne; nawet bielizna, wewnątrz domu, relacje między członkami rodziny ujrzały nagle światło dzienne. Co więcej, również bezwzględna prasa zajęła się domowymi sekretami.

Detektywami w utworach Collinsa bywają także bystre, myślące kobiety²⁴. Szczególną bohaterką jest pod tym względem Marianne Halcombe z *Kobiety w bieli*, która wspiera Hartrigha w poszukiwaniu prawdy o niebezpieczeństwach zagrażających kochanej przez obojga Laurze Fairlie. Najbardziej demoniczna postać intrygi, nadprzeciętnie inteligentny hrabia Fosco, jest zafascynowany Marianne. W przejętym podstępem dzienniku kobiety – będącym dowodem prowadzonego przez nią śledztwa – czyni dopisek:

Wspaniała kobieta! [...] Te strony są czymś zdumiewającym! Takt, który tu pierska okazuje, jej dyskrecja, rzadko spotykana odwaga, zdumiewająca pamięć, wdzięk stylu, czarujące wybuchy kobiecych uczuć – to wszystko niewypowiedzianie powiększyło mój podziw dla tej wzniosłej istoty, tej naszej wspaniałej Marianny. Mój obraz przedstawiony został po mistrzowsku. [...] Oplakuję nieubłaganą konieczność, która kazała nam zwalczać się nawzajem²⁵.

U Collinsa sprawą nową jest świadomość odpowiedzialności detektywa, że jeżeli zbrodnia nie zostanie wykryta, będzie ona zmieniać życie ludzi uwikłanych w nią, na zawsze określi ich funkcjonowanie, pozbawi niewinności w oczach świata. Ten wątek – znów uchwycony na podstawie autentycznego przypadku – występuje w *Kobiecie w bieli*, w *Księżycowym kamieniu*, w noweli *Nawiedzony hotel*. Prawnik Lady Verinder powie: „niewinni zawsze cierpią w siatce podejrzeń”²⁶.

Znaczące jest to, że najbardziej poszkodowane osoby, podejrzane o popełnienie przestępstwa, a następnie oczyszczone z niesprawiedliwych zarzutów, nie dysponują swoją historią, nie są narratorami (np. Rachel Verinder, Laura Fairlie).

Fatalizm zła

To element prozy Collinsa najsilniej zakorzeniony w melodramatycznych tendencjach epoki, dlatego też tu jedynie go zasygnalizuję. Bardzo często realizowany jest on w kreacjach kobiet złych, podporządkowanych zemście lub niskim instynktom. Trzeba jednak podkreślić, że te sprawczynie zbrodni – Alicia Warlock, Rosanna Spearman, hrabina Naron – bywają interpretowane przede wszystkim jako jednostki zagubione w życiu, dziwne, niemogące same określić swojej tożsamości, o niejasnej motywacji postępowania. W powieściach Collinsa owemu fatalizmowi losu niektórych postaci towarzyszy też uczucie grozy – nie tyle realnej (choć w dorobku pisarza znajdziemy teksty ukazujące współlistnienie świata realnego i nadprzyrodzonego), ile rodzącej się

²⁴ Warto też pamiętać o M.E. Braddon i jej *Lady Audley's Secret*, wspomnianej wcześniej powieści A. Forrester lub *Przygodach pani detektyw* (1861) W.S. Haywarda.

²⁵ W. Collins, *Kobieta w bieli*, s. 339-340.

²⁶ *Idem*, *Księżycowy kamień*, s. 17.

w obliczu przerażającej perfidii ludzkiej. Zresztą także duchy, sny, fantastyczne wizje są często wywołane ludzkim złem.

Labiryntowy przebieg wydarzeń

Niemожność rozeznania się czytelnika w skomplikowanym, często nieprawdopodobnie spiętrzonej układzie faktów i domysłów bierze się między innymi z bardzo interesującego rozpoznania Collinsa, że konkretne zbrodnie niekoniecznie wynikają tylko z aktualnie przeżywanymi namiętności czy biegu wydarzeń, ale ich zasadnicze źródła tkwią w nieraz dalekiej przeszłości. W *Kobiecie w bieli* oczywiście mąż będzie chciał zabić żonę, by zyskać majątek, ale nie bałby się tak utraty płynności finansowej, gdyby nie sfałszowane dokumenty małżeńskie rodziców, definitywnie odbierające mu prawo do tytułu, ziemi i pozycji społecznej. Grzechy przodków odzywają się nagle za sprawą błahego incydentu. W *Księżycowym kamieniu* zbrodnia i kradzież bramińskiego klejnotu ma miejsce w 1799 roku, lecz rzutuje odtąd na kilka kolejnych pokoleń. I znów nie jest jasne, czy ostatecznie przeważa klątwa nie z tego świata, czy chciwość ludzka.

Pytanie, ponawiane na kartach powieści przez bohaterów: *who can tell?*, wyraża bezradność wobec tajemnic, tajnych ślubów, przesądów, ciemnych, nadprzyrodzonych zjawisk, morderstw, przerażających snów i lęków nieznanej przyczyny – logika trzeźwego rozumu może być niewystarczająca. Wolno widzieć w tym zakresie wpływ gotycyzmu oraz upodobanie do wspomnianego już postromantycznego melodramatyzmu, lecz należy także pamiętać, że współczesny kryminał retro nie jest wcale wolny od analogicznych zabiegów²⁷. Labirynt Collinsa dotyczy przestrzeni, fałszywie interpretowanych zachowań i faktów, zaszości oddziałujących na teraźniejszość, a także świata metafizycznego – nieustannych przeczuć, domysłów, dziwnej pewności bohaterów co do chwili nadciągającej katastrofy i tym podobnych. Pocieszające jest jednak stwierdzenie z *No Name* (1862): „Nic na świecie nie jest ukryte na zawsze. [...] zachowanie sekretu na wieki jest cudem, którego świat jeszcze nie widział”²⁸.

Udomowienie grozy

Wszystko to, co przerażające w utworach Collinsa, dzieje się bardzo blisko człowieka, w bardzo konkretnych realiach, doskonale znanych większości czytelników jego powieści. To nie są zamczyska w odległej, górzystej Szkocji czy egzotyczne kraje, wyrafinowane pałace maharadży, ale Londyn, zaułki stolicy odmalowane z dbałością o wiarygodne

²⁷ Wymieńmy dla przykładu K. Lewandowskiego, autora powieści *Magnetyzer*, *Elektryczne perły* czy *Perkalowy dybuk*, czy N. Szagaj z cyklem *Kroniki Klary Schulz*, którzy udatnie łączą historię kryminalną z wątkami sensacyjno-fantastycznymi.

²⁸ Cyt. za: K. Summerscale, *op. cit.*, s. 284.

detale; jeśli prowincja, to sielska, spokojna: probostwo w małym miasteczku (*Miss Jeromette and the Clergyman*), wiejska gospoda (*The Dream Woman*), przemysłowe zagłębie, ziemiański dwór; pojawiają się tu reprezentanci wszystkich stanów oraz zawodów, i nikt nie jest wyłączony z podejrzeń ani ze śledztwa. Henry James dostrzegł tę nowość propozycji Collinsa na tle klasycznych ujęć gotycyzmu rodem z Ann Radcliffe bodaj jako pierwszy. Pisał w 1865 roku, że do zasług pisarza zaliczyć trzeba sprowadzenie najbardziej tajemniczych zagadek na próg domostw, że „Zamiast grozy ‘Udolpho’, stoimy nagle w obliczu grozy naszych słodkich wiejskich siedlisk i ruchliwych zaułków Londynu. I nie ma wątpliwości, że są one o wiele bardziej przerażające”²⁹.

Modelową „powieścią zagrożenia” jest *Kobieta w bieli*. Schemat fabularny tego utworu zasadza się na naprzemienności wydarzeń typowych, zbieżnych z przyzwyczajeniami bohaterów oraz traumatycznie niecodziennych, niedających się zaakceptować, zwłaszcza jako rezultat oddziaływania złych intencji ludzkich. Jak mówi Hartright: „Rzeczy trywialne i rzeczy straszliwe chodzą ze sobą pod rękę po wszystkich drogach naszego niepojętego świata”³⁰.

Już pierwsza scena inicjująca dramatyczną historię siostr i ich przyjaciela, czyli pojawienie się tytułowej kobiety w bieli, eksponuje niezgodność miejsca i sytuacji, sprawia wrażenie „wtargnięcia” dziwności w dotychczasową normalność świata bohatera:

Na środku szerokiego, jasnego gościńca – jak gdyby w tym właśnie momencie wyskoczyła spod ziemi lub spadła z nieba – szła samotna kobieta, ubrana od stóp do głów na biało, i patrząc pytająco na mnie, wskazywała ręką ciemną chmurę spowijającą Londyn³¹.

W kontekście „udomowienia grozy” szczególnie warte uwagi jest jednak niewielkie, ale znaczące w dorobku Collinsa opowiadanie kryminalne *Who Killed Zebedee?*³². W tym przypadku mamy bowiem do czynienia z obrazkiem typowego dla wiktoriańskiej Anglii połowy XIX wieku małego pensjonatu z pokojami wynajmowanymi niższej klasie średniej. Zdaje się on stanowić kwintesencję brytyjskiego spokoju, egzystencji porządnej i wolnej od skrajnych namiętności, jakie czytelnicy gotowi byli przypisać ukazanej w *Kobiecie w bieli* zdegenerowanej arystokracji lub cudzoziemcom. Collins rozpoczyna tę historię policyjnego śledztwa od żywo, wręcz filmowo skreślonej sceny w peryferyjnym londyńskim komisariacie. Odbywający nocną służbę policjanci z niedowierzaniem przyjmują od poruszanej młodej służącej zgłoszenie morderstwa

²⁹ To słowa zaczerpnięte z eseju H. Jamesa opublikowanego w „Nation” 9 listopada 1865 r. (cyt. za: P. Dembiński, *op. cit.*, s. 129; tłumaczenie cytatu własne).

³⁰ W. Collins, *Kobieta w bieli*, s. 535.

³¹ *Ibidem*, s. 19-20.

³² *Idem*, *Who Killed Zebedee?*, [w:] *idem*, *Who Killed Zebedee? and John Jago's Ghost*, foreword M. Jarvis, London 2002, s. 3-30.

popętnionego na mężu przez żonę, i to w szanowanym hoteliku Mrs. Crosscapel. Dziewczyna zresztą również kilkakrotnie powtarza z oburzeniem: *I did think I had found a respectable place* („Myślałam, że znalazłam porządne miejsce”)³³. Dopuszczalne byłyby – w ich wyobrażeniu – włamanie, kradzież, ewentualnie bójka, ale zabójstwo nie licuje z opinią pensjonatu i jego mieszkańców. Śledztwo prowadzone dalej przez bohatera, młodego i ambitnego posterunkowego, nie będzie służyło dokumentowaniu błyskotliwej inteligencji detektywa ani demoniczności bądź przebiegłości przestępcy, jak to często działo się w opowiadaniach Edgara Allana Poe’go czy Arthura Conana Doyle’a. Przeciwnie, celem zasadniczym pierwszoosobowej narracji, rekonstruującej dochodzenie, jest ukazanie stanu konfuzji, jakiej doświadcza początkujący śledczy w obliczu „niezwykłego” wpisanego w „zwykłość”. Jego motywacje są zresztą również bardzo codzienne i pragmatyczne: liczy na awans i dodatkowo względy ładnej kucharki z pensjonatu. Aby sprostać zadaniu, policjant musi jednak poznać wszystkie tajemnice mieszkańców, spojrzeć na tak zwanych porządnymi obywateli jak na potencjalnych przestępców, odkryć ich skrywane tajemnice oraz rozmaite dziwactwa. Wśród rozmaitych, nieraz mylących przesłanek i oznak winy odnajduje te właściwe, by je zweryfikować zgodnie z policyjną procedurą, co oznacza jednak, że w wyniku takiej konfrontacji zmuszony jest nieraz całkowicie zmienić dotychczasowe myślenie o otaczającej go rzeczywistości i ludziach³⁴, przede wszystkim zaś pozbyć się ufności. Na koniec przymioty, w które Collins wyposażył swego protagonistę, czyli prawdość i rzetelność w spełnianiu obowiązków, doprowadzają młodego policjanta do prawdy, która obróci wniwecz jego życie.

W drugiej połowie XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku kontynuowane były powszechnie inne wzorce powieści sensacyjno-kryminalnej niżli zaproponowane w swoim czasie przez Collinsa. Ich fundatorami byli raczej Poe, Conan Doyle czy Agatha Christie. Dzisiaj jednak we współczesnej literaturze kryminalnej obserwujemy cały szereg tendencji destrukcyjnych tradycyjną strukturę opowieści detektywistycznej. Sądzę, że proveniencji niektórych z nich szukać można śmiało u zapomnianego na pewien czas Collinsa. Warto więc ponownie podjąć lekturę jego utworów.

³³ *Ibidem*, s. 7 (tłumaczenie cytatu własne).

³⁴ W. Collins pokazuje trafnie, że policjant zazwyczaj także myśli wprawie intuicyjnie i schematycznie, ale nabywa z czasem wprawy w podważaniu swoich pierwszych wrażeń. Młody detektyw rejestruje więc podejrzaną zachowanie mieszkańców pensjonatu, ale odrzuca ich zbyt oczywistą wymowę, np.: „[...] He so trembled with terror that some people might have taken him for guilty person” (*ibidem*, s. 8).

ON THE TRAIL OF WILKIE COLLINS

Summary

The article is devoted to Wilkie Collins as a precursor of the crime fiction genre. The works of that Victorian writer are currently gaining popularity among the English researchers. In Poland, however, their reception has been very limited. It is a great pity since Collins's novels and short stories deserve attention as a number of artistic devices and ideas used by contemporary crime fiction can be found in them; for instance, narrative polyphony, a specific design of the detective character, domesticated dread or social aspects of the investigation. The article goes over the chosen works of Collins with emphasis on their characteristics as crime fiction.

Marta Ruszczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

HISTORIE KRYMINALNE W POWIEŚCI GALICYJSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

Początki dziewiętnastowiecznej polskiej literatury kryminalnej jako powieści detektywistycznej są dość trudne do ustalenia. Wynika to z kilku przyczyn. Po pierwsze ważna jest tutaj specyficzność warunków, które legły u podstaw tego rodzaju literatury popularnej w Polsce czasów zniewolenia i rozbiorów, kiedy to ówczesny aparat represji zaborcy musiał pozostawać wyraźnie w cieniu i siłą rzeczy nie mógł być zaakceptowany jako narzędzie w walce ze złem, a co za tym idzie – także występować w roli nadrzędnej instancji w procesie wymierzania sprawiedliwości oraz jako trybunał do ferowania wyroków natury moralnej. Druga z przyczyn dotyczy dość słabej jeszcze w prozie tego czasu, szczególnie w pierwszej połowie XIX wieku, obecności kultury mieszczańskiej, która dość wolno przecierała sobie szlaki w polskiej kulturze, i w ogóle tematyki miejskiej. Zbrodnia, najogólniej rzecz biorąc, nie należy wyłącznie do świata przestrzeni miejskiej, ale różne formy przestępstw łączą się z rozwojem kapitalizmu i związanej z nim konkurencji oraz walki o przetrwanie, co pociąga za sobą rywalizację i działania o charakterze przemocy. Intryga kryminalna w świecie dziewiętnastowiecznej powieści może równie dobrze zostać ulokowana na prowincji, ale jeżeli w rozważaniach nad ówczesnym romansem kryminalnym weźmiemy pod uwagę „powieść tajemnic” Eugène’a Sue, to właśnie w jej kontynuacjach na gruncie polskim w latach czterdziestych także napotykamy na dość trudne do pokonania bariery, które w sumie prowadzą naszych pisarzy sięgających po ten gatunek do dość schematycznych i konwencjonalnych obrazów przestrzeni miejskiej w polskiej literaturze pierwszej połowy XIX wieku¹. Jednak pamiętać tu trzeba też o tym, że przy narodzinach tego gatunku w literaturze polskiej niemały udział miały również wszelkie odmiany sensacyjno-

¹ Zob. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, [w:] *idem, Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 224–225.

awanturnicze. Jednocześnie chcąc podkreślić specyficzne warunki, które ukształtowały tę powieść w Polsce, należałoby zwrócić uwagę na fakt, iż proza kryminalna powstawała w trudnej sytuacji zarówno politycznej, jak i społecznej, z czego ostatecznie wynika szczególna odmiana gatunku na gruncie polskim oraz – co za tym idzie – kreacja postaci detektywa jako typu nowego bohatera literackiego. Tak się bowiem ułożyło, iż kluczowa dla powieści kryminalnej postać detektywa, mająca istotne znaczenie dla tej formy powieści, występującego w roli obrońcy, uwikłanego przecież skądinąd w sprawy natury moralnej, obdarzonego częstokroć niemałym autorytetem społecznym i walorami intelektualnymi nie mogła być jednocześnie związana z biurokracją zaborcy. Z tym problemem długo borykać się będzie nasza powieść kryminalna i temu między innymi zawdzięczać będziemy postaci detektywów – amatorów w jakiś sposób związanych z prawem. Tak dzieje się chociażby w powieściach Walerego Przyborowskiego z lat siedemdziesiątych XIX stulecia (zabór rosyjski), w których mamy do czynienia z postaciami notariuszy, urzędników sądowych, a w roli pomocników detektywa pojawiają się osoby najzupełniej postronne, angażujące się w rozwikłanie zagadki, choć przecież uzdolnionych amatorów nie brakuje również w literaturze angielskiej, czego przykładem może być powieść *Kamień księżycowy* Wilkiego Collinsa.

Tadeusz Bujnicki, omawiając wspomniane wyżej powieści Przyborowskiego (*Noc z 3-go na 4-ty grudnia*, *Liść akacji* i *Czerwoną skrzynię*), zwraca uwagę właśnie na lokowanie akcji w prowincjonalnej scenerii:

Co ważne fabuły powieściowe (poza początkowym epizodem warszawskim w *Czerwonej skrzyni*) rozgrywają się na prowincji, w małomiasteczkowych i wiejsko-dworskich przestrzeniach. I to raczej na obrzeżach. Nie ma w nich wielkomiejskiej „dżungli” stanowiącej kłębowisko przestępstw. Autor przedstawionym przestrzeniom nadaje wymiar lokalny, co zważywszy na miejsce pierwodruku („Gazeta Kielecka”), określa także adresata – mieszkańca prowincjonalnych Kielc i ich okolic. Kieruje jego uwagę na zdarzenia, których umiejscowienie jest dlań stosunkowo łatwe. Lektura skłania również do umieszczenia powieści w kontekście utworów o tematyce obyczajowo-środowiskowej, czyli wśród standardowej wówczas produkcji powieściowej. Postaci reprezentują małomiasteczkowe i wiejskie zbiorowości, a ich zachowania są związane z ustalonymi formami życia na prowincji. Przestępstwo burzy ten ustabilizowany porządek².

Inaczej rzecz się przedstawia w powieściach, których twórcy związani są z Galicją, czyli z zaborem austriackim, o czym będzie mowa dalej. Tak się bowiem przyjęło w powieściach i to nie tylko kryminalnych doby pozytywizmu, ale również społeczno-obyczajowych, przykładem jest choćby *Lalka* Bolesława Prusa, że autorzy często

² T. Bujnicki, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty grudnia” a „Liściem akacji” Walerego Przyborowskiego, czyli początki polskiej powieści kryminalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 55.

świadomie pomijają w nich obecność zaborcy, co dodatkowo jeszcze, jak precyzuje Ewa Ihnatowicz, wynika z tego, iż „[...] nie można w powieści powierzać wymiarowi sprawiedliwości zaborczej władzy, ponieważ groziłoby to demoralizacją czytelnika”³. Tak więc nieobecność aparatu władzy, który reprezentuje administrację zaborcy, staje się w ten sposób świadomie modelowanym sposobem protestu, w którym uczestniczył również ówczesny czytelnik.

Natomiast inaczej rzecz się przedstawia w powieściach, których miejsce akcji zostaje ulokowane na obszarze Galicji i w omawianym okresie, a więc wkraczającym już w czas autonomii po roku 1867. Wówczas w powieści pozytywistycznej, co prawda sporadycznie, mamy do czynienia z postacią rodzimego detektywa (komisarza jako polskiego urzędnika), związanego z tamtejszym aparatem administracyjnym. Jest to wyraźny przykład historycznych przemian, jakie dokonały się w Galicji drugiej połowy XIX wieku.

Wokół narodzin powieści kryminalnej w polskiej literaturze

Obecne badania nad prozą kryminalno-detektywistyczną w Polsce nieco odważniej, niż było to jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, określają w przybliżeniu czas narodzin tego gatunku, sytuując go w latach siedemdziesiątych⁴. Wiąże się to z okresem bujnego rozwoju powieści pozytywistycznej i z ożywczym działaniem ówczesnych prądów literackich realizmu i naturalizmu, które to otworzyły twórców na poszukiwania i odkrywanie nie tylko świata z nizin społecznych, zaowocowały też prezentacją przeróżnych patologii, także tych związanych ze zbrodnią. Zwrócono wówczas uwagę na nowe środowiska, również te z marginesu społecznego, co zaznaczyło się w sposobach pokazywania samego miasta jako miejsca występku i zbrodni. Przykładem może tu być obszerna naturalistyczna powieść w dwóch tomach Adolfa Dygasińskiego *Nowe tajemnice Warszawy* (1887), nawiązująca do głośnej powieści Sue *Tajemnice Paryża*, ale warto też wymienić wcześniejsze *Tajemnice Krakowa* Michała Bałuckiego (1870), choć już w latach czterdziestych XIX wieku pojawiają się w literaturze polskiej liczne odniesienia do gatunku powieści tajemnic. Jeżeli przyjąć, że punktem startowym dla dziewiętnastowiecznej powieści było *Zabójstwo przy Rue Morgue* Edgara Allana Poe

³ E. Ihnatowicz, *Miasto kryminalne?*, [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 120.

⁴ Zob. E. Pawlak-Hejno, *Powieści kryminalne Walerego Przyborowskiego na łamach „Gazety Kieleckiej”*, [w:] *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010, s. 119-129; T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 50-66; R. Stachura-Lupa, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 19-20.

z roku 1841, to ta perspektywa dla literatury polskiej nie byłaby tak znowu bardzo odległa. Oczywiście należałoby pamiętać, że w krajach zachodnich początki literatury kryminalno-detektywistycznej wiążą się z romantyzmem⁵, ale dojrzały kształt osiąga ona w drugiej połowie XIX wieku, przykładem Collins, cykl o Sherlocku Holmesie Arthura Conana Doyle'a, a we Francji powieści pióra Émile'a Gaboriau. Jednakże warto byłoby choć w wybiórczy sposób pokazać, a przede wszystkim prześledzić, jak wyglądały początki powieści kryminalno-detektywistycznej w polskiej literaturze dziewiętnastowiecznej, gdyż sąd badaczki tego obszaru literatury popularnej, Anny Martuszeńskiej, nie wydaje się możliwy do utrzymania:

Polska powieść i nowela kryminalna rodzi się w XX w. Co prawda już wcześniej pojawiają się w powieści wysokoartystycznej motywy kryminalne (np. w obyczajowym romansie Kraszewskiego z 1872 *Sprawa kryminalna* spotykamy rzekomą zbrodnię i opis śledztwa), nie doprowadzają one jednak do powstania polskiego „kryminału” w XIX w.⁶

Natomiast na podstawie najnowszych badań wnioskować można, iż początki powieści kryminalnej należałoby w naszej literaturze lokować w okresie przełomu między romantyzmem a pozytywizmem⁷, choć pewne jest, że ostateczne ukształtowanie niektórych odmian polskiego kryminału nastąpiło w drugiej połowie XIX wieku. Te sprzyjające warunki, w jakich mógł się on uformować, znaleźć można było właśnie w Galicji.

Przykład Józefa Dzierzkowskiego

Zastanawiając się nad początkami tego rodzaju literatury na terenie Galicji, wzięłabym pod uwagę właśnie Józefa Dzierzkowskiego, w którego powieściach z lat czterdziestych, powstałych pod niewątpliwym patronatem Sue i Honoriusza Balzaka, dochodzi do charakterystycznego połączenia intrygi kryminalnej z romansem i powieścią społeczną. Jednocześnie jako pisarz związany z Galicją wschodnią, a konkretnie: z Lwowem, usiłuje, idąc śladem „powieści tajemnic” Sue i jego Paryża oraz niebezpiecznych rewirów, pokazać także rodzime miasto, które wprawdzie nie jest jeszcze w pełni „kryminalnym” miastem zła, ale ta, jak pisze Dzierzkowski, „malutka stolica małego kraju” zachowała

⁵ Wymieniłabym tu jeszcze powieści autorstwa H. Balzaka, jak chociażby *Czerwoną oberżę*, oraz wcześniejszą, bo z 1819 r., *Pannę de Scudery* E.T.A. Hoffmanna jako początek kryminału w literaturze niemieckiej.

⁶ A. Martuszeńska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 322.

⁷ Pierwszy polski pitaval autorstwa L. Triplina pochodzi z 1852 r. (*Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych i sądowych*).

„wszystkie narowy małomieszczańskie”⁸. I taki też szlachecko-mieszczański obraz zbrodni i występków odnajdujemy na kartach kluczowej dla całego cyklu powieści *Kuglarze* będącej współczesnym romansem o oszustach. W cyklu Dzierzkowskiego, podobnie jak w powieściach pozytywistów, widać już zdecydowaną różnicę między światami przestępczymi miasta i wsi, gdyż to właśnie przestrzeń miejska bardziej niż środowisko wiejskie staje się siedliskiem oszustów przeróżnej maści, także tych związanych zarówno z salonem (arystokracji, ale też palestry), jak i ulicą⁹. Ten „kryminalny Lwów” zaznacza swoją obecność szczególnie w *Kuglarzach*, gdzie pojawia się świat przestępczy, a pisarz kreuje fizjonomię i główne figury kryminalnego światka wraz z bodaj po raz pierwszy w literaturze pięknej użytą gwarą przestępczą. Daje to w sumie szczególnie barwny i egzotyczny obraz Lwowa z malowniczymi rewirami zamkniętego miejskiego świata, a takim egzotycznym i niebezpiecznym miejscem okazuje się szynk „Pod Krogulcem”, gdzie spotyka się szajka przestępców. I mimo iż w powieściach Dzierzkowskiego nie mamy do czynienia z prawdziwą zbrodnią, a raczej z różnymi machinacjami i oszustwami skupionymi wokół interesów rodzinnych (posagi, sprawy spadkowe, oszustwa majątkowe), w których możni tego świata (podobnie jak u Sue) wykorzystują rzezimieszków i postacie z „piekła rodem”, konsekwencje przestępczych działań okazują się skądinąd tragiczne, pociągając za sobą śmierć niewinnych ofiar.

Określając Dzierzkowskiego pisarzem nawiązującym do „powieści tajemnic” Sue, należałoby zaznaczyć, iż mimo braku u polskiego autora typowego dla tego gatunku krajobrazu miasta – zła¹⁰ to właśnie na kartach jego powieści mamy do czynienia z udanymi próbami urealnienia postaci świata przestępczego. Czarne charaktery *Tajemnic Paryża* przedstawione są jako osobnicy o cechach demonicznych, podczas gdy w powieściach Dzierzkowskiego mamy do czynienia z silnie stypizowanymi portretami, na których wygładzie w wyraźny sposób odcisnęło swoje piętno środowisko. Badacze powieści Dzierzkowskiego zwracali uwagę, iż brak prawdziwej zbrodni i zbrodniarza wynikał poniekąd z nadmiaru obecności tendencji moralistycznych, których nie skąpił czytelnikom autor *Salonu i ulicy*¹¹, łączący w strukturze swojej powieści elementy popularne z założeniami nasyconej dydaktyzmem i licznymi przesłaniami powieści społecznej, a w tej ostatniej elementy i motywy popkulturowe nie grały głównej roli¹². Mimo tych mankamentów to właśnie powieści galicyjskiego pisarza stanowiły istotne ogniwo, także dla późniejszych twórców, w sposobach prezentacji środowisk kryminogennych

⁸ J. Dzierzkowski, *Dla posagu*, [w:] *Powieści Józefa Dzierzkowskiego*, t. 4, Lwów 1875, s. 9.

⁹ Parafrazując słynną powieść J. Dzierzkowskiego *Salon i ulica* z 1847 r.

¹⁰ Zob. M. Ruszczyńska, *Miedzy romansem a powieścią społeczną. Wokół wybranych elementów prozy Józefa Dzierzkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-literaria” 2013, t. 13, s. 11-14.

¹¹ Zwraca na to uwagę J. Bachórz, *op. cit.*, s. 226.

¹² Zob. M. Ruszczyńska, *op. cit.*, s. 3-18.

o wyraźnie regionalnym charakterze. I zgodzić się tu wypada z Małgorzatą Kosmałą, iż postać literackiego detektywa Marka Krajewskiego „[...] została zbudowana na szkielecie odziedziczonym po kryminałach XIX i początków XX wieku”¹³. Z pewnością wiele retrokryminałów powstałych po roku 1989 swoją atrakcyjność zawdzięcza formom protokryminału, do których niewątpliwie należy „powieść tajemnic”, a także, choć w mniejszym stopniu, polska dziewiętnastowieczna powieść kryminalna, która wciąż czeka na swoje odkrycie.

Huculska opowieść kryminalna

Próbując naszkicować wzorce opowieści kryminalnych w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku, należałoby zwrócić uwagę na etniczny charakter tego rodzaju historii. Z pewnością znaleźć się tutaj powinny fascynujące pisarzy związanych z Galicją wschodnią opowieści o Huculach. Temat ten, odkryty przez romantyzm, swoje dopełnienie znalazł wśród pisarzy drugiej połowy XIX wieku, włącznie ze Stanisławem Vincenzem. Jednakże tutaj interesować mnie będą mniej znani, a właściwie już nieco zapomniani pisarze, tacy jak: Juliusz Turczyński, Józef Rogosz (epizodycznie) i Kajetan Abgarowicz (Abgar Sołtan). U wszystkich trzech wymienionych twórców, choć w różnym stopniu, mamy do czynienia z prezentacją socjologicznego oblicza zbrodni, która ma też inny wydźwięk niż ta wchodząca w obręb „kryminalnego” miasta. Jest to bowiem istniejący jeszcze w XIX wieku rozdzielnie świat ludu. Tutaj zbrodnię, szczególnie w optyce pozytywistów, traktowano inaczej niż w świecie miejskim, a związana ona była często ze sferą zabobonu, zacofania, albo też (dla naturalistów) była wynikiem społecznych patologii, jak i demoralizującego wpływu środowiska. Takim miejscem generującym występki w przestrzeni wiejskiej bywała karczma. Ihnatowicz zwraca uwagę, iż

Źródłem wiejskiego przestępstwa są ciemne, nieopanowane instynkty i brak oświaty, właściwe wszystkim członkom społeczności, z której wyróżniają się dodatnio tylko wyjątki. Zbrodnię (jednorazową) wywołają często alkohol i namiętność¹⁴.

I mimo drastyczności w opisach zbrodni wiejskiej w odróżnieniu od środowiska miejskiego wieś, najogólniej rzecz biorąc, wydaje się w XIX wieku bardziej moralna. Nieco inaczej na tym tle przedstawia się Huculszczyzna, która dodatkowo jeszcze posiadała w dziewiętnastowiecznej literaturze i kulturze status krainy egzotycznej, a Huculi traktowani bywali w kategoriach „dzieci natury”. Znajdowało to również przełożenie

¹³ M. Kosmała, *Kryminalne retroswiaty*, [w:] *Przerabianie XIX wieku. Studia*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011, s. 230.

¹⁴ E. Ihnatowicz, *op. cit.*, s. 114.

na sposób, w jaki interpretowany był wszelki występki, jak i, najogólniej rzecz biorąc, opisy różnych form nieposłuszeństwa wobec prawa, w których Huculi stosunkowo łatwo stawali się bohaterami. W powieściach Turczyńskiego i Abgarowicza takowe czyny przeradzały się w akty będące w dużej mierze wynikiem wybujałego temperamentu „dzieci natury”, miały też w sobie romantyczny posmak jakiegoś rebelianctwa i nieposłuszeństwa wobec władzy, którą uosabiał austriacki zaborca. Toteż obrazy zbrodni i zbrodniarza pokazywane w scenerii Karpat Wschodnich nabierały kształtu opowieści awanturniczej lub sensacyjno-melodramatycznej (zbrodnia, zemsta, kara). W huculskich opowieściach (*Przy ognisku myśliwskim*, 1891, i *Ilko Szwabiuk*, 1896) Abgarowicza miłość przedstawiona zostaje jako wyzwanie i niebezpieczne uczucie, któremu bohaterowie nie mogą się oprzeć, mimo iż kończy się ono często dla nich tragicznie. Interesującym pomysłem u tego pisarza zdaje się wplatanie w porządek opowieści obyczajowej i połączenie z wątkiem sensacyjnym elementów romansu zbójckiego. Daje to w sumie interesujące efekty, choć w realiach Karpat Wschodnich nie jest to do końca opowieść o szlachetnym zbójcy wymierzającym sprawiedliwość możliwym tego świata, którego współczesną inkarnacją byłaby postać Arsène’a Lupina Maurice’a Leblanca czy bardziej nam bliskiego jeźdźca w masce – Zorro. U Abgarowicza znajdujemy postać pełną sprzeczności, pozbawioną patosu szlachetnego zbójnickiego hetmana, ale wymykającą się jednoznacznym ocenom. Jest to bohater, na którego osobowości w wyrazisty sposób odcisnęło się niezwykle kulturowe pogranicze, jakim była Huculszczyzna. W takim też znaczeniu zbrodnia zdawała się jakby dopełnieniem jego burzliwego i niespokojnego żywota.

W kategoriach romantycznego buntu, ale podszytego nienawiścią etniczną z elementami antysemitycznymi, przedstawił taką historię Turczyński w powieści *Czarna dola*, w której figury kryminalne nawiązywały, chyba nieprzypadkowo, do *Karpackich gór* Józefa Korzeniowskiego. Bohaterem jest tu huculski chłopak Todos Romanyszyn, który wskutek intrygi diaka i Żyda zostaje wzięty w rekruty. Wraca po latach do rodzinnej wsi i w akcie zemsty morduje swojego prześladowcę (diaka), który zabrał mu ukochaną, podpala cerkiew, a sam popełnia samobójstwo. Wspomniani wyżej autorzy starali się także wpisać zbrodnię w cywilizacyjne ramy tej niezwyklej kulturowej enklawy, jaką była Huculszczyzna. Toteż nieprzypadkowo postrzegano tu wszelki występki inaczej niż ten popełniony w środowisku wiejskim i traktowano często w kategoriach fatalizmu losu, pokazując go w konsekwencji jako działanie naruszające prawa etnicznej wspólnoty. Widać to zarówno u Turczyńskiego, jak i u Abgarowicza, co też w jakiś sposób przemawiało na korzyść potencjalnych zbrodniarzy, ale też ludzi ciężko doświadczonych przez los, a czasem nieludzkie prawo. Dlatego też huculska zbrodnia w jakiś sposób wynikała z przynależności bohaterów do środowiska. Żyli oni w swoistym prawniku, w świecie natury, a więc podlegali nieuchronnym prawom walki o dominację

i przetrwanie. Postacie zbrodniarzy stawały się wówczas czymś bezsprzecznie naturalnym na tle surowej i dzikiej przyrody, która wyhodowała te bujne temperamenty i ludzi – herosów, którzy sami dla siebie tworzyli prawa moralne.

Kryminał dworski

Wątki sensacyjne i kryminalne nie ominęły również świata dziewiętnastowiecznych dworów szlacheckich, których bohaterami stawały się warstwy uprzywilejowane. Takie postacie znaleźć można było już u wspomnianego Dzierzkowskiego. Jednak w większym stopniu wątki i motywy kryminalne lokowane w przestrzeni małego dworku na prowincji wskazać można u pisarzy *minorum gentium*, a dobrym przykładem są tu powieści Józefa Rogosza. Ten poczytny swego czasu pisarz i dziennikarz związany z lwowskim środowiskiem liberalnym, autor popularnych powieści o tematyce społeczno-obyczajowej, krytykujących germanizacyjne i centralistyczne posunięcia biurokracji austriackiej, nie unikał w swojej prozie również historii kryminalnych. W kilku powieściach, takich jak: *Pokuta* (1881), *Karierowicz* (1890), *Grabarze* (1892), powstałych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, Rogosz wprowadzał motywy i większe epizody kryminalne. Przeważnie miejscem zbrodni były tu przestrzenie małych dworów, choć pisarz pokazywał w swoich powieściach również środowisko miejskie i świat niebezpiecznego naftowego eldorado związanego z ówczesnym rozwojem przemysłu naftowego na obszarze Galicji wschodniej (Borysław i Drohobycz). Te historie kryminalne mające miejsce w świecie ziemiańskim dotyczą tradycyjnego od wieków splotu dramatycznego węzła: miłości, nienawiści i pieniądza. Wśród figur jego kryminału spotykamy melodramatycznie zaprezentowaną kobietę fatalną, która otruiła męża i następnie popełniła samobójstwo (*Pokuta*). Interesującą historię kryminalną przynosi *Karierowicz*, powieść usytuowana w przestrzeni Lwowa. A tutaj nie dość, że bohaterką i zarazem czarnym charakterem jest kobieta, to w dodatku rumuńska hrabina, co dowodzi, iż mamy do czynienia ze spuścizną po powieści awanturniczo-przygodowej. Jest to bowiem kobieta podejrzana o otrucie swojego męża i córki. Nieprzypadkowo nasuwają się skojarzenia z późniejszą, gdyż usytuowaną w dwudziestolecie międzywojennym, słynną sprawą Gorgonowej. Ta tragiczna postać, której zbrodni nie udowodniono i która została skazana w procesie poszlakowym, również w opinii publicznej reprezentowała figurę obcości. Zresztą sam Rogosz korzystał przy współtworzeniu wątków kryminalnych z autentycznych historii, a przykładu może dostarczyć powieść *Grabarze*. Pisarz sięgnął w niej do autentycznego procesu o zabójstwo, w które zamieszanych było kilka rodzin ziemiańskich¹⁵. I chyba nie do końca

¹⁵ Zob. S. Burkot, Józef Rogosz, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, seria 4, red. J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 409.

przyjdzie się tu zgodzić ze Stanisławem Baczyńskim, iż polski romans kryminalny jest mniej „demokratyczny” wobec francuskiego czy angielskiego, który

[...] ukazuje czytelnikom prawdę, iż zbrodnia jest zjawiskiem właściwym wszystkim warstwom, nie ogranicza przestępstwa tylko do zaułków miejskich, nie chroni swej arystokracji czy mieszczaństwa i stawia wszystkich przed trybunałem opinii i prawa. Jest to skutek istotnej i prawdziwej kultury demokratycznej.

Romans zaś kryminalny polski każe wierzyć, iż zbrodnia płynie wyłącznie z nizin, wylęga się w rynsztokach, a policja działa tylko w tych sferach¹⁶.

Wydaje się, że i w polskiej powieści galicyjskiej tego czasu odsłaniane są różne obszary przestępczego świata, i nie oszczędza się w nich również arystokracji. Przykładem może być powieść Bałuckiego *Błyszczące nędze* (1870), gdzie to właśnie zrujnowany hrabia Maurycy uosabia różne oblicza przestępstwa od oszustw finansowych poczynając, poprzez handel żywym towarem, a na zabójstwie kończąc. Toteż idylliczne białe ściany szlacheckiego dworku w literaturze tego czasu nie są wolne od zbrodni i występku.

Powieść detektywistyczna Kazimierza Chłędowskiego

O ile jednak dotychczasowe przykłady mieszczą się w ramach protokryminału, o tyle z pewnością na uwagę i szczególne miejsce zasługuje powieść *Po nitce do kłębka* z roku 1872 Kazimierza Chłędowskiego, zapomnianego już dziś pisarza. I znów akcja ulokowana zostaje we Lwowie, ale tym razem oglądamy miasto z lat pięćdziesiątych XIX stulecia, choć przestrzeni miejskiej jest tu niewiele. Jednakże epizody tej powieści prowadzą nas również na prowincję (wieś Snopków), do Krakowa, a także (w retrospekcji) do miast europejskich (Florencja, Wiedeń) i na Węgry. Interesujące jest przede wszystkim środowisko samej zbrodni. W powieści Chłędowskiego mamy do czynienia z mieszczańskim kryminałem, a figury tej opowieści rekrutują się ze środowiska drobnomieszczańskiego i urzędniczego, choć pojawia się również arystokratka, pani Angoli – postać o niedookreślonej tożsamości, ale to ona właśnie popełniła zbrodnię. Ofiarą jest Żydówka – Sara Liebenfeld, którą pani Angoli otruła, aby uwolnić się od wieloletniej szantażystki, grożącej ujawnieniem kompromitujących szczegółów z przeszłości arystokratki¹⁷. Natomiast patronem, pod którego wyraźnymi auspicjami ten kryminał powstawał, jest francuski pisarz, jeden z przedstawicieli dziewiętnastowiecznego kryminału mieszczańskiego i twórca genialnego detektywa Lecoqa, Gaboriau¹⁸. Rościśław Skręt, omawiając tę powieść, stwierdził, że „[...] bardzo silnie uwydatnia rolę

¹⁶ S. Baczyński, *Powieść kryminalna*, Kraków-Warszawa 1932, s. 97.

¹⁷ Sprawa dotyczyła pomocy, jakiej udzieliła pani Angoli S. Liebenfeld w oszustwie, które zapewniło arystokratce sukcesję po bracie zmarłego męża.

¹⁸ Zob. R. Stachura-Lupa, *op. cit.*, s. 19-31.

pieniądza, jako głównej przyczyny zbrodni”¹⁹. W powieści Chłędowskiego detektywami są komisarz Mordner i sędzia Kręcikiewicz, nieodległy krewny różnych nieudolnych i skorumpowanych urzędników w Galicji, jakich poznajemy na kartach satyrycznych powieści Jana Lama czy Bałuckiego. Kręcikiewicz gubi się w całym śledztwie i dopiero komisarz Mordner, używając metody dedukcji („po nitce do kłębka”) i wnikliwie analizując zebrane na miejscu zbrodni dowody, doprowadzi do odkrycia prawdy. Nie jest on z pewnością genialnym detektywem w stylu Lecoq’a, lecz reprezentuje raczej sprawnego i bystrego urzędnika wymiaru sprawiedliwości, dla którego wyjaśnienie kryminalnej sprawy staje się zadaniem priorytetowym, gdyż liczy on na awans, a co za tym idzie – także na podwyżkę i małżeństwo z Julią, córką urzędnika sądowego. Jednocześnie ten brak charyzmy i innych nadludzkich zdolności galicyjskiego detektywa świadczy o realistycznych tendencjach powieści Chłędowskiego w próbie przedstawienia środowiska wymiaru sprawiedliwości stolicy Galicji wschodniej i nie bez udziału akcentów satyrycznych²⁰. Natomiast wspomniany Gaboriau byłby patronem techniki przeplatania wątku kryminalnego wątkiem romansowym, który u Chłędowskiego, inaczej niż dzieje się to u francuskiego pisarza, zaburza chronologię i dramatyzm samej akcji i w rezultacie materia romansowo-melodramatyczna uzyskuje u polskiego pisarza przewagę ze szkodą dla interesująco zarysowanej akcji²¹. Nie dochodzi też do pojedynku detektywa z przestępcą, gdyż pani Angoli w obawie przed kompromitacją (w większym stopniu niż wyrzutami sumienia) popełnia samobójstwo, spowiadając się w liście-testamencie ze swojej zbrodni²². Powieść kryminalna Chłędowskiego ma wyraźne walory dydaktyczne – nie tylko zbrodniarz ponosi karę, ale poszukiwania odpowiedzi na zagadkę doprowadzają do odkrycia historii z przeszłości, skutkując pojednaniem małżonków (córka Angoli i jej zaniechany mąż), doprowadzeniem do happy endu romansowej pary (Marię i Mieczysława) i oczywiście uszczęśliwiają samego komisarza Mordnera, który w następstwie rozwiązanej zagadki kryminalnej (awans!) może zrealizować swoje plany matrymonialne.

Pora przejść do końcowych wniosków. Z tego dość pobieżnie zaprezentowanego materiału wynika z pewnością potrzeba głębszych badań nad powieścią drugiej połowy XIX wieku, szczególnie jeśli chodzi o tę mniej znaną, autorstwa pisarzy *minorum gentium*, w grę wchodzi jeszcze mało przebadana powieść gazetowa. Należałoby również pamiętać, iż stosunek przeciętnego odbiorcy do prozy sensacyjno-kryminalnej

¹⁹ R. Skręt, Kazimierz Chłędowski, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, seria 4, red. J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1969, s. 396.

²⁰ Nie bez znaczenia jest fakt, iż w 1869 r. J. Rogosz przejął po J. Lamie kronikę tygodniową w lwowskiej „Gazecie Narodowej” (zob. R. Skręt, *op. cit.*, s. 398).

²¹ Zob. R. Stachura-Lupa, *op. cit.*, s. 25-26.

²² To też wydaje się motywem zaczerpniętym z powieści É. Gaboriau (choćby *Zbrodnia w Or-cival*).

w drugiej połowie XIX wieku był zdecydowanie ambiwalentny. Z jednej strony rosło zainteresowanie tego rodzaju literaturą, a z drugiej traktowano ją jako literaturę brukową, dostarczającą niewybrednej rozrywki i, co gorsza, mającą negatywny wpływ na odbiorcę. Można się tu powołać na autora felietonu *Kryminał w literaturze*, opublikowanego w roku 1884 w fachowym piśmie, jakim był „Przegląd Sądowy i Administracyjny”, który pisze:

[...] ci, którzy uwieczniają czyny trauppmantów e tutti quanti w powieściach lub piszący powieści kryminalne, otaczają zbrodniarzy aureolą i czynią z nich bohaterów, ciężką przyjmują na siebie odpowiedzialność wobec społeczeństwa, bo te ziarna mogą paść na urodzajną glebę i wytworzyć szeregi nowych bohaterów zbrodni²³.

Jednocześnie przecież właśnie na łamach czasopism toruje sobie drogę powieść sensacyjno-kryminalna w odcinkach i tam znajduje grono wiernych czytelników, a wydawcy często w ten sposób ratują swoje tytuły przed bankructwem. Jest to jednak z pewnością osobny temat, którego tutaj nie będę rozwijać. Natomiast należałoby jeszcze, dokonując rewizji początków powieści kryminalnej w literaturze polskiej, zwrócić uwagę na istniejące w tym obszarze komplikacje gatunkowe. Oczywiście w świetle zgromadzonego materiału, tylko wycinkowo zaprezentowanego w obrębie artykułu, widać wyraźnie, że przy wszelkich ustaleniach warto się odnieść do kryteriów genologicznych owych wczesnych powieści. W badaniach nad polskim dziewiętnastowiecznym kryminałem nie należałoby używać wzorców strukturalnych odnoszących się do powieści współczesnej. Bo może jest tak, że rzekoma nieobecność kryminału wynikała z dotychczasowych zbyt rygorystycznych ocen, w obrębie których zabrakło po prostu miejsca na powieści niemieszczące się w ciasnych ramach gatunku. I dlatego też należałoby się zastanowić nad sprecyzowaniem od nowa zarówno kryteriów, jak i wzorców genologicznych dla ówczesnej powieści kryminalnej.

KRIMINALERZÄHLUNGEN IM GALIZIEN-ROMAN AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Den Ausgangspunkt der Erwägungen bildet die Frage nach den Anfängen und der Entwicklung des Detektivromans in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Die Verfasserin macht auf unterschiedliche Aspekte aufmerksam, die Einfluss auf die Herausbildung der Gattung ausübten. Diese Entwicklung und die Entwicklungsbedingungen stehen in Verbindung mit der Ausprägung

²³ Cyt. za: P. Kica, „Gazeta Sądowa Warszawska” na tle polskiego XIX-wiecznego czasopiśmiennictwa prawniczego, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 174-175.

der damaligen Behörden und deren Zusammenarbeit mit dem Okkupanten, welche verschiedene Be- und Einschränkungen auslöste. Gleichzeitig rückten in den Mittelpunkt gesellschaftlich-politische Veränderungen, die in Galizien in Zeiten der Autonomie stattfanden. Zu wichtigsten Faktoren, die für die Modellierung des Kriminalromans von Belang waren, gehören Realismus- und Naturalismuseinflüsse, ohne die der Kriminalroman nicht hätte entstehen können. Diese Tendenzen führten dazu, dass die Schriftsteller anfangen, sich für den urbanen Raum als auch für die Welt des Verbrechens sowie die soziale Pathologie zu interessieren. Der Beitrag gibt einen Überblick über die Errungenschaften der Kriminalromane aus Galizien und schlägt vor, in der bisherigen Forschung den Blick auf Struktur- und Gattungsrahmen zu erweitern.

Anna Kaczmar
Uniwersytet Zielonogórski

WĄTKI KRYMINALNE W WYBRANYCH POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH DLA MŁODZIEŻY WALEREGO PRZYBOROWSKIEGO

Wstęp

Obecnie najpopularniejszym, pod względem czytelnictwa i procesu twórczego, gatunkiem literackim jest powieść kryminalna zwana potocznie kryminałem. Wraz z rozwojem kolejnych prądów literackich oraz zainteresowań czytelników wytworzyły się wielorakie jej odmiany, które dziś są niemalże trudne do zliczenia. Współcześnie możemy więc mówić już nie tylko o powieści detektywistycznej (nie w klasycznym rozumieniu), ale także o kryminale retro, feministycznym, czarnym i tak dalej¹.

W niniejszym referacie przyjrzę się realizacji cech powieści kryminalnej w wybranych utworach Walerego Przyborowskiego. Z tym zadaniem wiąże się pewne utrudnienie w badaniach literackich; w przypadku tego autora wynika ono przede wszystkim z ograniczonego dostępu do jego dzieł. Przyborowski jest w głównej mierze autorem powieści historycznych dla dzieci i młodzieży, a jego dorobek kryminalny jest niewielki². Poza tym raczej nie powinno się zestawiać tych dwóch odmian powieściowych, ale w przypadku tego twórcy jest to zabieg niezbędny.

Z uwagi na obszerny dorobek literacki Przyborowskiego ograniczam się do wyboru kilku powieści historycznych skierowanych do młodzieży. Są to *Bitwa pod Raszynem* (1881), *Oblężenie Warszawy* (1879), *Młodzi gwardziści* (1909), *Zdobycie Sandomierza* (1912).

¹ Więcej podgatunków wyróżnia M. Czubaj (*Etnolog w mieście grzechu*, Gdańsk 2010).

² Za powieści kryminalne tegoż autora uznać można następujące tytuły: *Noc z 3-go na 4-ty grudnia*, *Czerwona skrzynia*, *Kwiat agawy*, *Liść akacji*.

Kryminał – gatunek nowy czy stary?

Wielu badaczy literatury zastanawia się nad genologią powieści kryminalnej. U zarania dziejów zauważyć można pojawianie się pojedynczych elementów, które zaczęto później przypisywać tejże odmianie powieściowej. Roger Caillois zauważa, że

[...] chlubny początek powieści kryminalnej chciano kiedyś zobaczyć w *Edypie królu*. W tej pierwszej próbie podziwiano zarazem arcydzieło, zauważając, że morderca jest jednocześnie detektywem. Ale żartobliwy anachronizm nie powinien stać się powszechnie wyznawanym błędem³.

Tematyka śmierci w wyniku morderstwa motywowana różnymi czynnikami pojawia się w literaturze od jej początków. Zbrodnie popełniano w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób, a sprawcę zazwyczaj czekała sroga kara. Caillois stwierdza, że

Tajemnicza sprawa Balzaka stanowi słup graniczny. Widać w tej powieści swoiste pomieszanie i niepokój, jakie wprowadził w obyczaje ów szatański wynalazek [policja polityczna, złożona z pozbawionych mundurów agentów – przyp. A.K.]: niewidoczna policja, i czuć klimat dziwności, nieufności i niepewności, który ze sobą przyniosła⁴.

Od tej pory sprawca musiał się mieć zatem na baczności, gdyż nigdy nie było wiadomo, kto jest jednym z policjantów. Utajenie policji sprawiło, że morderca musiał się wykazywać sprytem, by nie zostać złapany. W ten sposób zbrodnia stała się bardziej wyrafinowana, ale i brutalniejsza. Te dwie jej właściwości sprawiły, że morderstwami i innymi przejawami przestępczości zaczęły się interesować ówczesne środki przekazu informacji. Niemalże każde pismo tworzyło specjalną rubrykę poświęconą przestępcom bądź umieszczało opisy zbrodni na pierwszej stronie w celu przyciągnięcia większej liczby czytelników⁵.

Z powodu coraz większego zainteresowania zbrodnią zaczęły powstawać powieści związane z jej historią. Fabuła dotyczyła przede wszystkim procesu myślowego mającego pozwolić organom śledczym na unieszkodliwienie i ukaranie mordercy. Ważnym aspektem stał się również powód popełnienia zbrodni, czyli motyw, który zazwyczaj dotyczył korzyści majątkowych mających spłynąć na zbrodniarza po śmierci jego ofiary. Mógł być też związany z chęcią zemsty. Te dwie pierwotne siły kierujące ludzkością od niepamiętnych czasów stawały się przyczynami zbrodni pospolitych, ale i tak zwanych zbrodni kularowych, popełnianych w salonach najbogatszych obywateli.

³ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tł. J. Błoński, Warszawa 1967, s. 169.

⁴ *Ibidem*, s. 170.

⁵ Jedną z najczęściej opisywanych przez czasopisma, a niewyjaśnionych do tej pory spraw jest seria morderstw dokonanych na prostytutkach przez tzw. Kubę Rozpruwacza.

Charakterystyczne cechy kryminału jako gatunku literackiego

Podobnie jak większość gatunków literackich, również powieść kryminalna rządzi się swoimi prawami. W przypadku tejże odmiany powieściowej stałe ramy zostały opracowane przez tak zwany Detection Club, czyli zrzeszenie autorów powieści i opowiadań kryminalnych, którego członkiem była między innymi Agatha Christie. Swoisty dekalog pisarza zaprezentował Ronald A. Knox, który uważał, że nie należy wprowadzać czytelnika w błąd poprzez na przykład introdukcję postaci bliźniaków. Kryminał nie powinien też zawierać elementów nadprzyrodzonych i nie ma w nim miejsca na postacie pochodzenia azjatyckiego⁶.

W 1928 roku⁷ amerykański krytyk Willard Huntington Wright, piszący kryminały pod pseudonimem S.S. Van Dine, opublikował dwadzieścia zasad pisania kryminału, które dotyczyły zarówno koncepcji bohatera, prowadzenia śledztwa, jak i osobowości mordercy. Naczelna reguła odnosiła się do postaci detektywa, który nie mógł stać się mordercą, czyli występować w dwóch rolach – śledczego i ściganego. Kryminał musiał być również pozbawiony wątku miłosnego, gdyż centralną część utworu stanowi doprowadzenie do schwytania przestępcy, ale tylko dzięki dedukcyjnym metodom prowadzenia śledztwa. Ponadto powinien być tylko jeden detektyw, który prowadzi śledztwo od początku do końca.

W większej mierze tych zasad, jak i późniejszych, wprowadzonych przez innych pisarzy, przestrzegano przez wiele lat, ale oczywiście nie dotyczyły one autorów tworzących wcześniej, w tym również Przyborowskiego.

O autorze słów kilka

Przyborowski jest autorem współcześnie już nieco zapomnianym. Starsi czytelnicy pamiętają zapewne powieść *Lelum polelum*. Niemniej był to utalentowany pisarz, jak również wybitny historyk, a w drugiej połowie XIX wieku entuzjasta podtrzymywania narodowych tradycji.

Przyborowski urodził się w Domaszowicach⁸ 27 listopada 1845 roku i wychowywał się w rodzinie słynącej z zamiłowania do wiedzy i tradycji. Jego ojciec, były ksiądz

⁶ Zob. R. Knox, *Ten Commandments for Detective Fiction*, [w:] *Best Detective Stories First Edition*, [s.l.] 1939.

⁷ Zob. S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, „American Magazine” 1928, no. 10.

⁸ Nazwa tej miejscowości występuje w dwóch wersjach. J. Cieślowski podaje nazwę Domaszewice, zgodnie z wersją umieszczoną w *Polskim Słowniku Biograficznym*. Nazwę Domaszowice podaje J. Figarska, która dotarła do aktu urodzenia pisarza. Zob. J. Cieślowski, *Walery Przyborowski*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, red.

katolicki, zajmował się nauczaniem. Młody Przyborowski wyrósł na patriotę, stąd jego uczestnictwo w powstaniu styczniowym, po którego upadku został uwięziony. Nie porzucił jednakże zamiłowania do nauki, a po studiach na wydziale filozoficzno-historycznym Warszawskiej Szkoły Głównej współpracował z licznymi czasopismami. Ponadto uczył historii w radomskim gimnazjum. Od 1869 roku był znany jako powieściopisarz oraz autor prac historycznych dotyczących głównie powstania styczniowego: *Historia dwóch lat 1861/62*, *Ostatnie chwile powstania styczniowego*, *Dzieje 1863 r.* Jest również autorem szkicu o najnowszych wartych uwagi powieściach niemieckich oraz francuskojęzycznych powieściach popularnych⁹.

Popularność Przyborowski zyskał dzięki powieściom historycznym dla dzieci i młodzieży. Większość z nich dotyczyła dziejów Polski i miała wzbudzić w młodzieży zamiłowanie do historii oraz wpływać na postawy patriotyczne, a także rozwijać świadomość narodową. Po długiej chorobie pisarz zmarł 13 marca 1913 roku w klinice chorób wewnętrznych w Warszawie, a na miejsce pochówku przeznaczono cmentarz Powązkowski¹⁰.

Wspominając Przyborowskiego, nie można zapominać o jego charakterystycznym stylu, który wyróżniał go spośród pozostałych powieściopisarzy. Jego powieści były oparte na prostym, ale interesującym schemacie fabularnym. Istotną część każdej powieści Przyborowskiego stanowiła intryga, która rozwijała się jako zagrożenie dla istniejącego porządku w świecie bohatera. I jedynie on był w stanie, przy pomocy wiernego przyjaciela, powstrzymać złoczyńców i nie dopuścić do zapanowania chaosu. Powieści Przyborowskiego odznaczają się również obszernymi partiami obyczajowymi, dotyczącymi przede wszystkim głównego bohatera. Interesujące są również obrazki z życia codziennego oraz niektóre wypowiedzi postaci drugoplanowych, często zabarwione humorem.

Powieści kryminalne czy detektywistyczne?

Zazwyczaj badacze zajmujący się twórczością Przyborowskiego określają utwory *Noc z 3-go na 4-ty grudnia* (1875), *Liść akacji* (1876), *Czerwona skrzynia* (1877) i *Kwiat agawy* (1882)¹¹ jako powieści detektywistyczne. Jednak za bardziej trafny należałoby

J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1969, s. 499-519 oraz J. Figarska, *Uwagi do biografii Walerego Przyborowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6, s. 173.

⁹ Zob. W. Przyborowski, *Literatura niemiecka*, [w:] J. Jaworskiego kalendarz polski ilustrowany, Warszawa 1870; *idem*, *Literatura francuska*, [w:] J. Jaworskiego kalendarz polski ilustrowany, Warszawa 1871.

¹⁰ J. Cieślowski uważał, że W. Przyborowski zmarł na raka. Zob. J. Cieślowski, *Walery Przyborowski 1845-1913*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku...*, s. 499-519.

¹¹ Wszystkie powieści kryminalne W. Przyborowskiego ukazywały się na łamach „Gazety Kieleckiej”.

uznać termin „powieści kryminalne”. Francuski badacz Régis Messac definiuje powieść kryminalną jako „opowiadanie poświęcone metodycznemu i stopniowemu odkrywaniu tajemniczego wydarzenia za pomocą stosowania racjonalnych sposobów i ścisłego ustalania okoliczności”¹². Ową definicję możemy w przypadku powieści Przyborowskiego skomentować, opierając się na następujących elementach wyjaśniających. Pisarz podjął się niezwykle trudu stworzenia powieści o charakterze kryminalnym, a nie detektywistycznym. Zatem punkt ciężkości został przesunięty na sam proces wyjaśnienia tajemnicy.

Klasyczne powieści detektywistyczne charakteryzują się występowaniem detektywa amatora, który dopomaga w śledztwie oficjalnym lub prowadzi je samodzielnie. Poza tym jest on jednostką wyjątkową, niezwykle inteligentną, dla której śledztwo to nie tylko dążenie do ukarania przestępcy, ale także rozwiązanie intelektualnej łamigłówki. U Przyborowskiego mamy do czynienia nie z detektywem amatorem, lecz urzędnikami państwowymi w służbie ówczesnego wymiaru sprawiedliwości, którzy podejmują się śledztwa i otrzymują za to wynagrodzenie.

Za określeniem „kryminalne” przemawiać mógłby również fakt, iż we wspomnianych powieściach nie znajdujemy w pełni zastosowanej metody dedukcyjnej, znanej czytelnikom przede wszystkim z późniejszych opowiadań o Sherlocku Holmesie. Również istotna jest kwestia sprawcy. W powieściach Przyborowskiego przestępcy nie są tak samo wyrafinowani i nieprzeciętnie inteligentni jak Moriarty (wróg Holmesa), a co za tym idzie – nie dochodzi do swoistego pojedynku na umysły między detektywem a mordercą, który stanowi istotny element każdej powieści detektywistycznej. Co więcej, utwory rodzimego autora nie są realizacją powieści kryminalnej jako takiej. Większą rolę odgrywa w nich problematyka społeczno-obyczajowa i rozterki towarzyszące bohaterom niż problem odkrycia tożsamości mordercy. Można zatem stwierdzić, iż Przyborowski napisał raczej powieści obyczajowe z elementami kryminalnymi niż powieści *stricto* kryminalne.

Zaznaczyć również należy, że nie tylko Przyborowski podjął się próby spopularyzowania tegoż gatunku na gruncie polskim. Wyprzedził go już Józef Ignacy Kraszewski utworem o jakże znamienitym tytule – *Sprawa kryminalna*, drukowanym w roku 1872 w „Dzienniku Poznańskim”. Anna Martuszevska dość krytycznie pisała o tym utworze jako o realizacji ówczesnego kryminału:

Wydarzenia przedstawione w *Sprawie kryminalnej* nie są zbyt skomplikowane. Czytelnik najpierw poznaje dość szczegółowo dwory i dworki, w których toczy się akcja, a także ich mieszkańców. Najważniejszym z nich okazuje się Daniel

¹² Cyt. za: T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *eadem*, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995, s. 67.

Tremmer [...], [który – przyp. A.K.] znika ze swego domu w tajemniczy sposób¹³ – okno w jego sypialni zostało wybite, a przed nim widać ślad wleczenia czegoś ciężkiego. [...] Kierujący śledztwem asesor Zdenowicz jest przedstawiony jako nieudolny i niezbyt zainteresowany jego wynikiem (z góry założył, że Tremmera porwano i zabito)¹⁴.

Jednakże Ewa Ihnatowicz zauważa, że utwór „przypomina [...] klasyczne dziś powieści kryminalne, w których amatorzy z powodzeniem dopomagają w śledztwie czynnikom oficjalnym”¹⁵.

Spróbujmy się zatem przyjrzeć, w jaki sposób Przyborowski zinterpretował gatunek powieści kryminalnej. Otóż czerpał on inspiracje zapewne z powieści grozy, która była niezmiernie popularna także na ziemiach polskich. Jednakże autor w swoich sposobach tworzenia nastroju grozy posuwał się dalej, dlatego w niektórych powieściach mamy do czynienia wręcz z wykorzystaniem przez niego elementów makabry. Taki efekt udaje się Przyborowskiemu uzyskać dzięki zastosowaniu szczegółowych relacji z agonii ofiar oraz przerażających opisów wyglądu zwłok. W ten sposób możliwe jest przerażenie czytelnika. Podobne zabiegi stosował pisarz także w powieściach historycznych.

Specyfika literatury dziecięcej i młodzieżowej w kontekście powieści historycznych

Dla niniejszych rozważań ważne jest nakreślenie specyfiki literatury przeznaczonej dla dzieci i młodzieży, która rządzi się zupełnie innymi prawami niż utwory skierowane do dorosłych czytelników.

Ten typ twórczości był dość długo traktowany po macoszemu przez badaczy literatury w kontekście tak zwanej literatury wysokiej. Podobnie wyglądała sytuacja w przypadku powieści kryminalnej, którą szczególnie w XIX wieku uważano za przejaw literatury brukowej, niszowej, przeznaczonej jedynie rozrywce czytelnika. W ten sposób oba gatunki były deprecjonowane i uważane za gorszy przejaw twórczości literackiej. Co więcej, utwory dla dzieci i młodzieży określano mianem „osobnej” lub „czwartej” literatury¹⁶.

¹³ Wykorzystany przez autora motyw zamkniętego pokoju zaczerpnięty został zapewne z opowiadania E.A. Poeo *Morderstwo przy Rue Morgue*.

¹⁴ A. Martuszevska, *Sprawa kryminalna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, <http://zbrodniawbibliotece.pl/analizy/102,sprawakryminalnajozeфаignacegokraszewskiego/> [dostęp: 7.09.2014].

¹⁵ E. Ihnatowicz, *Miasto kryminalne?*, [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 114.

¹⁶ J. Cieślowski, *Literatura osobna. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, [w:] *idem, Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1995; A. Smuszkiewicz, „Czwarta” czy „osobna”? *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch, Poznań 1998; Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień*

W ciągu ostatnich lat wzrosło zainteresowanie badaczy, w tym literaturoznawców i dydaktyków, literaturą przeznaczoną dla młodego odbiorcy. Wskazywano na dobroczynną moc tego rodzaju twórczości i jej wpływ na prawidłowy i wszechstronny rozwój dziecka. Wyodrębniono kilka znaczących funkcji literatury dziecięcej, takich jak: edukacyjna, dydaktyczna, terapeutyczna, kompensacyjna i ludyczna¹⁷.

Badacze literatury dziecięcej wskazywali, że utwory powstałe z myślą o młodym czytelniku powinny zawierać przede wszystkim walory edukacyjne i przedstawiać wizję świata wolnego od trosk, a pełnego edukacyjnych przygód. Niemniej współczesne odmiany powieści dziecięcych¹⁸ obfitują w elementy kryminalne z ukazaniem zbrodni oraz nieobca jest im tak zwana bonizacja zła. Co więcej, nawet utwory dla dzieci niepotrafiących jeszcze czytać zawierają treści przeznaczone dla dorosłego czytelnika i raczej nieodpowiednie dla dziecka. Jako przykład można podać książeczkę *Gdzie jest moja czapeczka?* autorstwa Jona Klassena¹⁹.

W ten sposób widoczna jest nowa tendencja w tworzeniu literatury przeznaczonej dla dziecka. Ma ona za zadanie przedstawianie rzeczywistości takiej, jaka jest, bez cenzurowania negatywnych aspektów życia dorosłych, a więc także związanych ze zbrodnią i przestępstwem. Zdaniem współczesnych twórców tej odmiany literatury dziecko powinno się dowiedzieć jak najwięcej o świecie, w którym żyje, wraz z wszechobecnym złem. Zatem nie powinno się przedstawiać wizji rzeczywistości opartej na ułudzie. Od najmłodszych lat należy kształcić w dziecku wiedzę o świecie, by zderzenie z rzeczywistością nie było później dla niego szokiem. Jednakże takie zabiegi współcześnie wzbudzają w rodzicach i pedagogach obawę przed oswojeniem dziecka z przejawami agresji i niejako promowaniem złych zachowań.

Powieść historyczna przeznaczona dla dzieci i młodzieży jest gatunkiem, który zyskał sobie w XIX wieku wielu czytelników, ale również przeciwników odnoszących się niezwykle negatywnie do tej formy literatury. Powieści historyczne krytykowali Piotr Chmielowski²⁰ i Aleksander Świętochowski²¹. Zdaniem Gertrudy Skotnickiej²² ideologia

teoretycznych, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.

¹⁷ Zob. Z. Adamczykowa, *op. cit.*, s. 28.

¹⁸ Warto zaznaczyć, że epatowanie makabrycznością w literaturze dla dzieci było już obecne w baśniach spisanych przez braci Grimm. Na gruncie polskim zostały one „ocenzurowane” poprzez pozbawienie drastycznych elementów, np. srogiej kary, która czekała bohatera negatywnego. Rekonstrukcją baśni zajął się P. Pullman, który we wstępie do nowego wydania baśni Grimmów wyjaśnia specyfikę tego problemu. Zob. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i dzieci. Bez cenzury*, tł. T. Wyżyński, Warszawa 2014.

¹⁹ Zob. J. Klassen, *Gdzie jest moja czapeczka?*, tł. K. Domańska, Warszawa 2012.

²⁰ Zob. P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I 249, Wrocław 1985, s. 67-78.

²¹ Zob. A. Świętochowski, *Opinia publiczna*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 1, s. 1-3.

²² Zob. G. Skotnicka, *Pozytywistyczne powieści z dziejów narodu dla dzieci i młodzieży*, Gdańsk 1974.

zawarta w powieściach historycznych nie odpowiadała programowi proklamowanemu we wczesnej fazie pozytywizmu, gdyż teksty te nawiązywały do idei wolnościowych i przeciwstawiały się krytyce przeszłości. Jednak zdaniem Krzysztofa Stępnika tego typu powieści były szczególnie ważne w czasach rozbiorów:

Powieść historyczna, tak bujnie krzewiąca się w dobie zaborów, ogarniała poważną część życia umysłowego podbitego narodu, stając się kluczowym organem polityki historycznej i swoistą instytucją uczącą patriotyzmu i wzbudzającą poczucie dumy narodowej²³.

Wspomniany badacz w znaczący sposób podkreślał rolę pozytywistycznej powieści historycznej skierowanej do młodego czytelnika:

Powieść historyczna właśnie ze względów politycznych ukształtowała się jako intencjonalna parafraza i trawestacja treści historycznych, służąc nie tylko rozpoznawaniu przeszłości, ale także kultowi pamięci i kreowaniu wzorców postaw patriotycznych. W szczególności odnosiło się to do powieści dla młodzieży²⁴.

Powieści nawiązujące do wydarzeń z historii narodu musiały się kierować swoistymi prawami, aby móc zainteresować żadnego przygód odbiorcę i mieć walory edukacyjne. Autorzy czerpali zatem ze znanych motywów z literatury dla dorosłych i dostosowywali je do młodocianego odbiorcy. Pojawiały się niezwykle zdarzenia i przeciwności losu piętrzące się przed bohaterem, tajemnice czekające na rozwikłanie znane z powieści awanturniczo-przygodowych, elementy powieści grozy i tajemnic.

Powieści historyczne dla młodzieży Walerego Przyborowskiego

Przyborowski jako autor i historyk zarazem był cenionym twórcą kilkudziesięciu powieści historycznych przeznaczonych dla młodych czytelników. Uważał, że chłopców należy kształcić w duchu patriotyzmu, dlatego potrzebne były utwory edukacyjne w formie, która mogła zaciekać czytelnika.

Jako przedstawiciel pozytywistów pisarz kładł nacisk na potrzebę przedstawiania historii w sposób rzetelny oraz podkreślał dydaktyczno-wychowawcze zalety lektury. Jednym z entuzjastów popularyzowania polskich dziejów w postaci zbeletryzowanej był Henryk Sienkiewicz, który uważał, że

[...] gdyby ktoś w formie powiastek dla dzieci objął całą historię polską od początku do czasów ostatnich, wyświadczyłby niemałą przysługę literaturze dziecinnej i ułatwiłby niezmiernie [...] uczenie historii [...]. Sądząc z *Bitwy pod*

²³ K. Stępnik, *Figury polityki historycznej w powieściach Walerego Przyborowskiego*, [w:] *Walery Przyborowski i Józef Brandt*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2007, s. 34.

²⁴ *Ibidem*.

Raszynem i z poprzednich prac historycznych p. Przyborowskiego, mógłby on się o spełnienie tego zadania pokusić²⁵.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że obaj pisarze wywarli na siebie wpływ²⁶. Wcześniej Sienkiewicz wzorował się na Przyborowskim, z kolei oddziaływanie Przyborowskiego zauważalne jest w *Trylogii*, która przejęła niektóre elementy z powieści *Arianie* (1875) i *Oblężenie Warszawy* (1879). Jednakże Sienkiewicz „uszlachetnił” zaczerpnięte elementy.

Obecnie badacze literatury zarzucają pisarzowi uchybienia faktograficzne w postaci redukcji zdarzeń i braku postaci historycznych. Jeśli postacie takowe występują, to pełnią głównie rolę służebną i dopełniającą wobec fikcyjnych wydarzeń oraz bohaterów. Można to tłumaczyć następująco: w czasie, gdy powstawały utwory Przyborowskiego, nie było wielu opracowań dotyczących wzmiankowanych wydarzeń historycznych²⁷. Również z uwagi na czytelnika o specyficznym guście autor musiał selekcjonować wydarzenia historyczne i przedstawiać w formie, która zaciekałaby i zainteresowała młodego odbiorcę. Jak zostało wcześniej zaznaczone, specyfika powieści dla dzieci i młodzieży jest inna niż twórczości dla dorosłych. Dziecięcy odbiorca wymaga od powieści, by zaspokoiła jego podstawowe potrzeby, czyli ciekawość świata i chęć przeżycia przygody. Dlatego autor kładzie nacisk na przygody i trudności, które musi pokonać dziecięcy bohater, aby dokonała się jego wewnętrzna przemiana i aby mógł on zasłużyć na nagrodę. Ważną rolę pełnią zatem podtytuły rozdziałów w formie streszczeń, dawające emocje i mające na celu podtrzymywanie napięcia, a co za tym idzie – także zainteresowanie czytelnika.

Zaletą tych powieści jest również szczegółowe przedstawianie miejsc wędrówki dziecięcego bohatera. Autor kreśli przebytą przez niego drogę tak, aby można ją było śledzić na mapie. Co prawda, współcześnie nie sposób sprawdzić, czy podane przez pisarza odległości i czas pokonywanej trasy są prawidłowe. Niemniej młodemu czytelnikowi przyjemność sprawiało wspólne podróżowanie z ulubionym bohaterem, nawet gdy była to tylko „podróż palcem po mapie”.

Fabuły powieści oferowanych przez Przyborowskiego były różnorodne, dotyczyły przede wszystkim rozmaitych epizodów z historii Polski, poczynawszy od panowania Mieszka I, a skończywszy na wojnach z Austriakami czy Szwedami. Przedstawiane

²⁵ H. Sienkiewicz, *Wiadomości bieżące II*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 52, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 251-252.

²⁶ Też o wzajemnym wpływie H. Sienkiewicza i W. Przyborowskiego rozwija T. Bujnicki (*Model pozytywistycznej popularnej powieści. Casus Przyborowski*, [w:] *Walery Przyborowski i Józef Brandt*, s. 21-32).

²⁷ Prace B. Gembarzewskiego i M. Kukiela powstały później. Zob. B. Gembarzewski, *Rodowody pułków polskich i oddziałów równorzędnych od r. 1717 do r. 1831*, Warszawa 1925 oraz M. Kukiel, *Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej*, [s.l.] 1912.

były głównie chwalebne zdarzenia, które miały oddziaływać dydaktycznie na młodego czytelnika i kształtować jego patriotyzm. Tematyka historyczna, oprócz wpisanej w nią edukacji, obfitowała w odniesienia do uniwersalnych wartości typu odwaga i honor, które były wartościami cennymi i uważanymi za przywilej prawdziwego mężczyzny.

Schematem powielanym w powieściach historycznych jest przejście młodzieńca ze strefy zwyczajności do niezwykłości. Na początku utworu dziecięcy bohater zмага się z lekceważeniem ze strony dorosłych²⁸ i poczuciem osamotnienia. W czasie podróży chłopiec przeżywa liczne przygody, poznaje wiernego przyjaciela i spotyka nikczemnych wrogów mogących zaszkodzić jego misji. Dzięki determinacji, odwadze i zdolnościom wychodzi cało z każdej opresji. Jego bohaterskie czyny (np. udział w bitwie lub znieweczenie spisku), będące przejawem patriotyzmu, zostają na końcu wynagrodzone. Młodzieniec zyskuje szacunek dorosłych, którzy do tej pory uważali go za przeciętnego, oraz ma zapewnioną godną przyszłość (np. zostaje wysłany do najlepszych szkół, by mógł się kształcić i rozwijać liczne talenty).

Centralną postacią każdej z powieści Przyborowskiego jest postać fikcyjna – młodociany bohater w wieku od dziesięciu do osiemnastu lat, przedstawiciel mieszczaństwa lub chłopów, rzadziej szlachcic²⁹. Pochodzi z ubogiej rodziny, ale posiada wiele cech wyróżniających. Chłopiec odznacza się inteligencją i sprytem, jest odważny, nie boi się ryzykować życiem dla dobra ojczyzny, a śmierć w bitwie uważa za przejaw honoru.

Wprowadzenie postaci dziecięcej pozwala czytelnikowi na utożsamienie się z innym światem oraz przeżywanie przygód niedostępnych dorosłym. Zaletą tego zabiegu jest również to, że nastoletni bohater jest indywidualistą, który za szlachetne i odważne czyny zostaje nagrodzony uznaniem ze strony dorosłych. Dzięki temu czytelnik zaczyna postrzegać takie cechy jak niezależność i nieprzeciętność jako zalety. Uczy się, że szlachetnych i odważnych ludzi spotykają dobre rzeczy bez względu na ich wykształcenie i pochodzenie.

Autor, przedstawiając losy chłopców żyjących w czasach historycznie odległych, pragnie pokazać, że ówcześni bohaterowie mieli podobne problemy. Fabuła rozgrywająca się w czasie minionym spełnia wymagania młodego czytelnika oraz zaspokaja jego wrodzoną ciekawość świata. Dzięki powieściom historycznym odbiorca poznaje świat i dowiaduje się wiele o kulturze minionej epoki.

Ogromną rolę w kształtowaniu losów postaci dziecięcej odgrywa przypadek. Za jego sprawą fikcyjny bohater staje się posiadaczem cennych informacji, najczęściej dotyczących planów nieprzyjacielskich wojsk. Próbuje uprzedzić żołnierzy, pokonuje

²⁸ Wyjątek stanowi osiemnastoletni Tomek z *Młodych gwardzistów*, który jest młodzieńcem powszechnie lubianym i wspieranym, także finansowo.

²⁹ Autor przedstawiał szlachciców w bardzo negatywnym świetle i odnosił się dość krytycznie do ich przywar, a przedstawiając demokratyczną jedność różnych warstw społecznych, był wierny pozytywistycznym przekonaniom.

liczne przeszkody, ale spotyka się z odrzuceniem i bagatelizowaniem. Dziełem przy-padku są również jego zwycięskie zmagania z piętrzącymi się przeciwnościami oraz uczestnictwo w ważnej bitwie, podczas której dokonuje niewiarygodnego i odważnego czynu. W ten sposób mały bohater zaczyna pełnić znaczącą rolę w kształtowaniu losów ojczyzny, gdy niespodziewanie zostaje wciągnięty w wir rozgrywek politycznych między dwoma walczącymi narodami.

O powodzeniu misji, której się podejmuje, świadczą niezwykle, jak na chłopca w jego wieku, umiejętności, spryt, inteligencja, zaradność i dodatkowe zdolności (np. lingwistyczne). Janek, bohater *Bitwy pod Raszynem*, dzięki znajomości języka niemieckiego tłumaczy ważne dokumenty i udaremnia inwazję Austriaków. Z kolei szesnastoletni Kubuś (*Zdobycie Sandomierza*) zyskuje uznanie dzięki translacji dokumentów spisanych w 1770 roku po łacinie. Dzięki tym umiejętnościom młodemu bohaterowi udaje się rozwiązać kluczową zagadkę, a to, iż bywa niedoceniony przez dorosłych, nie przeszkadza mu stanąć w centrum epokowych wydarzeń. W ten sposób losy narodu zależą od jego działań.

Oprócz głównej postaci pojawiają się postacie poboczne, zazwyczaj mniej inteligentne i zaradne. Postacie drugoplanowe pomagają chłopcu w jego misji. Przyjacieli głównego bohatera pełni znaczącą funkcję w powieści. Jest nie tylko powiernikiem, ale również pomocnikiem, który motywuje go do działania. Obaj stanowią doskonały zespół, a różnica charakterów dodatkowo jeszcze wpływa na skuteczność ich przedsięwzięć. W niektórych powieściach (*Bitwa pod Raszynem*) przyjaciel ginie podczas heroicznej walki, oddając życie za głównego bohatera i w obronie ojczyzny.

Przedstawiciele świata dorosłych jako osoby z najbliższego otoczenia oraz postacie historyczne odgrywają rolę służebną wobec bohatera dziecięcego. W stereotypowy sposób zostali sportretowani wrogowie i zdrajcy, często utożsamiani z cudzoziemcami. Zdrajcami okazują się bowiem Żydzi, zniemczeni Polacy, Cyganie. W *Bitwie pod Raszynem* Cyganie kradną i porywają dzieci, zdolni są do morderstwa i chcą wydać Janka Austriakom. W *Młodych gwardzistach* Żydzi, a w szczególności Wolf, szpiegują dla Prusaków i ujawniają informacje strategiczne dotyczące obrony Warszawy. O nikczemności postaci niektórych cudzoziemców świadczą również sugestywne nazwiska typu von Szmulski czy Szafskopf.

Fabula przedstawiona w powieściach historycznych oscyluje pomiędzy chęcią do rzeczowego przedstawienia dawnych dziejów a zakorzenionymi w świadomości ludzkiej potocznymi wyobrażeniami i stereotypami. Przyborowski zawiera swoisty pakt z czytelnikiem. Poprzez elementarną wiedzę historyczną i uproszczone o niej wyobrażenia ukazuje ważne aspekty etyczne i idee patriotyczne. W formie sensacyjno-przygodowej, obfitującej w nieoczekiwane zwroty akcji i ciągle niebezpieczeństwa, kryją się wspomniane wcześniej walory edukacyjno-wychowawcze. W jednoznaczny sposób

przedstawione zostały postaci pozytywne i negatywne, a te ostatnie tylko w niewielu epizodach przechodzą na stronę przeciwną. Interesujące jest to, że im wcześniejsze pod względem historycznym wydarzenia autor chce przybliżyć czytelnikowi, tym więcej stosuje opisów wyjaśniających i dopełnień. Pojawiają się zatem rozległe opisy ubiorów czy elementów dekoracji wnętrz, charakterystycznych dla tamtych czasów. Skryty za narratorem autor ocenia postępowanie ludzi odległych epok. Zapewne jest to związane z niewystarczającą wiedzą ówczesnego czytelnika dotyczącą na przykład początków polskiej państwowości. Poza tym ciągle repetycje mają uzupełnić wiedzę odbiorcy i pełnić też funkcję edukacyjną. Znaczącą realizację patriotycznej wymowy powieści stanowią wspomnienia o lepszych czasach, które nabierają znaczenia w przedmiotach wyposażonych w wartość emocjonalną. W *Młodych gwardzistach* jest to pozytywna Eugenmusa, wygrywająca melodię poloneza i wzruszająca walecznych mężczyzn. Walorem powieści Przyborowskiego jest również element komizmu. Śmiech czytelnika wzbudzają książdź stale gubiący kapelusze i dziwaczne przezwiska nadawane Tomkowi przez przyjaciela (*Młodzi gwardziści*).

W powieściach dla nieco starszych czytelników wątek przygodowy połączony jest z romansowym. Jako przykład służyć może *Zdobycie Sandomierza*. Kuba zakochany w kuzynce Jadzi dąży do spełnienia jej marzeń o mężu generale. Z kolei w *Oblężeniu Warszawy* autor wprowadza do fabuły również wątek erotyczny w postaci uwiedzenia dziewczyny z gminu przez księcia Poniatowskiego. Zagrożenie powiązane z miłosną intrygą zauważalne jest również w powieściach wcześniejszych. W *Arianach* Przyborowski kreśli postacie kobiet w dwojaki sposób. Są to albo posłuszne mężczyznom i uległe matki i żony, albo kobiety zbrodniarki. Mamy zatem do czynienia ze szpiegiem Wilhelminą, która pośredniczy w wymianie informacji między Żydem Wolfem, Ferdziem von Lausitzem i Austriakami. Nikczemna i rządna zemsty Mokryna z *Bitwy pod Raszynem* przyczynia się do zabójstwa cygańskiego króla i wraz z sojusznikiem Romno znęca się nad młodym Cyngą.

Autor dąży do ciągłego zaciekawienia czytelnika i w tym celu stosuje różne chwytły. Wszechobecne tajemnice i motywy grozy pełnią funkcję edukacyjną i ludyczną. Nastrój tajemniczości i grozy obecny jest w opisie lochów oraz grobowców pełnych szkieletów. *Zdobycie Sandomierza* obfituje w elementy niezwykłości rodem z powieści gotyckiej. W utworze mamy do czynienia z tajemniczymi szkieletami znajdującymi się w ruinach kościoła. Główny bohater ukrywa się w domu krewnych i przebiera za niewiastę. Stale czekają na niego zasadzki i kolejne opresje, z których wychodzi zwycięsko, a ważnym tropem na drodze do ocalenia ojczyzny okazują się stare dokumenty z zaszyfrowaną mapą prowadzącą do sekretnego przejścia. W *Młodych gwardzistach* Przyborowski poddaje obróbce znany z powieści gotyckiej motyw tajemniczego widma, lecz w jego wersji z mora zostaje potraktowana racjonalnie.

Elementy kryminalne w powieściach dla młodzieży

Najważniejszym elementem kryminalnym w powieściach Przyborowskiego jest mechanizm, który polega na przeniesieniu schematu fabularnego charakterystycznego dla powieści kryminalnej do powieści historycznej przeznaczonej dla młodego odbiorcy. Istotę tego zjawiska stanowi zagadkowa zbrodnia zakłócająca porządek świata, który może zostać przywrócony tylko dzięki odnalezieniu winowajcy i jego ukaraniu. Może to być również poszukiwanie zaginionego przedmiotu, ujmowanego jako dzieło sztuki lub artefakt, którego odnalezienie jest ważne dla podtrzymania tożsamości narodowej, lub odkrycie innego rodzaju tajemnicy. Śledztwo może dotyczyć zarówno jakiegoś podejrzanego zachowania, jak i spisku.

Sukces mają zapewnić ślady (tajemnicze dokumenty, mapy) znajdowane w czasie kolejnych etapów podróży. Podążając ich tropami, bohater staje się w ten sposób małym detektywem, który ma rozwikłać zagadkę powiązaną z intrygą³⁰. I tak Janek, bohater *Bitwy pod Raszynem*, biegle zna język niemiecki, co pozwala mu odkryć spisek wymierzony w księcia Poniatowskiego. Tomek z *Młodych gwardzistów*, nie bacząc na niebezpieczeństwo, wraz z przyjacielem podejmuje się zadania zgromadzenia dowodów obciążających szpiegującego dla Prusaków Żyda Wolfa. Z kolei Kubuś, bohater *Zdobycia Sandomierza*, wykorzystuje znajomość łaciny do przetłumaczenia dokumentu z 1770 roku, który kryje w sobie również ważną dla dalszych wypadków mapę. Zatem niewyróżniający się na początku chłopiec wraz z rozwojem akcji odkrywa w sobie niezliczone pokłady odwagi i inteligencji. Mały bohater to osoba o wysokim morale, która mężnie wykonuje rozkazy i jest bezwzględnie ofiarna.

Postacią istotną w każdej intrydze jest również złoczyńca. W klasycznej powieści kryminalnej mamy do czynienia z mordercą wyrafinowanym, pomysłowym i inteligentnym, którego odnalezienie i odkrycie tożsamości stanowi przedmiotową sprawę. W powieści historycznej najczęściej pojawiają się szpiedzy, działający na niekorzyść państwa i spiskujący z wrogiem. Są to postacie odpychające swoim wyglądem ze wnętrznym, również z defektami fizycznymi. Najczęściej zdrajcami czy szpiegami są cudzoziemcy, w szczególności Żydzi i Niemcy (Austriacy i Prusacy).

Również w sposobach konstruowania dramatycznych opisów związanych ze śmiercią można znaleźć wspólne dla obu tych rodzajów powieści zabiegi autora. Uwagę czytelnika skupiają bowiem bardzo szczegółowe charakterystyki wyglądu zwłok oraz sceny zbrodni. Autor szokuje czytelnika makabrycznymi informacjami, niemalże zaczerpniętymi z relacji lekarza sądowego. Dotyczą one ran zadanych ofierze, szczegółów wyrazu twarzy i pozy, a co za tym idzie – także rozkładu zwłok. Są to obszerne opisy, mające charakter realistyczny:

³⁰ Oba elementy są charakterystyczne dla powieści kryminalnej.

[...] o kilka kroków od muru cmentarnego leżał trup mężczyzny dobrze zbudowanego, barczystego i zda się pełnego siły. Leżał on na wznak z jedną nogą zgietą w kolanie i pod tułów podsunietą, druga była wyciągnięta. Ręce miał dziwnie ułożone, lewa oparta na śniegu, palcami jak szponami wpiła się w ziemię, prawa zgietą w łokciu kryła się za plecami. Głowa, na której znać było bujny czarny włos, była straszliwie zeszecona, tak dalece, że niepodobna było rozpoznać rysów twarzy. Śnieg w okół głowy literalnie krwią był zlany, włosy zlepione zgęstniałą krwią całymi promieniami układały się na śniegu. [...] Na piersiach poprzez kamizelkę i koszulę krwawiło się kilka ran, widocznie ostrem narzędziem zadanych³¹.

Podobny zabieg pisarz stosuje w powieści *Oblężenie Warszawy*, w której nie oszczędza wrażliwszego czytelnika sugestywnym opisem trupa, a dodatkowo ekspresję śmierci wydobywają pojawiające się w zakończeniu atrybuty zdrajcy:

Na środku ulicy, nie opodal rynsztoka leżał na wznak trup Kożuszka [...] z okropnym wyrazem grozy i przestachu, zastygłego w chwili bolesnego i niespodziewanego zgonu. Oczy szeroko rozwarte, otoczone czarną, trupa obwódka, patrzyły przed siebie nieruchomie, szklisto, z wyrazem nieopisanego przerażenia. Jedna ręka wpiła się jastrzębimi palcami między kamienie bruku, widocznie w konwulsyjnym, rozpaczliwym ruchu przedśmiertnym, druga trzymała się za piersi, z których wysączył się długi strumień zapiekłej krwi, znacząc swą drogę purpurową bruzdą po granatowym kontuszu, po bruku i rozplywając się w brudnej wodzie rynsztoka³².

W *Zdobyciu Sandomierza* autor kreśli niesamowitą atmosferę rodem z powieści grozy dzięki dokładnemu opisowi szkieletów znalezionych przez Kubusia i Ferdzia w podziemiach klasztoru:

Zgroza przejmowała, gdy się patrzyło na ten okropny widok. Posadzka podziemia zarzucona była całą górą czaszek, piszczeli ludzkich, rąk odpadłych od ciała, kości wszelkiego rodzaju oraz pyłem powstałym zapewne ze zgniłych i przez wieki wysuszonych ciał ludzkich. [...] ni stąd, ni zowąd jeden ze szkieletów opartych o ścianę poruszył się. Coś czarnego, ruchliwego wysunęło się z jego czaszki i z piskiem zanurzyło się w stosie kości leżących na ziemi, sam zaś szkielet z trzaskiem i głuchym chrzęstem runął na ziemię i prawie w pył się rozsypał³³.

Poza tym pojawiają się opisy, które mają za zadanie wzmocnić atmosferę grozy i przynoszą zapowiedź zbliżających się wypadków. Groźnymi zwiastunami są tu przede wszystkim obrazy „rozszalałej” natury, nawałnic, burzy z silnym wiatrem i piorunami. Zgodnie z ludowymi wierzeniami taka pogoda towarzyszy złym wydarzeniom, w tym także zbrodni:

³¹ W. Przyborowski, *Noc z 3-go na 4-ty grudnia*, „Gazeta Kielecka” 1975, nr 2, s. 4.

³² *Idem, Oblężenie Warszawy*, Warszawa 2011, s. 56.

Robił się już wieczór i z niedalekiej Pilicy wznosiły się białe mgły. Od zachodu pokazało się kilka chmur, które rosnąć coraz bardziej, wraz z zapadającą szybko ciemnością, pokryły całe niebo i wkrótce zaczął padać drobny a gęsty deszczyk. Noc zrobiła się niezmiernie ciemna i ponura, wśród której żołnierze kręcący się koło ogniska, na środku dziedzińca, wyglądali jak krwawe widma. [...] Później zerwał się wicher, który miotając gałęziami drzew, nadawał całości obrazu jeszcze smutniejszy charakter³³.

Zarówno w powieści *stricte* kryminalnej, jak i w utworach dla młodzieży opisywane zdarzenia są silnie powiązane z tłem politycznym. W *Nocy z 3-go na 4-ty grudnia* ofiarą przestępstwa jest emisariusz przewożący dokumenty związane ze spiskiem w obu sąsiadujących zaborach. Przyświeca mu zatem cel narodowy. Podobnie jak bohaterom w *Młodych gwardzistach*, którzy postanawiają śledzić spiskującego z Prusakami Żyda Wolfa. Natomiast w powieści *Zdobycie Sandomierza* misji uratowania oddziałów polskich podejmuje się szesnastoletni Kuba, a w *Madejowym łóżu* (1897) jeden z ważniejszych epizodów wiąże się z próbą udaremnienia spisku przeciwko „obcej” królowej Ryksie.

Swoiste igranie z czytelnikiem jest kolejnym zabiegiem stosowanym przez Przyborowskiego. Niestety autor często niweczy wprowadzony wcześniej element tajemnicy i stosuje aluzje mające przybliżyć odbiorcy odkrycie tożsamości mordercy przed zakończeniem utworu. W większości powieści kryminalnych nazwisko przestępcy jest czytelnikowi nieznane i dopiero pod koniec opowieści odkrywa on jego tożsamość oraz powody, dla których zabija. Niestety Przyborowski traci cały potencjał związany z dawkowaniem napięcia i w nieoczekiwanych momentach podsuwa czytelnikowi sugestie co do przyszłych zdarzeń. Jednocześnie zdradza tożsamość mordercy, czym pozbawia odbiorcę przyjemności tropienia zabójcy i rozwiązywania zagadki.

Lektura prozy Przyborowskiego dowodzi, iż pisarz ten miał skłonność do korzystania z motywów literatury popularnej, do której można zaliczyć utwory o tematyce romansowej z elementami sensacyjnymi, także w formie, w jakiej były publikowane w prasie codziennej powieści w odcinkach, które poruszały tę tematykę oraz zaspokajały gusta żądnego sensacji czytelnika. Taka konstrukcja powieści wymagała od autora wielu zabiegów mających przyciągnąć uwagę odbiorcy, a co za tym idzie – skłonić go do zakupu kolejnego numeru czasopisma. Jedną z najważniejszych technik stosowanych przez autorów powieści odcinkowych było dozowanie napięcia, czyli suspensu. Był on obecny w utworach Przyborowskiego, zarówno w powieściach historycznych adresowanych dla młodszego czytelnika, jak i w powieściach kryminalnych, w których odgrywał kluczową rolę.

³³ *Idem, Bitwa pod Raszynem*, Warszawa 1909, s. 2.

W powieściach historycznych najważniejsze potrzeby młodego czytelnika zaspokajało użycie napięcia w postaci silnych kontrastów między światem znanym bohaterowi a miejscem obcym, które wyzwalało strach. Napotykał on na drodze przeszkody będące ucieleśnieniem dziecięcych lęków przed ciemnością, śmiercią i drapieżnymi zwierzętami. Dlatego lęk i wstręt budzą ciemne lochy pełne szkieletów świadczących o dawnych zbrodniach. Podziemia czy ruiny wywołują uczucie klaustrofobii i gwarantują przeżywanie strachu zarówno przez bohatera, jak i czytelnika. Dzięki napięciu i akcji warunkowanej spiętrzaniem przeciwności na drodze głównego bohatera czytelnik mógł wraz z nim przeżywać niebezpieczne przygody. Jednakże w ujęciu Przyborowskiego literatura dla młodzieży powinna obok celów wyraźnie rozrywkowych zawierać również elementy dydaktyczne, ucząc czytelników takich wartości, jak: odwaga, poświęcenie i patriotyzm.

Warty podkreślenia jest również sposób przedstawiania zdarzeń. Opisywane przez autora wydarzenia dotyczą postaci fikcyjnych, których losy splatają się z postaciami historycznymi. W ten sposób Przyborowski kreuje siebie na kronikarza dawnych dziejów, a czytelnikowi ułatwia zrozumienie realiów czasów dawno minionych i wczucie się w nie. O realności opisywanych zdarzeń w powieściach kryminalnych tegoż autora wskazują adnotacje w ich podtytułach, takie jak informacja „na podstawie dokumentów sądowych” czy motto *All is true*. Zatem autor wskazuje czytelnikowi, że zdarzenia przedstawione w powieściach są prawdziwe lub zbliżone do zdarzeń mających miejsce w rzeczywistości.

Podsumowanie

Powieści Przyborowskiego należą do pierwszych prób przeniesienia kryminału na rodzimy grunt. Jego cztery najważniejsze powieści o tematyce współczesnej są jedynie inwariantami dla klasycznej powieści kryminalnej, która narodzi się wraz z postacią Sherlocka Holmesa. I to popularność bohatera Arthura Conana Doyle’a sprawi, że opowiadania o Holmesie staną się wzorcem dla późniejszych autorów powieści detektywistycznych i kryminalnych.

Powieści Przyborowskiego z elementami kryminalnymi są mieszkanką stylów charakterystycznych dla powieści popularnej. Znajdują się w nich wątki miłosne, patriotyczne, elementy powieści grozy i powieści tajemnic, a także rozbudowane partie społeczno-obyczajowe, czy nawet biedermeierowskie. Jednakże to wszystko świadczy też o ich przełomowym charakterze jako ważnego ogniwa w rozwoju tego gatunku na gruncie polskim. Chociaż Przyborowski zniweczył wiele okazji do bardziej sugestywnego prowadzenia narracji oraz nowocześniejszych ukształtowań fabuły, jest autorem

wartym badań, choćby dlatego, iż stał się prekursorem na drodze do spopularyzowania powieści kryminalnej w Polsce.

Postać małego bohatera i patrioty pełni w powieściach Przyborowskiego funkcję dydaktyczną. Odważne czyny sprytnego i obdarzonego niezwykle umiejętnościami chłopca stanowią doskonały wzór dla młodego czytelnika. Dzięki nagłym zwrotom akcji ukazane zostają liczne zalety inteligentnego i silnego pod względem charakteru dziecka, które nie potrafiło znaleźć sobie miejsca w świecie zdominowanym przez dorosłych.

Ważnym aspektem sposobu przedstawienia bohatera dziecięcego jest postrzeganie go jako osoby, podmiotu, jednostki ważnej ze względu na bogaty świat przeżyć wewnętrznych. Jako przedstawiciel pozytywizmu Przyborowski doskonale wpisywał się w jego nurt pedagogiczny, postulujący wychowywanie młodzieży oparte na respektowaniu jej praw³⁴.

W powieściach Przyborowskiego mamy do czynienia z pochwałą dziecka, jego umiejętności i wrodzonej ciekawości świata. Mały bohater dzięki licznym przygodom nabiera doświadczenia, dowiaduje się wiele o świecie dorosłych. Wędrówka będąca zwieńczeniem przygody jest rytuałem inicjacyjnym mającym wprowadzić dziecko w męski świat. Bohaterskie czyny dziecięcego bohatera powodują jego przemianę i zbliżają ku upragnionej dorosłości, której powinnością jest służba ojczyźnie. Przyborowski w sposób dydaktyczny zaznajamiał czytelnika z polską historią, a także ukazywał, że w świecie dorosłych dziecko może się okazać silniejsze i zaprezentować cechy, które przypisuje się dojrzałym bohaterom. W świecie jego powieści dorośli to często „statyści”, których pojawienie się niczego nowego nie wnosi do przedstawianej historii, gdyż stanowią tylko tło dla silnego i nad wiek dojrzałego młodego bohatera. Dzięki wykorzystaniu historycznych realiów czytelnik poznaje historię swego narodu i uczy się postawy patriotycznej. Odwołanie się do najważniejszych wydarzeń z dziejów Polski realizowane jest w duchu charakterystycznego dla literatury popularnej mechanizmu pocieszenia. Takim nastawieniem Przyborowski zbliża się do Sienkiewicza, który tworzył literaturę „ku pokrzepieniu” serc. Solidarność wspólnoty narodowej w obliczu zewnętrznego niebezpieczeństwa stanowi istotny składnik funkcji patriotycznej i kompensacyjnej jego powieści historycznej, także tej dla młodzieży.

Główną zaletą wynikającą z połączenia powieści kryminalnej z literaturą dla dzieci jest uczenie poprzez zabawę. Odbiorca poznaje świat zdominowany przez historię i bawi się rozwiązywaniem zagadki oraz śledzeniem przygód głównego bohatera. Funkcja zabawowa połączona jest z wszechobecnym humorem w postaci zabawnych zdarzeń lub języka postaci. Dzięki ukazaniu pozytywnych cech bohatera, do których należą

³⁴ Stanowiska pedagogów dotyczących wychowania po klęsce powstania styczniowego (1864) przedstawia D. Mucha (*Poglądy pedagogiczne pozytywistów na wychowanie młodego pokolenia*, „Kultura i Wychowanie” 2012, nr 3, s. 28-45).

odwaga, inteligencja i miłość do ojczyzny, zrealizowana zostaje funkcja dydaktyczna. Ocenom postaci pomagają komentarze wszechwiedzącego narratora, który nie kryje swoich przemyśleń. Jednym ze „spadkobierców” rozwiązań zastosowanych przez Przyborowskiego jest współczesny pisarz Zbigniew Nienacki jako autor cyklu o Panu Samochodziku.

ELEMENTS OF CRIME FICTION IN WALERY PRZYBOROWSKI'S HISTORICAL NOVELS FOR TEENAGERS

Summary

Although Walery Przyborowski has been forgotten as a writer today, in the past his novels played an important role in the patriotic formation of young Polish boys. Although Przyborowski wrote historical novels, he introduced in them a number of elements characteristic of criminal fiction. The main aim of this article is to discuss these elements as used in his selected novels for children and teenagers; it is also to indicate their contribution to the genre which Przyborowski took up next, that is, the novel of manners with a crime story in the background.

Aneta Narolska

Uniwersytet Zielonogórski

NA GORĄCYM UCZYNKU – „ANTYALKOHOLOWY” KRYMINAL WŁADYSŁAWA SABOWSKIEGO

Publikowana na łamach „Opiekuna Domowego” w roku 1868 powieść Władysława Sabowskiego *Na gorącym uczynku*¹ nie doczekała się jak dotąd edycji książkowej. Drukowana jako „powieść w odcinku” w tygodniku społeczno-literackim nie jest powieścią odcinkową komponowaną *ad hoc*², na co wskazuje kompozycja kolejnych fragmentów utworu, noszących na sobie piętno czysto technicznych zabiegów segmentacji, nie zaś starań o nadanie im charakteru kompozycyjnych całości. Nierówne części, przerywane w połowie dialogi i sceny, a wreszcie autorski podział na części niepokrywający się z podziałem na odcinki wskazują na to, iż mamy tu do czynienia z „pokawałkowaną” prozą powieściową³, a nie z odrębnym gatunkiem, jakim uczynił *roman-feuilleton* Emil de Girardin⁴. Utwór Sabowskiego zaliczany jest przecież do grupy powieści „kryminalnych i sensacyjnych, pisanych dla celów zarobkowych”⁵, których

¹ W. Sabowski, *Na gorącym uczynku. Kartka z kroniki kryminalnej*, „Opiekun Domowy” 1868, nr 12-13, 15-18, 20-34. Wszystkie cytaty z powieści zaznaczam w tekście głównym, podając numery czasopisma i strony.

² Terminów „powieść w odcinku” i „powieść odcinkowa” używam w znaczeniach określonych przez J. Jastrzębskiego w pracy: *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982 (tu rozdz. *Perypetie powieści gazetowej*, s. 65-96).

³ *Ibidem*, s. 68.

⁴ W 1884 r. W. Sabowski podejmie pracę w „Kurierze Warszawskim”. Wówczas też będzie komponował swe powieści *ad hoc*, co Cz. Jankowski opisuje następująco: „«Zaorany» po uszy w «Kurierz», (który właśnie zaczął mieć dwa wydania) wstawał niemal ze świtem i – pisał powieść. Trzysta, czterysta wierszy. Tyle, ile potrzeba na odcinek” (Cz. Jankowski, *Z czeczotkowej szkatułki. Odgłosy ginącego świata*, Wilno 1926, s. 13).

⁵ S. Burkot, *Władysław Sabowski 1837-1888*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 275. Zamiłowanie W. Sabowskiego do tego rodzaju fabuł współcześni tłumaczyli m.in. jego zainteresowaniami matematycznymi: „Noweli i powieści pisał Sabowski bardzo wiele. Charakterystyczna jest w nich skłonność do pomysłów zawikłanych, do rozwiązywania trud-

fabuła, „przypominająca powieści Eugeniusza Sue, miała przede wszystkim przyciągać sensacyjnością zdarzeń powieściowych; [...]”⁶. Konwencja powieści kryminalnej, gwarantująca większą poczytność zarówno czasopismu, jak i autorowi, a w konsekwencji zapewniająca im sukces finansowy, nie służy wszakże w tym przypadku jedynie rozrywce. Zarówno charakter tygodnika, jak i przesłanie powieści pozwalają sądzić, iż Sabowski starał się podporządkować schemat kryminalny wyższemu celowi, a sama konwencja jest swego rodzaju ustępstwem na rzecz publiczności, o czym mowa w dyskursywnych partiach utworu:

Dawniej, nie bardzo dawno jeszcze, autorowi wolno było trochę [...] ponudzić... mógł się zawsze oprzeć na tych, co w powieści szukali przede wszystkim myśli, a potem dopiero intrygi. Dziś ogół uczuł się widzieć dojrzałym i postanowił myśleć za autora, żądając od niego jedynie, żeby mu za kanwę do myślenia – bodajby jeszcze do myślenia – dał zręcznie powikłaną bajkę. Jeżeli autor nie uczyni zadość temu wymaganiu, jeżeli się zapięści w studia psychologiczne, w moralizacyjne poglądy lub w rozbiory kwestii społecznych – biada mu!... praca jego odrzucona zostanie; a na jego miejsce piękne rączki czytelniczek wezmą jakie *Najnowsze tajemnice Paryża*, gdzie Ossy okropności walą się na Peliony nieprawdopodobieństw... (nr 31, s. 246).

Polemika z poetyką popularnej powieści sensacyjnej służy tu wyrażeniu krytycznej refleksji autora, w niewielkim przecież stopniu łączy się z próbą przełamania ograniczeń gatunku. Godząc się z jego niewielką wartością artystyczną, autor wyraźnie redukuje swe cele, choć do jego deklaracji: „A więc nie wolno nudzić, więc trzeba bawić, i choć ochota bierze milczeć, należy pisać, by czytać nie zapomniano...” (nr 31, s. 246) należy zachować dystans.

Jak pisze Yves Olivier-Martin, powieść kryminalna nie jest ciągiem dalszym powieści odcinkowej w stylu Aleksandra Dumas czy Eugeniusza Sue, ani też powieści przygodowej à la Gustave Aymar czy Robert Louis Stevenson⁷. Powieściopisarstwo autora *Tajemnic Paryża* wykazuje wprawdzie pewne podobieństwa z powieścią kryminalną, ale – podkreśla badacz – w gruncie rzeczy jego powieść jest odmianą powieści społeczno-obyczajowej⁸. Niemniej jednak proza detektywistyczna zawdzięcza Sue szereg ważnych motywów, które historia literatury zbyt wielkodusznie przypisuje Emilowi Gaboriau. Należą do nich: wydzielone w tekście opowiadanie mordercy (*Mon ami Wolf*)⁹, oszustwo

ności, tak samo jak w zagadnieniach matematycznych” (*„Kurier Warszawski”: książka jubileuszowa ozdobiona 247 rysunkami w tekście 1821-1896*, Warszawa 1896, s. 181).

⁶ S. Burkot, *op. cit.*

⁷ Y. Olivier-Martin, *Structures de la fiction policiere*, „Europe. Revue littéraire mensuelle” 1982, no 643-644, s. 47.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Opowiadanie zawarte w zbiorze *La Coucaratcha*, którego dwa pierwsze tomy ukazały się w 1832 r. Zob. R. Guise, *Bibliographie chronologique d'Eugène Sue*, „Europe. Revue littéraire mensuelle” 1982, no 643-644, s. 170.

ubezpieczeniowe (*Les Montagnes de la Ronda*)¹⁰, nierozwikłana zagadka jako zadanie do rozwiązania dla odbiorcy (*Le Bonnet de Maître Ulrik*)¹¹, motyw mieszkania jako łamigłówki i ważnego elementu zagadki (*Physiologie d'un appartement*)¹², a wreszcie wielość detektywów czy dziennik śledztwa. Jakkolwiek nie te składniki powieści wykorzysta Sabowski, w jego utworach znajdziemy liczne „pożyczki motywów z twórczości «tajemnic» Eugeniusza Sue”¹³. Pisząc swoje powieści, miał jednak do dyspozycji nie tylko francuski wzorzec, ale także zawarte w prasie liczne opisy procesów sądowych, a wreszcie *Czarną księgę*, pionierski w literaturze polskiej „zbiór najciekawszych procesów kryminalnych powieściowo napisanych”¹⁴, jak i trzytomowy zbiór *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych* Ludwika T. Tripplina¹⁵. I te przecież pozostają w jakimś związku z *Tajemnicami Paryża*, skoro autorem *Czarnej księgi* jest ich tłumacz na język polski – Henryk Emanuel Glücksberg¹⁶, a jej drugie wydanie zyskało w tytule nieodzowne „tajemnice”¹⁷. Sabowski wszakże, opatrując swą powieść podtytułem: *Kartka z kroniki kryminalnej* oraz opisując „dramaturgię przewodu sądowego”¹⁸, akcentuje przede wszystkim jej „pitavalowy” charakter. Mając świadomość nieatrakcyjności „procedury naszej karnej”, która „nie opiera się jak w innych krajach na akcie oskarżenia, lecz na śledztwie” (nr 23, s. 180), koncentruje się właśnie na tym ostatnim.

Na gorącym uczynku jest zatem powieściową historią kryminalną z elementami tajemnicy w stylu Sue oraz wzbogaconą – zgodnie z tendencjami ówczesnej prasy – o elementy moralistyczne¹⁹. Powieść Sabowskiego oparta jest bowiem na schemacie śledztwa, prowadzonego początkowo przez dwóch detektywów amatorów, a zakończono dzięki nadzwyczajnej inteligencji urzędnika policji. Oto dwóch podchmielonych

¹⁰ Pierwodruk prasowy: „L'Europe Littéraire” 20, 22, 23.03.1833, następnie zamieszczone w trzecim tomie zbioru *La Coucaratcha* z 1834 r. Zob. R. Guise, *op. cit.*, s. 170-171.

¹¹ Opublikowane jako *Le Bonnet de Maître La Joie* w „Revue des Deux Mondes” w lipcu 1831 r., następnie pod zmienionym tytułem w 1832 r. wychodzi jako część zbioru *La Coucaratcha*. Zob. R. Guise, *op. cit.*, s. 169-170.

¹² Opublikowane w 1832 r., następnie wchodzi do czwartego tomu zbioru *La Coucaratcha* z 1834 r. Zob. R. Guise, *op. cit.*, s. 170.

¹³ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic. Szkic stułetniej kariery*, [w:] *idem, Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 214 (przyp. 19).

¹⁴ E.F. Górski [właśc. H.E. Glücksberg], *Czarna księga. Zbiór najciekawszych procesów kryminalnych dawniejszych i nowszych czasów*, Wrocław 1848 (zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska. Cz. 1, Stulecie 19. T. 2, G-L*, Kraków 1874, s. 42), wyd. 2 z przedmową A. Piwowarczyka (Warszawa 1959).

¹⁵ L.T. Tripplin, *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych*, t. 1-3, Wrocław 1852. Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska. Cz. 1, Stulecie 19. T. 4, R-U*, Kraków 1878, s. 532. Zob. też S. Milewski, *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, Warszawa 1982, s. 21.

¹⁶ E. Sue, *Tajemnice Paryża. Romans*, t. 1-9, tł. F. Chlewaski [tj. H.E. Glücksberg], Warszawa 1844. Zob. B. Szulc-Golska, I. Filipowska, *Bibliografia przekładów polskich z literatury francuskiej*, Poznań 1950, s. 260.

¹⁷ Zob. J. Bachórz, *op. cit.*, s. 209.

¹⁸ Zob. J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979 (tu rozdz. *Powieści sądowe. Opowieści z zawieszeniem. Opowiadania kryminalne*, s. 109-120).

¹⁹ Zob. S. Milewski, *Zwierciadło codzienności*, [w:] *idem, Ciemne sprawy...*, s. 5-29.

przyjaciół w drodze powrotnej z „bawarii” potyka się o ciało mężczyzny, nad którym klęczy z zakrwawionym nożem w ręku młody człowiek. Nieporozumienie językowe między trójką bohaterów przekonuje pierwszych o winie drugiego. Posądzając go przecież pochopnie, staną się mimowolnymi sprawcami jego uwięzienia i skazania. Nękanie wyrzutami sumienia postanawiają „zebrać dowody jego niewinności”. Po śledztwie policyjnym rozpocznie się więc dochodzenie detektywów amatorów, uwieńczone uniewinnieniem bohatera, wznowieniem śledztwa urzędowego, a wreszcie odkryciem tożsamości ofiary i ujęciem zabójcy. Kompozycja ta, pozwalająca zaliczyć powieść do utworów kryminalnych realizujących konwencję detektywistyczną²⁰, wyraźnie splata się z charakterystyczną dla powieści tajemnic strukturą sinusoidalną, obfitującą w kolejne fazy napięcia i odprężenia²¹. Dwukrotnie zwroty w śledztwie – początkowe uniewinnienie niewłaściwego bohatera oraz jego późniejsze skazanie – osłabiają napięcie, podobnie jak dwukrotne zatrzymujące akcję obszernie opowieści z przeszłości („spowiedź jenerała z grzechów żywota” Opędzkiego i historia Ciupskiego). Także samo zakończenie jest właściwie pozbawione napięcia, stając się typowym dla polskiej powieści tajemnic „rozłazłym finałem”²². Schwytany morderca – jak czytamy – „wobec oczywistości dowodów, [...] przyznać się musiał”, mówiąc: „No cóż... zabiłem” (nr 34, s. 270). Trudno przecież, by czytelnik wykazywał jakiegokolwiek emocje w stosunku do bohatera, którego widzi po raz pierwszy w chwili przyznawania się przez niego do winy.

D e t e k t y w. Zanim Gaboriau stworzy postać detektywa Lecoqa²³, bohatera o analogicznych funkcjach i posługującego się tymi samymi metodami znajdziemy u Sue w jego *Les Secrets de l'oreiller*²⁴. Co ważniejsze przecież, jedną z wielu analogii, jaka zachodzi między twórczością obydwu pisarzy, jest posłużenie się motywem kilku detektywów²⁵. Nie inaczej uczyni Sabowski, pozbawiając wszakże całkowicie swe główne postaci profesjonalizmu. Jego detektywi są amatorami, zainteresowanymi mniej identyfikacją przestępcy, więcej zaś rehabilitacją postaci, na której ciąży fałszywe podejrzenie²⁶. Antoni Fiks to „starszy felczer i właściciel razury”, Soter Kukuli zaś to „właściciel domu drewnianego na Tamce, w którym mieściła się razura pana Fiksa” (nr 12, s. 92). Obaj scharakteryzowani są jako smakosze piwa, ale także jako ludzie „prawi i zacni” (nr 24,

²⁰ O konwencjach prozy kryminalnej pisze O.S. Czarnik w pracy: *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918-1926)*, Wrocław 1982, s. 106-136.

²¹ U. Eco, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, tł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 285.

²² J. Bachórz, *op. cit.*, s. 226.

²³ Postać pojawia się po raz pierwszy w powieści *Sprawa Lerouge (L’Affaire Lerouge)* z 1863 r. Zob. A. Martuszevska, *Gaboriau Emile*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 175.

²⁴ Pierwodruk prasowy miał miejsce w „Le Siècle” od 12 grudnia 1857 r. do 23 kwietnia 1858 r.; wydanie książkowe w 1858 r. Zob. R. Guise, *op. cit.*, s. 180.

²⁵ Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, s. 50.

²⁶ O.S. Czarnik, *op. cit.*, s. 118.

s. 188), o których narrator napisze, iż „Nigdy podobno sprawiedliwość nie miała do czynienia ze świadkami, którzy by sumiennie i bezstronnie rozumieli i pragnęli spełniać swoje zadania, którzy by je z większą wrażliwością brali do serca” (nr 24, s. 189). Dręczeni wyrzutami sumienia, obawą, by nie zgubić własnych dusz niesłusznym oskarżeniem, a wreszcie kierując się biblijnymi zasadami, by „bliźniemu nic niemilego nie czynić” i „nie mówić fałszywego świadectwa” (nr 24, s. 189), obaj bohaterowie dręczeni świadomością przyczynienia się do zguby człowieka postanawiają w ramach pokuty „zebrać dowody jego niewinności” (nr 25, s. 196) i odszukać „prawdziwego złoczyńcę” (nr 26, s. 204). Uzyskując od oskarżonego informację o jego pobycie w domu gry w dniu popełniania zabójstwa, rozpoczną poszukiwania świadka z postanowieniem, że będą „badać wszystkie najdrobniejsze nawet ślady”. „Od tej chwili – jak czytamy – zaczęli poszukiwania, prowadząc je w sposób czynny i zręczny, jakkolwiek nadzwyczaj prosty” (nr 27, s. 211). Metoda polegająca na wypytывaniu wszystkich o niejakiego pana Ciupskiego zaowocuje całym mnóstwem plotek i domysłów, sam zainteresowany zaś poczuje, „że stał się nagle przedmiotem ciekawości całej Warszawy” (nr 27, s. 214). Poszukiwania świadka i wynikające z niego nieprzyjemności obaj detektywi amatorzy traktują jako pokutę za „fałszywe, chociaż mimowolne, fałszywe świadectwo” (nr 28, s. 223) przeciw oskarżonemu. Ich rola skończy się też wraz z odnalezieniem dowodów jego niewinności, pozwalających oczyścić go z winy, jaką obciążyli go policja i sąd. Przekazując pozyskane informacje adwokatowi oskarżonego, przyczynią się do rozpoczęcia „dodatkowego śledztwa” (nr 33, s. 261) w sprawie, wiedzonego tym razem przez urzędników. Pośród nich wyróżni się referent policji, o którym czytamy najpierw, iż był „człowiekiem inteligentnym i energicznym, i w wielu razach już dał dowody bystrości i trafności spostrzeżeń” (nr 30, s. 238), a zaraz potem, że był człowiekiem „przenikliwym i bystrym obdarzonym umysłem” (nr 34, s. 269). Jest to więc „tropiciele zbrodni”²⁷, jeden z prototypów mistrzów dedukcji znanych z powieści kryminalnej. On też – jak pisze Sabowski – jest „obrabiającym sprawę śledzenia osoby zamordowanego” (nr 34, s. 269). Celem urzędnika – inaczej niż w przypadku detektywów amatorów – będzie zatem odpowiedź na pytania o to, „kim była ofiara okropnego wypadku” (nr 30, s. 238), kim jest morderca oraz jaka była motywacja zbrodni. Odpowiedzi na nie znajdzie, umiejętnie kojarząc fakty, kierując się drobnymi wskazówkami oraz wysnuwając słuszne wnioski. Sabowski zatem, zwielokrotniając liczbę detektywów rozwiązujących kolejne zagadki śledztwa, świadomie odwołuje się do tradycji popularnej powieści francuskiej, utrwalając stworzone przez nią typy bohaterów. Nie ma jeszcze u niego ważnych dla późniejszej powieści kryminalnej motywów związanych z tymi postaciami. Brak tu rywalizacji prywatnego detektywa z policją w tropieniu zbrodni²⁸. Pomiędzy wszystkimi

²⁷ *Ibidem*, s. 117.

²⁸ *Ibidem*, s. 109.

tropicielami panuje doskonała zgoda i harmonijna współpraca, genialny okazuje się urzędnik policji, a dzieje się to – rzecz znamienna – w rusyfikowanej Warszawie, o czym autor w żaden sposób nie wspomina, nie tylko chyba z powodu cenzury. Brak tu także „pojedyunku intelektualnego” pomiędzy detektywami a przestępcą, który właściwie w powieści nie istnieje.

B o h a t e r o w i e . Pisząc powieść popularną, Sabowski zdawał sobie sprawę z tego, że nie ma w niej miejsca na skomplikowane charaktery. W konstrukcji postaci, podobnie jak i w innych elementach utworu, widać przecież ścieranie się dwóch koncepcji powieściowych oraz próbę wzbogacenia wątku sensacyjnego o elementy obyczajowe. Trudno bowiem nie zauważyć w rysunku głównego bohatera – Józefa Opędzkiego – cech Rudolfa von Gerolsteina z *Tajemnic Paryża*. Już w pierwszej scenie jest postrzegany przez dwóch podchmielonych przyjaciół jako „człowiek uzbrojony nożem i gotowy, jak się pokazywało, używać go bardzo energicznie” (nr 12, s. 94). Zaraz potem okaże się, że posiada nieprzeciętną siłę, uwalniając się z rąk dwóch mężczyzn: „Nieznajomy, czy to że był herkulicznej siły, czy też oburzenie lub obawa mu jej dodały, szarpnął się tak mocno, że jednego i drugiego odepchnął na kilka kroków” (nr 13, s. 102). Zagrożony, nie będzie wahał się bronić. A przy tym jest to przecież

człowiek młody, porządnie ubrany, przystojny, brunet, pociągłej i bardzo przyjemnej twarzy, z czołem wysokim i inteligentnym. Oko jego błękitne patrzyło dosyć śmiało i pewnie, lubo w ruchach i bladej twarzy, znać było pewne wzruszenie (nr 13, s. 102).

O sobie powie, że jest szlachcicem, człowiekiem „bogatym i nieposzlakowanym” (nr 15, s. 116). Podobna prezentacja bohatera ma swój rodowód w powieści Sue, tym bardziej iż autor od początku otoczy swą postać tajemnicami. Będąc niewinnym, Opędzki nie odpowiada na pytania o miejsce, w którym spędził wieczór, ani o pochodzenie znalezionych u niego złotych pólimperiałów. Wrodzona prawość i szlachetność nie pozawalają mu się ratować, skoro wymagałoby to niedyskrecji z jego strony. Nie wolność okazuje się dla niego najważniejsza, lecz honor, czego zobrazowaniu ma służyć scena, w której bohater dokonuje zmiany szyku wyrazów w napisie na więziennej ścianie. Jedyną jego jawną wadą okazuje się „płochosć” (nr 20, s. 156), ukryta „namiętność do gry” (nr 22, s. 171) – przywary „złotej młodzieży warszawskiej” (nr 26, s. 204), do której należy. Ale tak jak i książkę Rudolf skrywa on w sobie hańbiącą go tajemnicę z przeszłości. W *Tajemnicach Paryża* przypomina o niej bohaterowi przyjaciel – Murf, w powieści Sabowskiego jest nim „sędziwy starzec z długą, siwą brodą” (nr 23, s. 181), którym okaże się dziadek uwiedzionej przez Opędzkiego dziewczyny. Stąd też wszystko to, czego doświadcza, bohater postrzega jako karę Boską za „podłość”, której się dopuścił,

za „straszniejszą zbrodnię, za którą prawo by go... nie dosięgło” (nr 23, s. 181), wyrok skazujący zaś uzna za pokutę.

Na wymienionych cechach kończą się podobieństwa pomiędzy dwoma bohaterami. Sabowski, podobnie jak w innych elementach powieści, także w rysunku postaci z jednej strony czyni ustępstwa na rzecz powieści popularnej, z drugiej nie umie i nie chce rezygnować ze swych ulubionych tematów i motywów właściwych powieści obyczajowej. Stąd też wprowadzając partię retrospektywną, dotyczącą przeszłości Opędzkiego, następująco tłumaczy jej wymuszoną skrótowość:

Byłoby może pożytecznym zajrzeć bardziej w głąb duszy naszego bohatera, i rozebrać ją tym samym skalpelem, jakim on ją, nauczony myśleć w samotni, rozbierał i anatomizował. Dla niejednego z podobnych położeniem lub charakterem, bohaterowi naszemu – a jest takich tysiące – przegląd taki budowy moralnej Opędzkiego, stałby się może pobudką do wejrzenia w architekturę własnej ich duszy, załatania w niej skaz i szczerb, podparcia i odbudowania tego, co rychłą ruina zagraża. Niestety jednak uczynić nam tego nie wolno (nr 31, s. 246).

Z „dwóch krótkich rozdziałów” dowiemy się przecież o zgubnym wpływie towarzysza młodości bohatera – Jacka Cytryńskiego, za przyczyną którego Opędzki nie tylko „pozna się z tym wszystkim, co się nazywa użyciem” (nr 32, s. 252), ale także uwiedzie i porzuci narzeczoną. Dwukrotnie więc „popełnił podłość – najprzód nadużywając słabości i zaufania Marii, teraz niedopełniając obowiązku naprawienia wyrządzonej jej krzywdy” (nr 33, s. 260). Z opowieści tej wyłoni się zupełnie inny człowiek od tego, którego czytelnik widzi na początku powieści. Słaby, ulegający złym wpływom i nałogom, popędliwy – w żadnej mierze nie przypomina bohatera sensacyjnej intrygi. Konstruując postać w ten sposób, Sabowski wprowadza ulubiony i wielokrotnie wykorzystywany w swych utworach motyw upadku słabych, choć z gruntu szlachetnych i uczciwych młodzieńców, rekrutujących się z warstwy szlacheckiej, a wykorzystywanych przez fałszywych przyjaciół, żyjących na ich koszt i odbierających im szczęście. Jak czytamy bowiem o Cytryńskim: „Człowiek ten w życiu Opędzkiego odegrał fatalną rolę” (nr 32, s. 252). Sam bohater zaś już w więzieniu powie o sobie: „Przez całą młodość moją byłem nieskończenie często narzędziem okoliczności lub ludzi, a bardzo rzadko, nigdy prawie, nie okazałem się silnym, energicznym, prawdziwie godnym tego nazwiska człowiekiem” (nr 33, s. 261). Skazany, zachowa się przecież „po bohatersku” (nr 33, s. 261) i nie będzie szukał możliwości ułaskawienia, sądząc, że „powinien się poddać karzącej ręce Opatrzności” (nr 33, s. 261). O ile zdarza się u Sabowskiego, że negatywni bohaterowie triumfują²⁹, o tyle w powieści kryminalnej jest to niemożliwe. Jacek Cytryński okaże się poszukiwanym mordercą, skazanym ostatecznie na zesłanie do kopalń, czego wymaga konwencja utworu.

²⁹ Morowski nad Wrzeskim w powieści *Na paryskim bruku* z 1886 r.

„Zdradziecki trunek”. Konwencja powieści kryminalnej zostaje u Sabowskiego wzbogacona o treści moralistyczne. *Na gorącym uczynku* potraktować można jako powieść o zgubnym wpływie różnorakich nałogów. Mowa już była o namiętności do hazardu głównego bohatera. Nie ona jest tu chyba najistotniejsza, jakkolwiek pociąga bohatera na skraj przepaści. Tematem podstawowym okazuje się uzależniająca moc alkoholu. Motywem przewodnim całego utworu jest przecież piwo. Akcję powieści autor rozpoczyna w dniu, w którym w Warszawie „zaprowadzona została [...] sprzedaż piwa bawarskiego na kufelki” (nr 12, s. 92), gdy „otworzono [...] pierwszą Bawarię w domu przechodnim Roeslera” (nr 12, s. 92). To tu spotkamy po raz pierwszy Antoniego Fiksz i Sotera Kukuli, którzy raz skosztowawszy „smaku piwa bawarskiego w kufelkach”, postanawiają w pijalni bywać codziennie, „dopóki bawara wystarczy”, wszak – jak wyjaśnia narrator – „w początkach piwa na kufle nie codziennie dostać było można, gdyż z wyczerpaniem zapasu, następowała zwykle kilkodniowa lub dłuższa przerwa nim nowy war się wystał” (nr 12, s. 93). Codzienne wizyty bohaterów wiążą się z każdorazowym „powiększaniem liczby kufelków” (nr 12, s. 93) oraz opóźnianiem godziny wyjścia z zakładu, czego bezpośrednim skutkiem będzie ich natknięcie się o północy na ciało zamordowanego człowieka. „Uszy dwóch ludzi przestraszonych wypadkiem i podpojonych bawarem” (nr 12, s. 94) nie usłyszą także pytającego tonu w głosie nieznanego, który na ich pytanie, czy zabił denata, odpowie zdziwieniem: „Ja?”. Że jest to ich вина, uzmysłowi bohaterom adwokat, podważając zeznanie świadków, którzy pamiętnej nocy „mogli się znajdować w tym różowym usposobieniu, które choć nie jest jeszcze odurzeniem, jednak za trzeźwość wzięte być nie może, i każe widzieć rzeczy inaczej, jak się działy, zwłaszcza gdy się działy po ciemku” (nr 25, s. 194). Dopiero teraz Fiksz i Kukuli zdadzą sobie sprawę, że „czmeralo im w głowie”, a całego zamieszania – jak rzecz ujmie Fiksz – „narobiło to przekłete piwsko” (nr 25, s. 195). Pomysłu uczynienia ślubu, że nie wezmą trunku do ust, zanim Opędzki nie zostanie uwolniony, nie będą w stanie zrealizować, mimo głębokiej wiary w słuszość parafrazy biblijnego wersetu: „Powiedziano jest [...], że jeśli cię oko wodzi na pokuszenie, wyłup je, jeśli cię piwo prowadzi na Topiel, nie pij piwa” (nr 25, s. 196). Detektywami amatorami obaj bohaterowie staną się właśnie dlatego, że ze „zdradzieckiego trunku, ale smakowitego” (nr 25, s. 197) nie będą w stanie zrezygnować, a czują przecież, że coś zrobić muszą. Piwo wyda im się niezbędne w śledztwie, wszak jak powie jeden: „już ja doświadczyłem na sobie, że jak nie wypiję szklaneczki lub kufelka, tom jakiś głupi, i nic do rzeczy wymyślić nie mogę” (nr 25, s. 196), co skwapliwie potwierdzi drugi słowami: „Co prawda, to nie grzech”, wszak sam także zauważy, że „po jednym i drugim kufelku jakoś do myślenia rańniejszy” (nr 25, s. 196). Wniosek z dyskusji wyprowadzają więc jeden: „Stąd wypada, że jakbyśmy przestali pić, to byśmy nic mądrego, żeby mu pomóc,

nie wymyślili” (nr 25, s. 196). Tego tyleż zabawnego, ile pokrętnego myślenia narrator nie zostawi bez komentarza, przyjmując rolę moralisty:

Biedna, słaba, pocziwa naturo ludzka! Oto dwaj ludzie, którzy stawiają sobie zadanie trudne, przechodzące może ich siły, ażeby tylko znaleźć dla samych siebie pozór usprawiedliwienia, że się nie wyrzekają drobnej przyjemności, nabytego z biegiem czasu, a przez nich samych za szkodliwy uznawanego nałogu (nr 25, s. 196).

Humor oraz przypisanie nałogu pozytywnym bohaterom nie łączą się z ich rozgrzeszeniem. Ich słabość jest przecież w powieści potrzebna, by umotywować amatorskie śledztwo, które rozpocznie się wszakże dopiero po ponownym spacerze bohaterów na Topiel, zakończonym potknięciem się tym razem o „jednego z pijaków nadwiślańskich” (nr 26, s. 203), wziętym przez nich za kolejnego trupa, koszmarami sennymi i mocnym postanowieniem abstynencji aż do uwolnienia Opędzkiego. Sabowski pokaże teraz, jak niezagłądanie do kufla owocuje łatwością myślenia i sprzyja rozwiązaniu zagadki, potwierdzając tym samym przewijającą się wielokrotnie w dialogach dwóch przyjaciół myśl o tym, iż piwo to „trunek, który choć nie upaja, ale mąci w głowie i do takich płacze kłopotów” (nr 25, s. 195), albo – mówiąc wprost – „od piwa człowiek głupieje” (nr 26, s. 203).

Sabowski zatem – jak się wydaje – bierze udział w toczonej w drugiej połowie XIX stulecia kampanii antyalkoholowej. Wprawdzie w połowie wieku piwo reklamowano w warszawskich gazetach jako korzystne dla zdrowia oraz akcentowano jego wpływ na poprawę moralności najniższych warstw społecznych, dzięki odwodzeniu ich od nadużywania mocnych napojów alkoholowych³⁰, jednak powszechność użycia piwa była niepokojąca. Jak pisze badacz:

O powszechności użycia piwa świadczyć może fakt, że popijały je nawet panie w czasie widowisk teatralnych. Na dodatek popijały dużo wcześniej, zanim stało się to czymś zwykłym w teatrach ogródkowych, gdyż zwyczaj ten odnotowano już w 1822 r.³¹

Zważywszy na fakt, iż w połowie wieku do Warszawy sprowadzano i produkowano na miejscu półtora miliona wiader różnorakiego piwa, czyli około osiemnastu milionów litrów³², można uznać, iż wypijano go w bardzo dużych ilościach. Oczywiście „pito wówczas znacznie więcej wódek bardzo mocnych”³³ i to te trunki były przyczyną szerzącego się pijaństwa, którego ukróceniu miały służyć wprowadzane, począwszy od 1844 roku,

³⁰ S. Milewski, *op. cit.*, s. 37.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem*, s. 44.

³³ *Ibidem.*

przepisy prawne³⁴. Sabowski dostrzega niebezpieczeństwo także w „Gambrinusowym nektarze”, choć – jak można sądzić – zajmuje pod tym względem odosobnione stanowisko, co widać wyraźnie, gdy przywołamy późniejsze nieco od omawianej powieści *Kroniki Bolesława Prusa*, których autor z wielką znajomością tematu i lubością rozwodził się będzie nad smakami różnorodnych gatunków tego trunku³⁵. Sabowski zastępuje w ten sposób w swym utworze problematykę społeczną francuskiego pierwowzoru. Jego powieść kryminalna nie jest powieścią społeczną, choć podobne próby miały miejsce w literaturze polskiej w latach czterdziestych (*Salon i ulica* J. Dzierzkowskiego), jak i będą miały w okresie późniejszym (*Sylwek Cmentarnik* E. Orzeszkowej). Rzecz znamienna: podnosząc temat nałogu alkoholowego, autor nie wiąże go ze zjawiskiem przestępczości, piwo nie jest tu przyczyną zbrodni, a przecież mógłby w ten sposób bardzo udanie połączyć poetykę powieści kryminalnej z żywym w drugiej połowie XIX wieku i podnoszonym przez prawników problemem wpływu alkoholu na wzrost przestępczości³⁶. Tak się jednak nie dzieje, Sabowski i tę kwestię ujmując w kategoriach moralnych, osłabiając dodatkowo wymowę powieści wyborem najsłabszego alkoholu oraz wprowadzeniem elementów humorystycznych. Wydaje się zatem, że nie tylko gust czytelniczy przyczynił się do ostatecznego kształtu utworu, który ma „bawić”, ale i niewykorzystane przez Sabowskiego szanse na powieść ambitniejszą.

CAUGHT RED-HANDED – WŁADYSŁAW SABOWSKI'S “ANTI-ALCOHOLIC” DETECTIVE STORY

Summary

The article is an analysis and interpretation of the novel by Władysław Sabowski *Caught Red-handed. A Page from Criminal Records*, published in “Home Carer” in 1868. The novel is discussed as an example of a popular novel, which combines the convention of crime novel (detective and courtroom) with the novel of mystery in the style of Eugene Sue and which is enriched with moralistic elements.

³⁴ *Ibidem*, s. 48.

³⁵ A. Kraushar w swym wspomnieniu o W. Sabowskim zwraca uwagę nie tyle na niechęć pisarza do trunku, ile na niemożność jego spożywania. Obok pracy dziennikarskiej i powieściopisarskiej – jak czytamy – autor *Na gorącym uczynku* musiał bowiem „w ciągu dnia znajdować jeszcze parę godzin dla pogawędki z przyjaciółmi przy «kufelku piwa», który miał zawsze dla niego, krótkoszyjzego apoplektyka, urok – zakazanego owocu...”. Zob. A. Kraushar, *Wykolejone, nadłamane i złamane egzystencje*. – *Wolody Skiba*. – *Praca dla chleba i czwarty wymiar*, [w:] *idem, Neocyganeria warszawska. Wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości (1780-1880)*, Warszawa [1913], s. 98.

³⁶ *Ibidem*, s. 65.

Roksana Blech
Uniwersytet Gdański

O MOTYWACH SENSACYJNYCH W *FARAONIE* BOLESŁAWA PRUSA

W *Faraonie*, czwartej powieści Bolesława Prusa, wybrzmiał w pełnej krasie element sensacji – pisał przed laty Zygmunt Szweykowski w pracy *Twórczość Bolesława Prusa*¹. Badacz określił ten utwór mianem „romansu intrygi”², upatrując w atmosferze sensacji aspekt nadrzędnego w kreowaniu przez pisarza świata przedstawionego:

Prus stale ma na widoku niezwykłość przedstawionego świata, niezwykłość, którą stara się czytelnikowi uzmysłowić w sposób jaskrawy i jak najbardziej wymowny, wkraczający zdecydowanie na tory jak najlepiej pojętego stylu sensacyjnego³.

Henryk Markiewicz, znawca polskiego pozytywizmu, zauważył w powieści liczne „motywy sensacyjne”⁴, natomiast Zygmunt Kozak pisał wręcz o „stylu sensacji”, który dominuje w *Faraonie*⁵. Przez sensację rozumiemy tu nastrój grozy, tajemniczości, niesamowitości, niezwykłości, z pomocą którego pisarz relacjonuje przebieg powieściowych zdarzeń i który wpływa na emocje czytelnika⁶. Faktem jest, że pierwiastek

¹ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 331-342.

² *Ibidem*, s. 341.

³ *Ibidem*, s. 331.

⁴ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 208. Dodajmy jednak, że badacz określił te motywy epitetem „zużyte”.

⁵ Z. Kozak, *Problematyka stylu w prozie powieściowej Bolesława Prusa*, Lublin 2011, s. 149-155. Z. Kozak polemizuje w swej pracy z opinią J.S. Bystronia, który uważał, iż „[...] zupełny brak sensacji jest cechą całej twórczości Prusa” (J.S. Bystron, *Wyobrażenia artystyczne Bolesława Prusa*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 11, s. 89).

⁶ „Powieść sensacyjna opiera się przede wszystkim na żywej akcji, obfitującej w liczne niespodzianki i niezwykle przygody. Współcześnie w literaturze sensacyjnej szczególną rolę odgrywa powieść kryminalna, która charakteryzuje się bardzo spójną kompozycją. Elementy powieści sensacyjnej mogą występować także w innych odmianach powieści, np. w utworach historycznych” (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 377). Literatura na ten temat jest niezwykle bogata. Dla poczynionych przeze mnie rozważań cenne okazały się ustalenia

sensacyjny pojawił się w „egipskiej” powieści na niespotykaną w pisarstwie Prusa skalę, choć zauważyć trzeba, iż styl ten odgrywał ważną rolę w wielu wcześniejszych utworach warszawskiego kronikarza, między innymi *Przygodzie Stasia*, *Powiatkach cementarnych*, *Sukience balowej*, *Duszach w niewoli*, *Przeklętym szczęściu*, *Pałacu i runderze*, *Placówce*, *Lalce*.

Nasuwa się pytanie: w jakim celu autor *Faraona* skorzystał z bogatego wachlarza chwytów sensacyjnych? Wydaje się, że pierwszą przyczyną takiej decyzji mogła być specyficzna materia podejmowanego tematu. Starożytny Egipt, choć się nim interesowano i fascynowano⁷, był w XIX wieku dopiero poznawany. Gros z tego, co wiadano na ten temat, oparte było na domysłach i sugestiach, których nie potwierdza dzisiejsza egiptologia (przykładem jest nader popularna w tym czasie praca J. Ochorowicza *Wiedza tajemna w Egipcie*⁸, w której uczony przypisywał Egipcjanom liczne „cuda” w dziedzinie akustyki, umiejętność wykorzystywania fosforu, znajomość magnetyzmu i hipnozy). Owa niedostateczna, hermetyczna i często wyłącznie hipotetyczna wiedza na temat kraju piramid sprawiła, że dla ludzi żyjących w końcu XIX wieku dawny Egipt był w dużym stopniu magiczny i tajemniczy.

Atmosfera ta – zainteresowania Egiptem z jednej i przekonania o niesamowitości tych odległych czasów z drugiej strony – stwarzała niezwykle żyzną glebę dla wszelkich literackich inwencji. Wspomnijmy choćby wcześniejszą od *Faraona* powieść – *Uardę* (1877), autorstwa niemieckiego egiptologa Georga Ebersa. Piętrzące się w tej powieści chwytły sensacyjne sprawiają, że bywa ona określana mianem „nieczytelnego romansi-

G. Kozielek (*Wstęp*, [w:] *Niemiecka nowela romantyczna*, wybór, wstęp i oprac. G. Kozielek, BN II 181, Wrocław 1975) oraz Z. Sinko (*Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść*, tł., wstępem i objaśnieniami opatrzyła Z. Sinko, BN II 139, Wrocław 1962).

⁷ J. Kulczycka-Saloni dowiodła, że dziewiętnastowieczne zainteresowanie Polaków egipskimi odkryciami archeologicznymi wynikało wyłącznie z pobudek intelektualnych (w odróżnieniu od Francuzów i Anglików, którymi kierowały czynniki ekonomiczne i polityczne). Mimo iż nie istniały wówczas polskie pisma traktujące o Egipcie oraz mimo braku istotnego wkładu w rozwój nowo powstałej nauki, wśród Polaków zapanowała moda na tematykę egipską.

Analizując wypowiedzi na łamach prasy warszawskiej: obszernie sprawozdania z odkryć T. Korzona, I. Radlińskiego, A. z Szawłowskich Neumanowej oraz pomniejsze artykuły i tłumaczenia prac oryginalnych, badaczka dowiodła, iż znajomość tych zagadnień była wśród Polaków dowodem erudycji i czytania. Wspomniane przez J. Kulczycką-Saloni prace były zamieszczane m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Przeglądzie Tygodniowym”, „Bibliotece Warszawskiej”, „Niwie”, „Ateneum”, „Prawdzie”, „Nowinach”, „Kłosach”, „Wędrowcu” (z wyliczeń tych wniesć można, iż w publikowaniu najciekawszych prac i przekładów prym wiodły „Tygodnik Ilustrowany” oraz „Biblioteka Warszawska”). Zob. J. Kulczycka-Saloni, *O „Faraonie”*. Szkice, Wrocław 1955, s. 41.

⁸ W marcu 1893 r. B. Prus wysłuchał czterech odczytów J. Ochorowicza zatytułowanych *Tajemnicza wiedza kapłanów egipskich*, które zostały opublikowane w 1898 r. pt. *Wiedza tajemna w Egipcie*. Zdobyte podczas wykładów Ochorowicza informacje Prus wykorzystał podczas pisania *Faraona*. Zob. Bolesław Prus 1847-1912. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 440.

dła⁹. *Faraona* z całą pewnością nie można nazwać podobnym romansem kryminalnym, choć należy zauważyć – odwołując się do ustaleń Andrzeja Niwińskiego, które badacz zawarł w najnowszym wydaniu krytycznym powieści Prusa – że to, czego pisarz nie znalazł u swych książkowych informatorów: Gastona Maspera, Ignacego Żagiella, Walerii z Wasilewskich Jędrzejowiczowej i Juliana Ochorowicza¹⁰, uzupełniał, opierając się na literackiej fantazji. Przykładem takiej inwencji Prusa jest wprowadzenie do powieści postaci bankierów obracających pieniędzmi, kapłanów posługujących się prochem oraz rozmaitych nieistniejących wówczas sprzętów: fontann, kanap, foteli, wanien, kamiennych ławek i tym podobnych¹¹.

Drugą przyczynę należy upatrywać, jak sądzę, w wyrażaniu poprzez sensację stosunku Prusa do życia¹². Autor *Lalki* od początku swej pisarskiej działalności pokazywał, że świat pełen jest zjawisk groźnych, niepoznanych, niespodziewanych, niepokojących i tajemniczych. Obecna w utworach Prusa – a nade wszystko w *Faraonie*, którego akcja umieszczona została w odległym czasie i egzotycznej przestrzeni – aura sensacji miała to czytelnikowi przedstawić w całej okazałości.

Rozważania nasze zacząć należy od stwierdzenia, że wątek główny powieści – walka o władzę między Ramzesem XIII a kapłanami – oparty jest na wyraźnym motywie sensacji. Opisane przez Prusa potyczki o dominację w państwie wpisują się w bogatą tradycję utworów, których tematem przewodnim jest konflikt metod działania i wykluczających się, sprzecznych interesów dwojga antagonistów¹³. Pisarz ukazał w powieści dwa tajemne traktaty, których ustalenia mają bezpośredni i decydujący wpływ na przebieg akcji oraz na działania głównego bohatera. Mowa o spisku egipskich kapłanów z Chaldejczykiem Beroesem oraz o zmowie trzech Fenicjan: Rabsuna, Hirama i Dagona. Przypieczętowanie wspominanych traktatów wskazuje, że o rzeczywiste wpływy w egipskim państwie walczą: Ramzes XIII, który postępuje w sposób jawny i otwarty (choć w miarę rozwoju akcji faraon, obserwując swych przeciwników, będzie

⁹ J. Kulczycka-Saloni, *op. cit.*, s. 99.

¹⁰ Wśród mniej znaczących informatorów B. Prusa A. Niwiński wymienia m.in. G. Perrota, I. Radlińskiego, G. Le Bona. Zob. A. Niwiński, *Literacka wyprawa Bolesława Prusa do starożytnego Egiptu, czyli „Faraon” okiem egiptologa*, [w:] B. Prus, *Faraon* [wydanie analityczno-krytyczne], Warszawa 2014, s. 634-635.

¹¹ A. Niwiński stwierdza: „[...] w *Faraonie* mamy prawdziwą mieszaninę rzeczywistości odtworzonej zgodnie z publikacjami egiptologów oraz fantazji nie tylko na nich nie opartej, ale czasami wręcz odrzucającej ustalenia badaczy i niewątpliwie jest to świadomy zabieg Pisarza” (*ibidem*, s. 632).

¹² Przekonująco pisze o tym Z. Szweykowski (*Twórczość...*, s. 65).

¹³ Zaznaczmy, że ów styl sensacyjny po części nawiązuje do tradycji romantyzmu (wymieńmy tu np. *Konrada Wallenroda*, *Kordiana*, *Nie-Boską komedię*) oraz do dramatów W. Szekspira (przede wszystkim *Hamleta*, *Makbeta*, *Koriolana*, *Tytusa Andronikusa*). Chodzi o atmosferę spisku i podstęp, nastrój tajemnicy i grozy. Nie możemy tu jednak mówić o odwołaniach bezpośrednich i dokładnych: B. Prus raczej dokonuje samodzielnego „przekomponowania” (termin Z. Szweykowskiego) obecnych we wskazanej literaturze motywów. Zob. *ibidem*, s. 332.

uczył się kłamstwa i obłudy); kapłani, którzy nie stronią od intryg i tajnych spisków; Fenicjanie, którzy działając z ukrycia, wprowadzają do owej walki czynniki groźne i nieprzewidywalne.

Przypomnijmy ustalenia sekretnej umowy kapłanów. Pod wpływem ostrzeżeń Beroesa Herhor, Mefres i Pentuer przysięgli powstrzymać wojnę Egiptu z Asyrią przez dziesięć lat. Chaldejczyk ostrzegął:

Taki złowrogi układ gwiazd, jaki dziś ciąży nad Egiptem, zdarzył się pierwszy raz za dynastii czternastej, kiedy wasz kraj zdobyli i złupili Hyksosi. Trzeci raz powtórzy się on za pięćset lub sześćset lat [...]. – Strzeżcie się więc Asyrii [...] – bo dziś jej godzina¹⁴.

Kapłani zobowiązali się nadto strzec mądrości i unikać manipulacji, którymi mogliby mieć prosty lud. W odpowiedzi na pakt kapłanów Fenicjanie zawiązali własną intrygę: zdecydowali się dążyć do wojny z Asyrią za wszelką cenę. By osiągnąć ten cel, posłużyli się podatnym na wpływy Ramzesem:

Człowiek, jak harfa, ma dużo strun i grać na nich trzeba dziesięcioma palcami, a ty, Dagonie, jesteś tylko jednym palcem [...]. Ty powinienes zrobić to, ażeby nikt nie wiedział, że ty chcesz wojny, ale – ażeby każdy kucharz następcy chciał wojny, ażeby wszyscy łaźiebny, lektykarze, pisarze, oficerowie, woźnice, ażeby oni wszyscy chcieli wojny z Asyrią i ażeby następcą słyszał o tym od rana do nocy, a nawet, kiedy śpi... (I, 237).

Fabula pokazuje, jak Fenicjanie i kapłani próbują nawzajem przejrzeć swe ukryte plany; choć o krok uprzedzić przeciwnika w walce o wpływy w państwie. Wnosi to nie tylko atmosferę szpiegostwa i podsłuchu, ale także wprowadza na karty powieści postaci zdrajców i donosicieli (Eunana, Kama, Hebron, młody kapłan świątyni Seta). Prus niezwykle sugestywnie ukazał tę podwójną grę wpływów, dowodząc siły ludzi sprytnych i przebiegłych: Herhora, Hirama, Dagona. Wszak to Fenicjanie, wzbudzając w Ramzesie uczucie do Kamy, wywołują jego nienawiść do Asyrii (Sargon, asyryjski poseł, który przywozi do Egiptu haniebny traktat pokojowy, jest jednocześnie rywalem Ramzesa o względy kapłanki). Odpowiedzią kapłanów jest rozproszenie najemnych pułków libijskich i doprowadzenie do konfliktu z Libią, a tym samym powstrzymanie wojny z Asyrią. Nadto Herhor podsuwa Ramzesowi nową kochankę, Egipcjanę, Hebron, a Mefres przechwytuje od Fenicjan atut największy – Ramzesowego sobowtóra Lykona.

Potęga wielkich powieściowych manipulatorów tkwi jednak często w grze nieczystej, to jest w zachowaniu fałszywym i bezwzględnym. Pisarz pokazuje, jak z pozoru

¹⁴ B. Prus, *Faraon*, [w:] *idem, Wybór pism. Wydanie w 10 tomach*, t. 1, wstęp M. Dąbrowska, Warszawa 1975, s. 182. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Cyfra rzymska oznacza tom, cyfra arabska – stronę.

samodzielne decyzje Ramzesa są w rzeczywistości inspirowane interesami czy to kapłanów, czy to Fenicjan. Miejsce naturalnego biegu wydarzeń zastępuje więc spisek, intryga, a nawet zbrodnia:

- Gdzie nie trafi złoto, tam trafi ojciec, matka albo kochanka. A gdzie nie trafi kochanka, jeszcze dostanie się...
- Nóż... – syknął Rabsun.
- Trucizna... – szepnął Dagon.
- Nóż to rzecz bardzo grubiańska... – zakonkludował Hiram (I, 238).

Należy też zwrócić uwagę, że omawiane sceny zawierania tajemnych paktów zostały opracowane przez Prusa w świetnym stylu sensacji. Pisarz raz po raz operuje dwójakimi kontrastami: światła i cienia, głosu i ciszy. Zilustrujmy to zmiennym przykładem:

Gdy Beroes, skrzyżowawszy ręce na piersiach, szeptał, w podziemiu zaczął się niepokój i było słychać niby daleki zgiełk [...]. Wówczas mag odezwał się głośno: – Baralanensis, Baldachiensis, Paumachiae, wzywam was [...]. Rozległ się dźwięk trąb tak wyraźny, że Mefres schylił się do ziemi, Herhor obejrzał się zdziwiony, a Pentuer ukląkł, zaczął drżeć i zasłonił uszy. [...] W jaskini zapanowała formalna burza. Dźwięki trąb mieszały się z odgłosem jakby dalekich piorunów. Zasłona ołtarza prawie poziomo uniosła się i poza nią, wśród migotliwych błyskawic, ukazały się dziwne twory, na poły ludzkie, na poły roślinne i zwierzęce, skłębione i pomieszane (I, 186-187)¹⁵.

Podobne motywy zastosuje Prus, przedstawiając świątynię Hator, a nade wszystko opisując zaćmienie słońca oraz ostatnią wyprawę kapłana Samentu do podziemia Labiryntu.

¹⁵ Tak nakreśloną sensacyjność potęgują przysięgi:

„– Bądźcie świadkami – wołał zmienionym głosem Chaldeczyk – niebieskie i piekielne moce. A kto by nie dotrzymał umowy albo zdradził jej tajemnicę, niech będzie przeklęty...

– «Przeklęty!...» – powtórzył jakiś głos.

– I zniszczony... – «I zniszczony...»

– W tym widzialnym i tamtym niewidzialnym życiu. Przez niewysłowione imię Jehowa, na dźwięk którego ziemia drży, morze cofa się, ogień gaśnie, rozkładają się elementy natury...” (I, 186).

Demoniczna obietnica wieńczy także układ Fenicjan: „Gdyby [...] który z nas nie dotrzymał zobowiązania albo zdradził tajemnicę, niech spadną na niego wszystkie klęski i sromoty... Niech głód skręca jego wnętrzności, a sen ucieka od krwi nabiegłych oczu... Niech ręka uschnie temu, kto by mu pospieszył z ratunkiem, litując się jego nędzy... Niech na stole jego chleb zamieni się w zgniliznę, a wino w cuchnącą posokę... Niech dzieci jego wymrą, a dom niech mu wypełnią bękart, które oplwają go i wypędzą... Niech skona, jęcząc przez wiele dni samotny i niech spalonego trupa nie przyjmie ziemia ani woda, niech go ogień nie spali ani pożrą dzikie bestie...” (I, 239).

Za tak skomponowane partie tekstu – pisze Z. Szweykowski – odpowiada narrator, którego sposób informowania przyrównać można do opowieści egipskiego kronikarza (Z. Szweykowski, *Twórczość...*, s. 335). Jego relacja pozwala czytelnikowi pozostać w aurze niezwykłości, co pogłębiają wprowadzone do tekstu powieści autentyczne modlitwy: „[...] Otom jest potężny i wywołuję was, i zaklinam... Przyjdźcie tu, posłuszne, w imię Aye, Saraye, Aye, Saraye... [...] W imię wszechmocnego i wiekuistego Boga... Amorul, Tanecha, Rabur, Latisen... [...] W imię prawdziwego i wiecznie żyjącego Eloy, Archima, Rabur, zaklinam was i wzywam [...]” (I, 179).

Ów silnie wpisany w temat *Faraona* ton sensacji dopełniają rozliczne chwytły, takie jak błędzenie w nocy (przykładem będzie scena, w której Ramzes gubi się w świątyni bogini Astarte, lub ta, gdy książę przebywa w świątyni Hator jako pokutnik; doskonałą ilustracją tego motywu jest też pobyt Ramzesa w Labiryncie¹⁶), niesamowite głosy (fragment, w którym bogini Izis przemawia do królowej Nikotris; wołanie uciemżonego ludu egipskiego do Ramzesa)¹⁷, tajemnicze opisy śmierci i chorób (skrytobójcze okoliczności śmierci Bakury i Patroklesa – rzekomo upitych winem, w rzeczywistości napojonych trucizną; śmierć Tutmozisa – z ręki zdrajcy Eunany, śmierć Izaaka – zamordowanego przez Lykona; trąd Kamy), sceny śledztwa i pościgów (dochodzenie prawdy o zabójstwie syna Sary, trzykrotna pogoń za Lykonem – policji, strażników Labiryntu, wreszcie jednoczesny pościg policji i strażników), niektóre nastrojowe ujęcia przyrody (np. budzące grozę zaćmienie słońca czy nocna burza piaskowa na pustyni). Sceną noszącą wszelkie znamiona sensacyjności jest wreszcie zjawienie się Beroesa w fenickiej gospodzie i jego tajne przedostanie się do podziemia świątyni oraz fragment opisujący wzajemne zabójstwo Ramzesa i Lykona¹⁸. Nadto pisarz wprowadza do powieści motywy,

¹⁶ Właśnie ten gmach wzbudza wśród bohaterów szczególny niepokój. Obserwujemy go dwukrotnie: raz, gdy w jego podziemiach wędruje przerażony ciemnością Ramzes: „Takiego zgnębienia, takiego uczucia niemocy i nicości nigdy jeszcze nie doznał. Chwilami zdawało mu się, że kapłani zostawiają go w jednej z ciasnych komnat pozbawionych drzwi. Wówczas ogarniała go rozpacz: sięgał do miecza i gotów był ich porąbać [...]. O, gdyby choć na chwilę zobaczyć światło dzienne!... Jakże straszną musi być śmierć między trzema tysiącami tych komnat wypełnionych mrokiem lub ciemnością!...” (II, 220).

Wizyta druga to droga, którą pokonuje Samentu – kapłan jednak nie lęka się ciemności, wśród której czuje się pewnie, lecz jasności, która oznacza, że został wytopiony przez strażników Labiryntu.

Ma więc rację Z. Szweykowski, który uważał, iż B. Prus, „[...] pisząc *Faraona* dwa momenty, kulinacyjne pod względem napięcia, zawdzięczał przeżyciom doznawanym w Polsce i to naówczas, gdy myśl o powieści z dziejów Egiptu nie powstawała w jego psychice. Te dwa momenty – to wstrząsająca podróż po labiryncie i potężna scena zaćmienia słońca; pierwszą przeżył w r. 1877, zwiedzając Wielickę, pełne zaćmienie słońca obserwował w r. 1887 w Mławie” (Z. Szweykowski, *Przeżycia osobiste Bolesława Prusa w „Faraonie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 31, s. 511).

¹⁷ J. Ochrowicz pisze w swej pracy pt. *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze). Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)* (przedm. I. Matuszewski, Warszawa 1898, s. 49), że egipcj kapłani „[...] umieli przyrządzać zdumiewające «figle akustyczne»”. Wydaje się, że to właśnie pod wpływem jego wykładów B. Prus wprowadził do powieści ten motyw.

¹⁸ W krótkiej notce załączonej do trzeciego tomu *Faraona* wydanego w 1935 r. redaktorzy wyjaśniają: „Jako podstawę obecnej edycji – pod względem treściowym i stylistycznym powieści – wzięliśmy wydanie drugie z roku 1901, jest ono bowiem najbardziej staranne; najprawdopodobniej też sam Prus je przygotowywał do druku, gdyż w tym właśnie okresie czynił to z zasady. Wydanie pierwsze różni się od drugiego szeregiem odmian stylistycznych, a poza tym posiada jeden szczegół budzący duże wątpliwości. Mianowicie r. XVII tomu III, przedstawiający śmierć faraona, kończy się zdaniem: «Gołębiooka bogini Astaroth pomściła krzywdę swej kapłanki». Otóż zdania tego – a przypomina ono poniekąd ostatnie zdanie *Salambo* Flauberta [ostatnie zdania tej powieści brzmią następująco: «Salambo powstała jak jej małżonek, z czarą w dłoni, by również wypić. Padła z powrotem, z głową odrzuconą w tył, ponad oparcie tronu, błada, zeszywniała, z rozwartymi wargami, a jej rozplecione włosy zwisały aż do ziemi. Tak umarła córka Hamilkara, przeto iż dotknęła zasłony Tanit» (G. Flau-

które choć nie wypływają na przebieg powieściowej akcji, wzmagają atmosferę niezwykłości: informacja o szalonych synach Ramzesa XII, pojawienie się córki Sofry w sypialni Ramzesa (z sufitu, na sznurach), tajemnicze dziecko z ogromnymi niebieskimi oczyma, które faraon spotyka w świątyni Setiego. Nie dość jednak tego – Prus darzy bowiem czytelnika scenami niepokojącymi i tajemniczymi, w których źródłem wspomnianych uczuć jest sam człowiek: jego mroczne wnętrza, niepoznane meandry jego psychiki, tajemnicze zakamarki duszy. I tak pewien rodzaj trwogi może wywoływać obłęd Sary, który poprzedza jej śmierć z żalu za zmarłym synkiem. Oto reakcja Żydówki na wieść o tym, że to sobowtór faraona, Lykon, był winny morderstwa Izaaka:

Więc to nie był Ramzes?... – zawołała, chwytając się za głowę. – I ja, nędzna, pozwoliłam, ażeby obcy człowiek wywłókł syna mego z kolebki... Cha!... cha!... cha!... Zaczęła się śmiać coraz ciszej. Nagle, jakby jej nogi podcięto, runęła na ziemię, rzuciła parę razy rękoma i w śmiechu skonała. Ale na twarzy jej pozostał wyraz niezgłębionego żalu, którego nawet śmierć nie mogła odegnąć (II, 40).

Szałeństwa doznała też druga kochanka Ramzesa – zarażona trądem Kama. Jednak jej obłęd objawiał się zgoła inaczej niż u Sary. Kapłanka tęskniła za podziwem i uwielbieniem, którego doświadczała w świątyni Astoreth. Przeczuwając, że pojawiające się na całym ciele krosty są oznaką śmiertelnej choroby, lękała się utraty urody, która była jej nadrzędnym atutem w relacjach z Ramzesem:

Nad wieczorem, czując wciąż ból w stawach i gorszy od bólu niepokój, kazała wezwać do siebie lekarza. Gdy powiedziano jej, że przyszedł, spojrzała w lustro i – napadł ją nowy atak jakby szałeństwa. Rzuciła lustro na podłogę i zawołała z płaczem, że nie chce lekarza. [...] usiadła na fotelu z daleka od kagańca i przepędziła kilka godzin w półsennej odrętwieniu. [...] myślała: „Nie ma żadnych plam... [...] Czy kto słyszał, ażeby kapłanka i kobieta następcy tronu mogła zachorować na trąd... O bogowie!... (II, 23-24).

bert, *Salambo*, tł. W. Rogowicz, Warszawa 1978, s. 328) – przyp. R.B.] – nie ma ani w autografie, ani w żadnym z następnych wydań powieści. Kto je napisał? Nie wiadomo – ale choćby uczynił to Prus, była to zupełnie przejściowa redakcja, którą później sam autor skreślił, ustalając ostatecznie w wydaniu drugim tekst *Faraona*” (B. Prus, *Faraon*, [w:] *idem, Pisma*, t. 20, red. I. Chrzanowski, Z. Szwejkowski, Warszawa 1935, s. 272).

Niezmiernie ciekawy jest ten pierwotnie istotny, następnie wykreślony przez B. Prusa motyw zemsty i gniewu bóstwa. Z całą pewnością tak niezwykle okoliczności śmierci Ramzesa XIII wzmocniłyby panujący w *Faraonie* nastrój sensacji. O tym, że pisarz poważnie rozważał takie rozwiązanie, świadczy kilka powieściowych faktów. Po pierwsze, bogini Astarte określana jest jako „patronka zemsty i najbardziej wyuzdanej rozpusty” (I, 303), na której ołtarzu „zasiada okrucieństwo, a służy mu przewrotność” (I, 295). Po drugie, Ramzes, mimo ostrzeżeń Hirma i Kamy, kilkakrotnie kpi z mocy fenickiego bóstwa: „Bać się?... – spytał Ramzes [...] prawie z pogardą. – Astoreth nie jest Baalem ani ja dzieckiem, które można wrzucić w rozpalony brzuch waszego boga” (I, 295); „Powiedz twojej Astoreth – odparł spokojnie następca – aby nigdy nie groziła księżętom, bo i ona pójdzie do izby czeladnej” (I, 398).

Na granicy obłądu znajduje się też przebywający w Labiryncie Samentu:

Pot wstał mu na twarz, zatamował mu się oddech. I nagle opanowało go szaleństwo strachu. Zaczął biegać po sali i uderzać pięścią w mury, szukając wyjścia. Już zapomniał, gdzie jest i jak się tu dostał; stracił kierunek, a nawet możliwość orientowania się za pomocą paciorków. Zarazem poczuł, że jest w nim jakby dwu ludzi: jeden prawie obłąkany, drugi spokojny i mądry. Ten mądry tłumaczył sobie, że wszystko może być przywidzeniem, że nikt go nie odkrył, nikt go nie szuka i że wyjdzie stąd, byle nieco ochłonął. Ale ten pierwszy, obłąkany, nie słuchał głosu rozsądku, owszem, z każdą chwilą brał górę nad swoim antagonistą wewnętrznym (II, 329).

Zachowania Sary, Kamy, Samentu, choć zracjonalizowane, nie przestają być niepokojące. Obłąd Żydówki jest wyrazem jej rozpacz i żalu za zmarłym synkiem; szaleństwo Kamy wynika z choroby oraz poczucia osamotnienia i odrzucenia przez Ramzesa. Także szaleństwo bliskiego śmierci Samentu zdaje się w pełni uzasadnione. Pisarz przedstawia jednak w powieści i takie wydarzenia, które wymykają się rzeczowemu oglądowi sytuacji, zwłaszcza że pisze o nich z pełnym przekonaniem i powagą. Przykładami są tu czary Beroesa: lewitacje w podziemiach świątyni Seta¹⁹, posługiwanie się magiczną kulą²⁰, powstrzymanie burzy piaskowej na pustyni. Szweykowski uważa, iż we fragmentach tych „[...] nad Prusem-uczonem zapanował [...] prawie całkowicie artysta, żądny niezwykłości, poddający się pociągającym sugestiom z zakresu okultyzmu czy demonizmu [...]”²¹. Wydaje się jednak, że największą obawę i niezrozumienie wzbudza w czytelniku postać Lykona – faraonowego sobowtóra, telepaty i medium obdarzo-

¹⁹ Zacytujmy *Faraona*: „Chaldejczyk został bez ruchu, jak posąg, z odrzuconą w tył głową, z rękoma wzniesionymi do góry. Stał tak przeszło pół godziny w pozycji niemożliwej dla zwykłego człowieka. [...] Na widok Chaldejczyka, który zdawał się leżeć w powietrzu, oparty palcami o niewidzialną podporę, kapłani zaczęli spoglądać na siebie ze zdumieniem” (I, 180); „[...] Beroes z wolna wzniósł się w powietrze, ponad głowy trzech asystujących kapłanów” (I, 187).

²⁰ Mowa o kuli, w której sędziwy Ramzes XII, szukając źródła uzdrowienia, obserwuje kolejno upersonifikowaną trwogę; wielkiego pajaka; krajobraz Egiptu widziany z perspektywy lotu ptaka; małego chłopca, Psujaczka, którego szlachetna i pełna wdzięczności modlitwa docierała do uszu samego boga Amona.

²¹ Z. Szweykowski, *Twórczość...*, s. 334.

nego podwójnym wzrokiem²². To właśnie postać Greka wnosi do powieści elementy najbardziej mroczne, irracjonalne i sensoryjne²³.

Z powieściowego wykładu na temat życia pozagrobowego, którego kapłan Mentezufis udziela Ramzesowi, poznajemy istotę egipskiej wiary w „cienie” (*ka*)²⁴, to znaczy widzialne postaci ludzkiej duszy.

Wasza dostojność, wiesz [...], że ludzka istota składa się z trzech części: ciała, iskry bożej i cienia, czyli K a, który łączy ciało z iskrą bożą. Gdy człowiek umiera, jego cień tudzież iskra odłączają się od ciała. Gdyby człowiek żył bez grzechu, jego iskra boża wraz z cieniem natychmiast poszłaby między bogów, na wiekiwieczne życie. Ale każdy człowiek grzeszy, płami się na tym świecie, skutkiem czego jego cień, K a, musi się oczyszczać, niekiedy przez tysiące lat (II, 101-102).

²² Możliwe, że pewną inspiracją dla stworzenia postaci Lykona były posiedzenia mediumiczne, w których autor brał udział od końca listopada 1893 do połowy stycznia 1894 r. W tym czasie B. Prus był uczestnikiem ponad dwudziestu seansów z włoskim medium – Eusapią Palladino, którą do Warszawy sprowadził przyjaciel pisarza, J. Ochorowicz. Początkowo Prus był sceptyczny względem doświadczeń spirytystycznych (potwierdzeniem jest stanowisko wyłożone w *Emancypantkach*), a samą Palladino nazywał „kuglarką” i „oszustką” (B. Prus, *Kroniki*, t. 13, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1963, s. 354). Z czasem jednak, wraz z kolejnymi sesjami z Eusapią, zmienił swe nastawienie. W grudniu 1893 r. pisze: „Nie ma żadnej wątpliwości dla nikogo z tych, którzy byli na «posiedzeniach» z Eusapią, że opisane przeze mnie zjawiska są realnymi. Sprzęty naprawdę ruszają się, podnoszą się i wchodzą na stoły, tajemnicze dotyknięcia lub zdejmowania okularów naprawdę mają miejsce; światełka naprawdę błyszczą itd. [...] Spirytizm i mediumizm wydaje mi się faktem poważnym, którego niepodobna zbywać ironicznym uśmiechem ani machnięciem ręki” (cyt. za: *Bolesław Prus 1847-1912...*, s. 447).

²³ Postaci tej nie poświęcono jak dotąd wiele uwagi – wymienić należy chyba tylko szkic C. Zalewskiego, w którym badacz umieszcza rozważania na temat powieściowych sobowtórów na tle mitologicznych i religijnych założeń egipskiej antropologii. Zalewski szczególnie podkreśla ambiwalencję uczuć, jakie w Ramzesie wzbudza Lykon: jest on bowiem jednocześnie pociągający i odpychający. Zob. C. Zalewski, *Ozyrys i Set. Mitologiczna matryca w „Faraonie” Bolesława Prusa*, [w:] *idem*, „Czas wyszedł z zawiasów”. *Studia o Bolesławie Prusie i Elizie Orzeszkowej*, Kraków 2012, s. 133-135.

²⁴ W opracowaniach egiptologicznych czytamy: „Człowiek za życia oraz po śmierci składał się według koncepcji egipskiej z różnych elementów: imienia, ciała, serca, cienia, obok których pojawiają się trzy duchowe pojęcia: *ka*, *ba* i *ach*, wszystkie trzy określane czasem jako „dusze” [...]. *Ka* było zawsze przedstawiane jako sobowtór człowieka, a raczej jako jego idealny, pozbawiony wad wzorzec, w którym skupia się zespół samych dobrych cech i energii witalnej, podtrzymujących życie. Można by tu dostrzec pierwowzór platońskiej idei czy arystotelesowskiej formy [...]. *Ka* przychodziło na świat jednocześnie z człowiekiem i pełniło funkcję anioła stróża, pozostając jednak cały czas w zaświatach. Człowiek, umierając, szedł do swojego *ka*” (A. Niwiński, *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 1992, s. 221-223). W innym miejscu A. Niwiński określa *ka* jako „bezgrzeszny wzór” człowieka (*ibidem*, s. 284). Z kolei M. Barwik dookreśla: „[...] można przypuszczać, że *ka* rodziło się wraz z człowiekiem jako jego «sobowtór» czy też «bliźniak» (M. Barwik, *Księga wychodzenia za dnia. Tajemnice egipskiej „Księgi Umarłych”*, Warszawa 2009, s. 8).

Ważniejsze wydaje się jednak to, co kapłan mówi o rzadkiej sytuacji, gdy „cień” żyje wraz z człowiekiem:

[...] cień jest w każdym żyjącym człowieku. A jak są ludzie odznaczający się ogromną siłą lub arcybyстрыm wzrokiem, tak są i tacy ludzie, którzy posiadają niezwykle dar, że – mogą za życia wydzielać swój własny cień... [...] Niejednokrotnie też cień żyjącego człowieka ukazywał się razem z nim, o kilka kroków od niego... (II, 104).

To wprowadzenie nie objaśnia jednak w pełni złożonej i niejednoznacznej relacji Ramzesa z Lykonem. Rodzi się pytanie o powieściowy status postaci Greka: czy należy go traktować jako żyjącego „cień” Ramzesa? Jako jego drugie „ja”, które uosabia najgorsze pokusy zamieszkujące wewnątrz młodego faraona?

Ramzes tylko dwa razy staje twarzą w twarz ze swym sobowtorem. Pierwszy kontakt następcy tronu z Grekiem ma miejsce pod pałacem Fenicjanki Kamy, gdy Lykon odśpiewuje namiętną pieśń ku czci kapłanki. Bardzo prawdopodobne, że to właśnie obecność miłosego konkurenta wprowała następcę w romantyczny nastrój i obudziła w nim pożądanie do kapłanki²⁵. Chwilę potem dochodzi do pierwszego spotkania Ramzesa z Lykonem:

Książę odwrócił się i osłupiał. W smudze światła, o parę kroków stał prześliczny człowiek, zupełnie podobny do niego. Ta sama twarz, oczy, młodzieńczy zarost, ta sama postawa, ruchy i odzienie. Książę przez chwilę myślał, że stoi przed wielkim lustrem, jakiego nawet faraon nie posiadał. Wnet jednak przekonał się, że jego sobowtór nie jest wizerunkiem, ale żywym człowiekiem (I, 303)²⁶.

Zdumiony tym podobieństwem Ramzes nazywa Greka swoim „żywym obrazem” (I, 376) i „cieniem za życia” (II, 106). Książę słusznie przeczuwa wynikające z tego faktu niebezpieczeństwo. Lykon posiada bowiem niezwykle istotny wpływ na powieściowe

²⁵ Narrator powieści zauważa: „Wówczas, gdy ją przysłał Dagon, ażeby odwrócić gniew księcia, Kama wydała się Ramzesowi młodą dziewczyną, dosyć powabną, dla której jednak można nie stracić głowy. Lecz gdy pierwszy raz w życiu on, wódz i namiestnik, musiał siedzieć pod domem kobiety, gdy go rozmarzyła noc, gdy usłyszał gorące oświadczenia innego mężczyzny, wtedy, także pierwszy raz w życiu, zrodziło się w nim szczególne uczucie: mieszanina pożądania, tęsknoty i zazdrości” (I, 313).

Zastanawiający jest również stosunek Lykona do Fenicjanki. Nucąc romantyczną pieśń, Grek opiewa jej piękno, akcentuje swą tęsknotę oraz wielką miłość. Gdy jednak walczy o jej względy z Ramzesem, staje się agresywny, brutalny i wulgarny. Nazywa Kamę „podłą gadziną” (I, 339), „żmiją” (I, 340), „nędznicą” (II, 25). Targające Lykonem uczucia to nienawiść, gniew, zazdrość, chęć zemsty i potrzeba udowodnienia Ramzesowi swej wyższości: „Dziś tyle dbam o ciebie, co o sukę, która węż straciła... Ale musisz iść ze mną... Niech dowie się twój pan, że jest ktoś lepszy od niego. On wykradł kapłankę bogini, a ja zabieram kochankę jemu...” (II, 26).

²⁶ Kategorie „cienia” i „sobowtóra” pojawiają się także w *Lalce* (mowa o rozdziale ósmym tomu drugiego, który nosi tytuł *Szare dni i krwawe godziny*). Zob. B. Prus, *Pisma*, t. 12, [w:] *idem, Lalka*, t. 2, Warszawa 1935, s. 198-200.

zdarzenia – wykorzystywany jest zarówno przez Fenicjan²⁷, jak i przez egipskich kapłanów²⁸. Zdaje się, że największego oszustwa dopuszcza się Mefres, odkrywając zdolność „podwójnego widzenia” sobowtóra:

Greki umilkł i zaczął drżeć, zobaczywszy w ręce Mefresa kulkę z ciemnego kryształu. Pobladł, spojrzenie zmętniało mu, na twarz wstąpił pot kroplisty. Jego oczy były utkwione w jeden punkt, jakby przykute do kryształowej kuli.
– Już śpi – rzekł Mefres (II, 323)²⁹.

Wspomniane zjawisko mediumizmu Prus ukazuje w dwojakim świetle. Herhor, którego racje mogą być dla czytelnika przekonujące, widzi w tym zręczną sztuczkę Mefresa:

Nareszcie pobożny Mefres zaczyna pokazywać zęby i pazury... Sam pragnie zostać – tylko – dozorcą Labiryntu, a swego wychowawcę Lykona zrobić – tylko – faraonem!...
Zaprawdę, że dla nasycenia chciwości moich pomocników bogowie musieliby stworzyć dziesięć Egipcjów... (II, 324-325).

Podobną opinię na temat podwójnego wzroku Greka wygłasza Samentu w podziemiach Labiryntu³⁰. Jednak pisarz nie rozstrzyga, czy telepatia Lykona była rzeczywistym darem, czy zręcznym oszustwem, czego dowodzi scena, w której Mefres, wprowadzając Lykona w stan snu magnetycznego, wskazuje Grekowi drogę prowadzącą do pałacu Ramzesa:

²⁷ Fenicjanie przedstawiali Lykona Azjatowi, by przekonać ich, że następca egipskiego tronu wyznaje potajemnie religię fenicką (I, 340).

²⁸ Którzy wykorzystywali go do rozgłaszania pogłosek o szaleństwie młodego faraona (II, 277; II, 298; II, 302).

²⁹ Zagadnieniu snu magnetycznego i jasnowidztwa J. Ochorowicz poświęcił cały rozdział *Wiedzy tajemnej w Egipcie* (rozdz. 9: *Magnetyzm i jasnowidzenie*). Pisze w nim, że Egipcjanie nie tylko znali zjawisko somnambulizmu, ale też rozróżniali jego czynną i bierną postać. Nadto, co mogło odegrać niezwykle ważną rolę w kreśleniu relacji Mefresa z Lykonem, Ochorowicz uważał, że „Każdy [...] z czarodziejów starożytnych, o ile sam nie usypiał, miał swoje medium, które w sen magnetyczny wprowadzał”. Dodawał: „sam magnetyzm, z należącą doń dziedziną sugestii, zamawiań, oczarowań, rzucanych uroków i zaklęć, jeżeli na dobre użyty mógł ożywiać ciało i duszę, to natomiast użyty na złe, w rękach nieuczciwych mógł stać się przyczyną niemocy i zbrodni” (J. Ochorowicz, *op. cit.*, s. 132, 148).

Poza tym, w *Przedmowie* do pracy Ochorowicza, I. Matuszewski przekonywał, że zjawiska halucynacji, magnetyzmu, telepatii i somnambulizmu egipscy kapłani znali „[...] bardzo dokładnie, dokładniej może od naszych uczonych i co ważniejsza, umieli je wywoływać, kierować nimi i wyciągać z nich korzyści różnego rodzaju” (*ibidem*, s. 9).

³⁰ Przytoczmy słowa kapłana:

„– Poznałem cię po tym okrzyku, Mefresie. Gdy nie możesz być oszustem, jesteś tylko głupcem... Obecni osłupieli; Samentu mówił ze spokojną ironią:

– Choć prawda, że w tej chwili jesteś i oszustem i głupcem. Oszustem, bo wmawiasz w dozorców Labiryntu, że ten łotr [Lykon – przyp. R.B.] ma dar podwójnego widzenia; a głupcem, bo myślisz, że ci uwierzą” (II, 332).

Arcykapłan [...] wydobyl z zanadza kryształową kulę, na widok której Grek wpadł w gniew.

– Bodaj was ziemia pochłoneła!... Bodaj trupy wasze nie zaznały spokoju!... – złorzeczył Lykon coraz cichszym głosem.

W końcu umilkł i zasnął.

– Weź ten sztylet – mówił Mefres, podając Grekowi wążutką stal. – Weź ten sztylet i idź do pałacowego ogrodu... Tam stań w figowym klombie i czekaj na tego, który zabrał ci i uwiódł Kamę... (II, 366)³¹.

Wkrótce dochodzi do drugiego i ostatniego spotkania Ramzesa z Lykonem, które kończy się śmiercią obu: Grek rani bowiem faraona zatrutym sztyletem, a Ramzes – skręcając Lykonowi kark – łamie kości swemu sobowtórowi.

W świetle powyższych cytatów staje się nadto zrozumiałe, że postać Lykona jest najważniejszym chwytem sensacyjnym *Faraona*. Jego rolą jest wносить do powieści to, co irracjonalne i demoniczne: motywy pościgu, śledztwa, morderstwa, mediumizmu oraz miłosnej rywalizacji o kobietę. Lykon to jednocześnie „cień za życia” młodego faraona, który go nęka i prześladuje; który jest do niego podobny nie tylko fizycznie, ale też psychicznie (łączą ich takie cechy charakteru jak gniew, porywczność, impulsywność, skłonność do nienawiści, zazdrość o rywala, bezwzględność). Rację ma więc Zbigniew Majchrowski, autor hasła „sobowtór” w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, który wyjaśnia, iż poprzez kreację Greka Prus

[...] z jednej strony nawiązuje do pradawnego egipskiego wyobrażenia *ka* (ludzkiego „cienia” w kulcie zmarłych), z drugiej zaś spożytkowuje motyw sobowtóra w sensacyjnej intrydze politycznej (Grek Lykon jako romansowy rywal i morderczy „cień” Ramzesa XIII)³².

Wracając do postawionego na wstępie pytania o to, dlaczego Prus posłużył się w *Faraonie* stylem sensacyjnym, powiedzieć można, iż był on pisarzowi pomocny w uchwyceniu egzotyki starożytnego Egiptu. Styl ten podsyczał tajemniczość i niezwykłość dawnego świata, ułatwił ukazanie w pełni jego piękna i grozy. Nadto wydaje się, że wykorzystanie sensacji mogło stanowić dla Prusa swego rodzaju literackie wyzwanie i pokusę warsztatową – wszak we wcześniejszych powieściach, traktujących o wydarzeniach współczesnych i pisanych metodą ściśle realistyczną, autor *Lalki* nie mógł czerpać w takim stopniu z repertuaru chwytów i postaci sensacyjnych.

Lektura *Faraona* przekonuje, iż życie ludzkie kształtowane jest przez wiele wpływów: geograficznych, biologicznych, historycznych, społecznych. Zależne więc bywa także od

³¹ Podwójne oświecenie tej kwestii zdaje się potwierdzać następujące zdanie: „Dziwna rzecz! u ś p i o n y Lykon, jakby p r z e c z u w a j ą c gonitwę, nagle skręcił w ulicę ruchliwą. Potem na plac, gdzie krążyło mnóstwo ludzi [...]” (II, 367).

³² Z. Majchrowski, *Sobowtór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 886.

sprytnych i przebiegłych „graczy” w „grę” zwaną życiem. W swym podręczniku nauki dobrego życia – *Najogólniejszych ideałach życiowych* Prus przekonywał:

W tym życiu codziennym, które – powtarzam z jak najsilniejszym naciskiem – jest nieustanną, nieubłaganą grą, gdzie co chwilę można przegrać lub wygrać: majątek, spokój, niekiedy sławę i życie, w tej grze, na pozór chaotycznej, w gruncie dość prawidłowej, istnieją przede wszystkim rzeczy – widzialne i niewidzialne. Widzialnymi są: ludzie i przedmioty, które nas otaczają, ziemia, po której stąpamy, urządzenia społeczne; niewidzialnymi są – skarby ukryte w ziemi, wewnętrzne własności rzeczy, pragnienia i charaktery ludzkie, a nareszcie te tysięczne prądy, które przebiegają społeczeństwo³³. [wyróżnienie – R.B.]

Prócz sprytu dobry gracz posiadać musi jeszcze silnie rozwiniętą myśl. To dlatego sprytny i mądry Herhor wygrywa, a Mefres – równie przebiegły, lecz już nie tak rozsądny – przegrywa. Opinie pierwszych krytyków i recenzentów powieści ukazują dowodnie, iż w podobnym duchu odczytywano Prusowskie intencje: Ramzesowi przypisywano młodzieńczy entuzjazm, lekkomyślność i gwałtowność, która przegrała w starciu z doświadczeniem, rozsądkiem i życiową trzeźwością Herhora. Interpretacja taka wybrzmiewa również z gorzkiej refleksji Pentuera:

[...] Podstępny okrutnik, matka, która zostaje małżonką mordercy swego syna, kochanka, która w chwili pieszczot myśli o zdradzie, ci rosną w pomyślność i potęgę. A mądrzy usychają w bezczynności, a dzielni i szlachetni giną sami i pamięć ich (II, 384).

Faraon jest wobec tego ilustracją zasady, iż właśnie ludzie podobni arcykapłanowi Amona odnoszą największe sukcesy i znajdują się na szczycie społecznej drabiny. Tak rozumiana przebiegłość znaczy dużo więcej niż bezinteresowna mądrość (Menes), dobroć (Sara), lojalność i uczciwość (Tutmozis) czy szlachetne zamiary (Ramzes XIII).

SENSATIONAL MOTIFS IN BOLESŁAW PRUS' PHARAOH

Summary

In *Pharaoh*, the fourth novel by Bolesław Prus, the elements of sensation appear on an unprecedented scale in the whole work of the writer. We should notice that this style played an important role in many of Prus's previous works, for example, *Stan's Adventure*, *Cemetery Tales*, *The Ball Gown*, *Souls in Bondage*, *Damned Luck*, *The Palace and the Hovel*, *The Outpost*, *The Doll*. By sensation we mean the mood of terror, mystery, the uncanny, extraordinariness, with the help of which the writer presents the novel's events and which affect the emotions of the reader. In this article we will discuss all these elements and will attempt to figure out their meanings in order to find an answer to the question: Why did Prus use such a score of sensational motifs in his Egyptian novel?

³³ B. Prus [właśc. A. Głowacki], *Najogólniejsze ideały życiowe*, Warszawa 1905, s. VII.

III

Początki XX wieku

Magdalena Żmudziak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

CO MÓWIĄ ZEZNANIA? O DWÓCH POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH LEO BELMONTA (SPRAWA PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH I POMIĘDZY SĄDEM I SUMIENIEM)

Powieść kryminalna należy do gatunku, którego dookreślenie właściwie do dzisiaj staje się rzeczą tyleż problematyczną, ile niemożliwą – nie tylko nie poddaje się prostym klasyfikacjom, ale i jest tym gatunkiem prozatorskim, który ulega najczęstszym modyfikacjom. Jakby jednak nie patrzeć na to zjawisko, które od dawna stanowi fenomen literatury światowej, należy pamiętać, co leżało u jego podstaw i gdzie powinno się upatrywać źródła właściwego kryminału. Tych zresztą doszukiwać się należy już w latach czterdziestych XIX wieku, kiedy to Edgar Allan Poe powołuje do życia C. Augusta Dupina¹, Eugène Sue wydaje *Tajemnice Paryża*, a w kilkanaście lat później swoją działalność pisarską rozpoczynają Wilkie Collins i Émile Gaboriau. Wreszcie w 1887 roku na karty literatury kryminalnej wkracza wykreowany przez sir Arthura Conana Doyle’a Sherlock Holmes, przypieczętowując w ten sposób obecność podobnych mu bohaterów w historii literatury. Zaczyna się więc wówczas nowa epoka w dziejach powieści – powieść popularna zyskuje nowe miano, a tematy przez nią podejmowane – aprobatywną konkretyzację².

Co zaś dzieje się wówczas na gruncie polskim? Kiedy za granicą Poe święci triumfy, w Polsce nie myśli się jeszcze, że tego typu literatura mogłaby być równie popularna i poczytna. Pierwsze próby pojawiają się jednak dosyć szybko jak na rodzime

¹ Postać paryskiego detektywa, który rozwiązuje kryminalne zagadki drogą dedukcji, po raz pierwszy pojawiła się w 1841 r. w opowiadaniu *Zabójstwo przy Rue Morgue* (ang. *The Murders in the Rue Morgue*), a powróciła niedługo potem w kolejnych opowiadaniach E.A. Poe’go: *Tajemnicy Marii Roget* (ang. *The Mystery of Marie Roget*) oraz *Skradzionym liście* (ang. *The Purloined Letter*).

² O rozwoju powieści kryminalnej pisała A. Martuszevska, podkreślając, że w znanej obecnie postaci wywodzi się ona przede wszystkim z istniejącego już w starożytności romansu awanturniczego, który w XIX w. przybrał postać powieści sensacyjnej. Zob. A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 464-471.

warunki, bo już w latach siedemdziesiątych XIX wieku, kiedy to autorzy – zafascynowani *Tajemnicami Paryża* – zaczynają tworzyć niemalże literackie kalki, dostosowując je jednak – z mniejszym lub większym powodzeniem – do polskich warunków. Wtedy też we Lwowie i Warszawie ukazują się pierwsze tłumaczenia kryminałów zachodnio-europejskich Collinsa i Gaboriau. Nie zyskują one wprawdzie tak dużej przychylności polskiego czytelnika, który dopiero u schyłku wieku będzie się zaczytywał w serii o Holmesie, ale i tak wskazują na jego dojrzewanie do nowego gatunku i dosyć szybkie udostępnianie mu zagranicznych nowości, które na polskim rynku czytelnicznym pojawiają się nawet w kilka czy kilkanaście miesięcy od ich wydania w oryginale³.

Tak sprawne uprawomocnienie się tego typu pisarstwa w świadomości polskiego czytelnika nie jest jednak równoznaczne z zaangażowaniem twórczym polskiego artysty – pojawienie się *Tajemnic Paryża* wyzwoliło wprawdzie falę naśladownictw, ale ów francuski patronat nie przyniósł na gruncie polskim szczególnie wybitnych i twórczych kreacji. Jak mówił Józef Bachórz, mieliśmy tu raczej do czynienia z wykorzystywaniem dzieła Sue jako źródła różnych pomysłów fabularnych niż traktowaniem jego powieści jako źródła inspiracji twórczej⁴. Dodatkowo problem ów potęgował fakt, iż powieść kryminalna, tak dobrze przecież przyjmowana przez czytelników, była równie mocno lekceważona, wykpiwana i gromiona przez ówczesną krytykę, która tego typu literaturze przypisywała odpowiedzialność za demoralizację społeczeństwa mającego w lekturze kryminału odnajdywać wyłącznie opisy pełne okrucieństwa i brutalności⁵. Nie są to zatem powieści najwyższych lotów, wiele z nich „zakrawa o drukowany eter”, ale stanowią one bardzo ciekawy etap rozwoju tego typu pisarstwa w historii literatury polskiej.

Jakie zaś miejsce w tej literackiej układance zajmuje Leo Belmont? Wydaje się, że niepoślednie, bo chociaż odnajdywał się w wielu gatunkach literackich, ogromną poczytność beletrystyczną i popularność przyniosły mu dopiero właśnie powieści kryminalne: wydana w 1910 roku *Sprawa przy drzwiach zamkniętych. Zagadka psychologiczna na tle procesu kryminalnego* oraz opublikowane w rok później *Pomiędzy sądem i sumieniem*, stanowiące rozwiązanie zagadki z poprzedniej książki Belmonta⁶.

³ Przykładem niech będzie *Pies Baskerville'ów*, który – jak zauważył J. Siewierski – pojawił się u nas w rok po ukazaniu się angielskiego pierwodruku. Zob. J. Siewierski, *Powieść kryminalna w Polsce*, [w:] *idem, Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 137-138. O rozwoju krajowej powieści kryminalnej pisała również R. Stachura-Lupa w artykule *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolit-teralia” 2013, t. 13, s. 19-21.

⁴ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, [w:] *idem, Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 224-225.

⁵ Paradoxem jest jednak to, że te pełne gniewu głosy recenzentów, tak aktywne na łamach ówczesnej prasy, nijak się miały do stanu czytelnictwa i tylko poświadczają, że podobna literatura była po prostu chętnie czytowana.

⁶ Równie popularne były kolejne „kryminalne” przedsięwzięcia autora: wydana w 1922 r. *Dia-blica* – modernistyczny romans stanowiący próbę rozwiązania zbrodni, której protokoły ukazały się

I choć jego twórczość w znakomitej większości jest dziś zapomniana i rzadko staje się przedmiotem refleksji naukowej, jego działalność literacka wiele mówi nie tylko o kształtowaniu się polskiej powieści kryminalnej, ale w ogóle – o formowaniu się rodzimej powieści dziewiętnastowiecznej.

Leo Belmont (właśc. Leopold Blumental) zaczynał swoją działalność literacką od publicystyki – najpierw jako redaktor i wydawca „Wolnego Słowa” – pisma społeczno-politycznego i literackiego, które zostało zamknięte w 1913 roku przez władze rosyjskie, a od roku 1915 – „Nowej Muchy Satyrycznej”. Debiutem literackim pisarza był zamieszczony w 1884 roku w „Świecie” poemat *Rozżalona*. Cztery lata później w „Tygodniku Romansów i Powieści” Belmont opublikował prekursorską powieść polskiego dekadentyzmu *W wieku nerwowym. Moja spowiedź* (1888, wyd. osobne 1890), którego idee rozwijał kolejno w *Tamtym człowieku. Z notatek wariata* (1891) oraz opowiadaniach: *Zmora życia* (1892) i *Zaczarowane koło* (1895). W 1927 roku, po rozgłosie, jaki dały mu powieści kryminalne, Belmont rozpoczął produkcję pseudohistorycznych romansów opisujących burzliwe losy koronowanych głów⁷. Swoich sił próbował także jako autor scenariuszy filmowych: *Przeznaczenie*, *Niepotrzebny człowiek* oraz *Droga człowieka* (1928), *Strzał* (przed 1932), niewielu zaś pamięta go jako poetę i autora zbioru poezji i przekładów *Rymy i rytmy* (1900) oraz pierwszego tłumaczenia *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina (1902)⁸.

Na czym polega zatem wyjątkowość autora pierwszej powieści sądowej⁹ (a taką jawi się przecież *Sprawa przy drzwiach zamkniętych*)? I dlaczego jego utwory na tle nierzadko bardzo wtórnych i tanich wydawnictw odnajdujemy jako interesujące i przyciągające wzrok nie tylko ówczesnego czytelnika, ale i krytyka badającego dzieło z należytą

wcześniej w jednym z monachijskich pism w opracowaniu literackim O. Soyki jako *Szczęście Edyty Hilge*, wydane w pięć lat później *Konieczność, przypadek czy wolna wola?* oraz opublikowana w 1933 r. trzyczęściowa powieść sensacyjno-awanturyczna opowiadająca o losach bankiera oskarżonego o morderstwo klienta (*Dwużeniec?*, *On czy nie on?* oraz *Powrót umarłych*). Zob. M. Chłasta-Dzięciołowska, *Belmont Leo*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 29-30.

⁷ Aby tylko wspomnieć *Markizę Pompadour*, *miłośnicę królewską* (1927), *Zasługiny śmierci* (1927), *Panią Dubarry* (1927) czy *Messalinę* (1930).

⁸ Oprócz dzieł literackich L. Belmont tłumaczył również prace naukowe, m.in. *Filozofię pieniądza* G. Simmla oraz *Seksualizm i kryminalistykę* M. Hirszfelda. Znany był też jako znakomity mówca i prelegent, a także – co warto podkreślić – humorysta i satyryk. Próba tej ostatniej umiejętności był autobiograficzny szkic – *Sprawa pomiędzy dwoma trupami* (1925) – traktujący o konflikcie pisarza z A. Nowaczyńskim. Zob. M. Chłasta-Dzięciołowska, *op. cit.* oraz E. Kozikowski, *Leo Belmont*, [w:] *idem, Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*, Warszawa 1964, s. 32-47.

⁹ Szczególna odmiana powieści kryminalnej, jaką jest powieść sądowa, swój początek wzięła z tradycji „pitawału”, czyli publikacji wydawanych drukiem a stanowiących zbiór sprawozdań z rozpraw sądowych dotyczących spraw kryminalnych. Za literacki pierwowzór powieści sądowej uważa się wydany w 1734 r. zbiór kronik karnych (*Causes célèbres et intéressantes*) autorstwa francuskiego prawnika – F.G. de Pitavala, od którego nazwiska przyjęto określenie dla podobnych publikacji (J. Siewierski, *op. cit.*, s. 109-110).

przecież uwagę? A wydaje się, że nie jest to wyłącznie fachowa wiedza autora, który jako prawnik znał przecież arkana sztuki sądowniczej i wiedział, jakich zabiegów użyć, aby trafić w najbardziej problematyczne miejsca. Nie jest to też jedynie temperament ironisty, który swoimi uwagami celnie konkludował ówczesne zabiegi i rozprawiał się z mankamentami społecznej świadomości. Ba, nie jest to chyba nawet sama zbrodnia, choć, jak mówił Roger Caillois w jednej ze swoich wypowiedzi dotyczącej powieści kryminalnej:

[...] nie wydaje się, by publiczność chętnie godziła się poświęcać czas i uwagę złodziejom, oszustom czy podpalaczom. Żąda mordercy, winnego, który zabił i ryzykuje karę główną. Jeśli nie ma śmierci człowieka we wstępie i jeżeli kat nie czeka na zbrodniarza w zakończeniu, doskonale przeprowadzony wywód nie zapobiegnie rozczarowaniu [...]. Czytelnik będzie się złościł, że zaprzatano go głupstwami¹⁰.

Z tego zabiegu wprowadzie Belmont się nie wyłamuje – już na początku dowiadujemy się bowiem, z jaką zbrodnią mamy do czynienia – gwałtem sześciolatniej Maszy, córki stróża¹¹ – ale wydaje się, że nawet ona, będąc wprowadzie czynnikiem warunkującym wszystkie opisane w powieści wydarzenia, nie rzuca tak silnego światła na to, co autor faktycznie chciał przekazać. A chciał pokazać, jak się okazuje, wiele, i doskonale wiedział, w jaką formę ująć problematyczne treści, aby stały się dla czytelnika nie tylko ciekawe, ale i zrozumiałe. Ten zresztą, bez większej certacji, właściwie od razu zostaje rzucony w środek toczącego się procesu, którego jest nie tylko świadkiem, ale i czynnym uczestnikiem z jednej strony przeżywającym rozterki oskarżonego, a z drugiej zmuszonym postawić się w roli rozsądzającego w kryminalnej sprawie. A ta, choć początkowo wydaje się przesądzona, z każdym kolejnym zeznaniem nabiera nowych wymiarów i nieoczekiwanych zwrotów. Przed oczami czytelnika rysuje się bowiem postać podsądnego Kleina – byłego urzędnika złamanego dziesięciomiesięcznym więzieniem, w którego oczach nie widać już nawet strachu przed wyrokiem, ale obrazę i bezsilność wobec wymiaru sprawiedliwości. On to, zmuszony do wysłuchiwanie oskarżeń przeciwko sobie, zdaje się jedyną osobą na sali, która sytuuje się poza sprawą – nie tylko nie ma

¹⁰ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, przeł. J. Błoński i in., Warszawa 1967, s. 195.

¹¹ Obraz zbrodni dokonanej na dziecku przekazuje czytelnikowi Katarzyna Pilenko, świadek w sprawie gwałtu dziewczynki:

„P-r. No, cóż takiego?... Opowiadajcie!

K. Dzieciatko... Dzieciatko leży na podłodze... Sapie... mocno sapie... W ciemności małym nie zdeptała. Ale to chrypienie zatrzymało mnie. Nachylał się... Ojcowie moi!... Masza, stróżowa córka, leży... nóżki rozkręcone... Sukienka zagięta... Ślisko... We krwi cała... Zaraz widzisz, że nad nią paskudztwom jakieś uczynione... Tak i wylatuję... – i krzyczę na ludzi... (Żegna się wzburzona i ciężko wdycha)” (L. Belmont, *Sprawa przy drzwiach zamkniętych. Zagadka psychologiczna na tle procesu kryminalnego*, Warszawa 1910, s. 23-24).

na nią wpływu, ale i widoków na pozytywne dla siebie rozstrzygnięcia, choć przecież jak się okaże w zakończeniu – niesprawiedliwe i godzące w naturę człowieka. Klein bowiem – oskarżony o gwałt na dziewczynce, a w konsekwencji również o jej śmierć – staje się biernym pionkiem w grze, która toczy się pomiędzy przedstawicielami sądu i społeczności, w której funkcjonował. O ile jednak ci drudzy, idąc za głosem gromady, będą przytaczać bliskie sobie obrazy, ale nie będą w stanie wyciągnąć z nich wniosków, powtarzając bezrefleksyjnie: „winny”, o tyle ci pierwsi znanymi sobie metodami tak pokierują sprawą, aby wyjść z niej obronną ręką. Nie zabraknie tu więc ani przekłamań i sugestywnych komentarzy ze strony prezesa czy prokuratora, ani niedomówień i niewiążących się ze sprawą faktów, ani w końcu bezsilności adwokata, który jako jedyny nie tylko wierzy w niewinność podsądnego, ale i dostrzega groteskowość prowadzonego śledztwa. Zresztą, przejąwszy postępowanie po swoim poprzedniku, który przekonany o omyłności sądu, kapituluje i odchodzi z przeświadczeniem, iż „[...] mylić się rzecz ludzka... *humarum*. I senat ma prawo, jak każdy z nas... na swój sposób... tę swoją *humanitarność* [wyróżnienie – M.Ż.] okazywać...”¹², musi się zmierzyć nie tylko z niekompetencją trybunału, który raz uniewinnwszy Kleina, poddaje go ponownej ocenie i skazuje pomimo podważanych dowodów, ale i z własnymi obawami i ambicjami. Jest człowiekiem czynu, a głucha bierność podsądnego jest dla niego wyzwaniem w starciu z pobudzoną postawą śledczych.

Dowody zresztą – jak przystało na powieść kryminalną – są niewystarczające i wątpliwe: o winie Kleina ma świadczyć laska znaleziona przy dziewczynce, cukierki w jej buzi oraz pośpiech, z jakim podejrzany w dniu wypadku udał się na stację kolejową¹³, a ponadto podejrzliwe spojrzenia sąsiadów, którzy właściwie go nie znają i nie widują, ale swoje przekonania co do winy mężczyzny poświadczają wymownym: „Cały dom mówi”¹⁴. Co prawda laska należy do podejrzanego, ale nikt nie potrafi z całą pewnością wskazać, czy feralnego dnia widniała w jego ręku, cukierki mógł dziewczynce

¹² L. Belmont, *Pomiędzy sądem i sumieniem*, Warszawa 1911, s. 5.

¹³ W pierwszej części dyptyku L. Belmonta dowiadujemy się, że przy Maszy znaleziono laskę, która należała do oskarżonego Kleina, oraz cukierki, którymi mężczyzna zwykł częstować dziewczynkę. Obydwa „dowody” oraz reakcja dziecka na widok podsądnego miały – według świadków – świadczyć o jego winie:

„– Podsądny, zapytajcie ją, czy chce cukierki – proponuje prokurator.

Podsądnemu trzęsą się wargi bezdźwięcznie. Dziewczynka wpatruje się weń oczyma pełnymi lęku. Kilku przysięgłych powstało w naprężonym oczekiwaniu z miejsc.

[...] Podsądny waha się... potem głuchym głosem mówi, zwracając się do dziewczynki:

– Chcesz... cukierki?

Dziecko wydaje okrzyk przenikliwy – płową główką uderza o ławkę przysięgłych – obsuwa się i pada. Usteczka jego zalewają się łzami. Ręce i nogi biją o posadzkę w ataku epileptycznym” (*idem*, *Sprawa przy drzwiach zamkniętych...*, s. 5-6).

¹⁴ *Ibidem*, s. 13. Kwestia ta po raz pierwszy pada z ust ojca Maszy i w toku zeznań powielana jest przez kolejnych świadków jako pewnik warunkujący „obiektywność” ich słów.

podarować każdy przypadkowy przechodzień, a gorączkowość Kleina wiąże się z jego spóźnieniem na pociąg, ale nic nie jest w stanie przekonać prokuratora, że subiektywizm i zacietrzewienie nie są dobrymi doradcami, tak jak nie są miarodajne zeznania niesione falą domysłów i spekulacji. Zeznania te zresztą, w połączeniu z „nienaganną” postawą śledczych, tworzą właściwą oś konstrukcji, na której Belmont opiera swój dyptyk powieściowy. Dla autora bowiem zbrodnia, tak pożądana przecież w tego typu literaturze, zdaje się tym, czym staje się dla współczesnych pisarzy – pretekstem do mówienia o sprawach ważnych, o problemach dotyczących społeczeństwo, o mankamentach ustroju czy władzy. Tak też dzieje się i w jego przypadku – odwołując się niewątpliwie do własnych doświadczeń poczynionych w toku pracy adwokackiej w Petersburgu – Belmont dokonuje krytyki ówczesnego sądownictwa i opacznie rozumianej sprawiedliwości oraz podaje w wątpliwość samą możliwość dotarcia do prawdy. Robi to zaś z takim zapamiętaniem, literacką wrażliwością na szczegóły i sprawnością językową ironisty, że czytelnik – pomny przecież na zbrodnię, która stanowić tu powinna centrum wyjścia i dojścia wydarzeń – odsuwa ją na bok i skupia się na grze, która toczy się za zamkniętymi drzwiami sądu. A gra ta jest absorbująca nie tylko ze względu na sprawę, której dotyczy, a o której narrator nie mówi inaczej jak o należącej

do tzw. procesów sensacyjnych, tj. takich, które zwykły interesować chorobliwie uwagę publiczną (w codziennym biegu rzeczy tak obojętną na ważne społecznie funkcje wymiaru sprawiedliwości i nie korzystającą nawet przy otwartych drzwiach ze swego prawa jakiejś takiej kontroli moralnej nad pracą ślepej Temidy)¹⁵,

ale również z uwagi na ton, w jakim autor ją zarysował.

Dla Belmonta nie istniały bowiem właściwie żadne przeszkody, które uniemożliwiłyby mu przedstawienie faktów w całej ich prawdzie. Tego typu skrupuły były mu obce, a jako prawnik zdawał sobie sprawę, w jakiej formie należy podawać najdrastyczniejsze nawet zagadnienia, aby nie były one uznane za niefortunne zarówno dla autora, jak i czytelnika. Ten ostatni zresztą nie ma powodów kwestionować przedstawianych mu dowodów, ale już sposób ich unaocznienia przyjmuje (albo przyjąć powinien) z dużą dozą nieufności, zwracając uwagę nie tylko na pomyłki i niepewność samych zeznań, ale i na zbyt natarczywe uwagi ze strony przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości. Oto w roli świadków stają bowiem ludzie prości, dla których podstawowym wyznacznikiem winy i kary są nie tyle niezbite dowody zbrodni, ile przypuszczenia, domniemanie i plotka, która normuje każdy aspekt ich życia. A przecież nie może ona świadczyć o winie podejrzanego, bo – jak trafnie zauważa adwokat – słuszne jest to, co udowodnione, a nie to, co posłyszane i wydedukowane z opinii innych. Takim właśnie

¹⁵ *Ibidem*, s. 24.

wpływowi ulegają jednak powołani w sprawie świadkowie, powtarzający jak mantrę, która ma ich uchronić przed konsekwencjami ich słów, jedyne usprawiedliwiające ich zdanie: „Ja go mało wtedy znałem... Tylko przypomina się...”. Belmont wkłada zresztą w usta swoich bohaterów równie zastanawiające, co niedorzeczne słowa, czyniąc z nich nie dialog godny poważnej instytucji, ale karykaturę zeznań. Zatem nawet nieobeznany z tematem czytelnik szukający w literaturze jedynie rozrywki i wytchnienia czuje, że pomyłka jest rzeczą nieuniknioną, kiedy widzi pokorne, ale i zagubione i kierowane zręczną ręką prokuratora postaci, które na stawiane pytania odpowiadają w tonie nieufności i uzasadnionego przytłoczenia ciężarem miejsca i sytuacji. I tak chociażby Surgaczow, utrzymujący, że sprawa Kleina jest mu znana, na pytanie o to, czy podejrzany miał coś w ręce, odpowiada nie bez wahania: „Zdaje się, miał... przypomina się: Francuzka mówiła. Futerko miał żonine...”¹⁶. Kiedy jednak adwokat, podając w wątpliwość zeznania mężczyzny, słusznie dopytuje się, czy w pokoju świadków miała miejsce rozmowa na temat całego wydarzenia, w odpowiedzi dostaje wyznanie, które rzuca cień na dotychczasowe ustalenia:

A-t. A rozmawialiście dużo o tej sprawie w pokoju świadków?

S-w. Dużo... dużo... O czym będziesz mówił?... Wszystko ludzie mało znajomi...

Na sprawie poznaliśmy się...

A-t. A o to, te rzeczy, o których mówiliście – to czy one się wam zdają czy przypominają?

S-w. (skrobie się w głowę). Pytanie pana adwokata bardzo mądre... Trudno zrozumieć.

A-t. No! to, co słyszeliście o futerku... to słyszeliście czy widzieliście?

S-w. słyszałem... i widziałem... Zdaje się widziałem.

A-t. Zdaje się? – więc „nie widziałem!”

S-w. Jakże?! widziałem!

A-t. Czemu więc mówiliście: zdaje się?...

S-w. Proszę uwolnić... Ja tak nie mogę... Trudno zrozumieć...¹⁷

Nie dziwi zatem oburzenie adwokata, który stając w obliczu tak postawionych wniosków, za jedyną słuszną decyzję uważa usunięcie się w cień i mimowolne poddanie się woli swoich antagonistów. Ci z kolei, przekonani o swojej nieomyślności, są tak uroczo nieporadni i nieprzygotowani do pełnienia swoich ról¹⁸, że czytelnik – siłą rzeczy – widząc ich niedorzeczne pomyłki, przeciwstawia się takiemu obrotowi

¹⁶ *Ibidem*, s. 44.

¹⁷ *Ibidem*, s. 45.

¹⁸ W podobnym tonie wypowiadała się na temat postaci wykreowanych przez L. Belmonta A. Góralska, podkreślając, że czytelnik właściwie nie ma powodów, aby wątpić w obrazy mu unaoczniane, ale ma wiele przesłanek ku temu, aby podawać w wątpliwość nie tylko słuszność podejmowanych przez prezesa czy prokuratora działań, ale w ogóle – ich przygotowanie do zawodu. Zob. A. Góralska, *Werystyczne i światopoglądowe aspekty powieści Leo Belmonta „Sprawa przy drzwiach zamkniętych”*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1979, nr 47, s. 3-9.

sprawy, ale i przyklaskuje autorowi, który z taką konsekwencją potrafił odmalować sylwetki tak wielobarwne i specyficzne, choć przecież domagające się dezaprobaty. W nielicznych jak dotąd głosach na temat omawianych utworów przyznawano zresztą, że to właśnie te charakterystyczne jednostki, w pewien sposób nieprzystające do warunków, w jakich się znalazły, są najmocniejszą stroną konstrukcji powieściowego świata przedstawionego:

Ale na tym właśnie polega oryginalność tego utworu, który poza samą treścią, niezmiernie podniecającą, odznacza się znacznymi zaletami literackimi, a przede wszystkim doskonałą plastyką wyprowadzonych figur: podsądnego, sędziów i świadków¹⁹.

Bohaterom tym Belmont nie skąpi zresztą odcieni prawdziwie ironicznych, każąc im popełniać już nie tylko pomyłki, ale karygodne błędy nieprzystające do ich stanowisk, a nadto rzuca ich w wir otępienia własną pychą. Oczywiście czyni z nich prawdziwych erudyტów, których mowy – gdyby usunąć z nich wszystkie niedorzeczności – pretendować by mogły do miana popisowych wystąpień, ale nawet erudycja nie potrafi się obronić przed naporem lekceważenia prawa i braku obiektywnej sprawiedliwości. A ta według autora *Pomiędzy sądem i sumieniem*, który niejednokrotnie przecież stawał po tej samej stronie co jego bohaterowie, nie może zaistnieć, jeżeli nie stworzy się jej ku temu odpowiednich warunków. Odpowiednich, a zatem jakich? Czy aby na pewno takich, w których osąd nad domniemanym sprawcą urasta do rangi językowej potyczki

¹⁹ Gamma, *Dziwny pisarz. Dziwne pismo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 31, s. 636. W podobny sposób krytycy wypowiadali się na łamach „Izraelity”, twierdząc, że L. Belmont zatrwożył swoich odbiorców nie tylko opisaną zbrodnią i problemem winy i kary z nią związanym, ale przede wszystkim faktem, iż podobna rzecz jest aż nazbyt realna w naszym życiu, a typy tam przedstawione – aż nadto namacalne i bliskie każdemu z nas: „[...] «niezły wzrok» ma [...] Belmont. W książce tej poznajemy cały szereg barwnie przedstawionych typów i głębszą charakterystykę środowiska społecznego, w jakim dane typy wyrastają. Wyroku sądu autor nie podaje, każąc czytelnikowi domyśleć się, kto jest istotnym winowajcą. Trudno wyobrazić sobie wyższy stopień wysiłku umysłowego, niż ten, do jakiego doszedł autor, by być w stanie stworzyć tak niezwykle skombinowaną całość” (W., [brak tytułu], „Izraelita” 1910, nr 18, s. 9).

W opiniach krytyków nie brakowało zresztą i głosów skrajnie negatywnych. Recenzent „Gazety Warszawskiej” w chwilę po ukazaniu się *Pomiędzy sądem i sumieniem* nie szczędził L. Belmontowi ostrych tonów, twierdząc, że jego powieść jest nie tylko wtórna i nie wnosi ani do świadomości czytelnika, ani do historii literatury niczego nowego, ale jest też wytworem „nadpobudliwości” twórczej autora przekonanego o swoim talencie: „Są w niej i portrety «psychologiczne» sędziów przysięgłych i koronnych, świadków, obrońców, prokuratora i prezesa, i tragiczne rozwiązanie i «problem» moralny, i sentymentalno-bohaterski epizodzik z wojny rosyjsko-japońskiej i wolnomyślna sylwetka księdza-dusigrosza i «Tajemnica spowiedzi» i zamaszysty profil «alfonsa» i «dyskretne» skróty w opisach bardzo już – «niedyskretnych». Słowem – czego «dusza» zapragnie. [...] Ale wskutek tego powieść Belmonta mogłaby być przynajmniej w pewnym znaczeniu charakterystyką upodobań i zainteresowań mniej wymagających czytelników i zarazem ich strawą moralną, jeśli nie nadto pożywną, to przynajmniej – nieszkodliwą. Tak przecie nie jest” (Z.L.Z. [Z.L. Zaleski], [brak tytułu], „Gazeta Warszawska” 1911, nr 71, s. 10).

między walczącymi o awans urzędnikami, a on sam – ukryty gdzieś w kącie – zastanawia się, co też znaczą dla jego zgarbionej pod ciężarem wyroku głowy niezrozumiałe zapewne dla niego passusy oskarżycielskiej mowy?

Belmont, o którego sądowniczo-literackich zapędach mówiono wówczas nie inaczej jak o odważnych opiniach, w których autor dokonywał rozrachunku ze znanymi wówczas osobistościami poddawany niechętnie wyrokom opinii publicznej, a które to „niejednego ocaliły od stryczka, wykazawszy jak na dłoni, w szeregu artykułów, iż sąd popełnił mimowolnie straszną pomyłkę”²⁰, nie tylko nie dał nam jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, ale kazał się zastanowić, czy to, co zazwyczaj uznajemy za prawdę, faktycznie nią jest. Sprawa kryminalna dała mu zaś możliwość nie tylko przyciągnięcia uwagi spragnionego sensacji czytelnika, ale i pozwoliła go pouczyć i pokazać, że sens działalności sądu, a więc wymiaru w jakimś stopniu obiektywnej sprawiedliwości, oddany w ręce nieprzygotowanych do pełnienia swojej roli – a o tym przecież świadczy przebieg przewodu sądowego – przysięgłych jest zachwiany²¹. W konsekwencji tego kara okazuje się ostatecznie wynikiem przypadku, a sąd miejscem, w którym samowola stoi na straży, a prawda jawi się jako niepotrzebny dodatek.

Kim zatem są ci, którzy powinni jej strzec? To nikt inny jak przekonani o swojej wartości urzędnicy, którzy wprawdzie wykazują się w swoich mowach, ale w całym toku akcji nie są dość skuteczni. Czyż bowiem prezes może się stać wzorem, kiedy w zapalczywym porywie i znudzeniu przebiegiem sprawy wykrzykuje do adwokata: „Pan nie przepraszaj, ale kończ badanie. Pan zamęczysz świadka... Ot, już mu pot z czoła ciecze...”²²? Albo sędzia przysięgły, który zadając sugestywne wręcz pytania, doprowadza zeznania świadka do paradoksu?

Sędzia przysięgły (Inżynier). Kiedy Klein uciekał... to na lewo od was, co?

S-w. Zupełnie słusznie... Na lewo.

I-r. A czy nie splątaliście czegoś? Przecież on – skreślił na prawo... ku Zagorodnemu.

S-w. (zarumieniwszy się). Powinno być... Pan sędzia ma słuszość... Na prawo...²³

Niemożliwość rozstrzygnięcia kwestii winy i kary powodowana jest więc niewystarczalnością logicznego rozumowania w dochodzeniu do prawdy. Daleko bliżej wspomnianym urzędnikom do prowincjonalnego karierowicza niż do Sherlocka Holmesa – kiedy ten pierwszy chce się wykazać swoją erudycją i przebiegłością, ten drugi – działając – wprowadza te przymioty w czyn. Mowy prokuratora, prezesa

²⁰ Gamma, *op. cit.*, s. 636.

²¹ Zob. także A. Góralska, *op. cit.*, s. 7.

²² L. Belmont, *Pomiędzy sądem i sumieniem*, s. 53.

²³ *Ibidem*, s. 45.

i adwokata pokazują zatem, do jakich paradoksów i skrajnie odmiennych zdań doprowadza manipulacja materiałem dowodowym. Kiedy ci pierwsi jednak na przydługie wywody swoich opozycjonistów reagują przeciągłym ziewnięciem, ten ostatni dwoi się i troi, aby oskarżony, o którego niewinności jest przekonany, mógł wyjść z niezdrowej sytuacji cało. Zadanie to jednak karkołomne – adwokat, nawet poznawszy prawdziwą wersję wydarzeń, stoi po stronie przegranych.

Czytelnik, reagując na takie zabiegi szczerym oburzeniem i niedowierzaniem, nie dostaje jednak rozwiązania zagadki od razu. Belmont celowo zawiesza *Sprawę przy drzwiach zamkniętych* na niedopowiedzeniu po to, aby nieoczekiwany suspens z pierwszej części jeszcze bardziej spotęgował poczucie zagadki i niemożliwości. Sprawa, nabierając kolorytu istic sensacyjnego, zmierza ku nieuchronnym rozstrzygnięciom, które rozstrzygnięciami się nie okazują. Nie sąd bowiem, ale nieoczekiwane wyznanie samego Kleina, jawnie przyjmującego na siebie ciężar winy za niepopelnioną zbrodnię, a później nieoczekiwana spowiedź Rocha Kaczorańskiego – złodzieja i faktycznego zbrodniarza – naświetlają problem, z którym Belmont próbuje się zmierzyć: „Więc jaką karykaturą wydać się musi śledztwo po skasowaniu wyroku!... kiedy świadkowie wysłuchali w sali innych świadków... wysłuchali nawet poprzedniego prokuratora i prezesa, który pouczał...”²⁴ – zdaje się krzyczeć adwokat, który jako jedyny dostrzega niestosowność dokonywanych wyborów. Prawda zaś, jak zdaje się mówić autor, ukryta jest w prostym zdaniu, które ze stoickim spokojem już na początku *Pomiędzy sądem i sumieniem* wypowiada Archimonow: „A wiem – tyle wiem, co i sąd wie... Nic nie wiem... W duszę człowieka nie wleziesz... Wiem jedno, że sąd nie jego sądzi – siebie sąd sądzi – jego nie zobaczy, a siebie pokaże...”²⁵. Belmont bierze zatem na warsztat zbrodnię i związane z nią konsekwencje nie tylko po to, aby zainteresować czytelnika, który zresztą do podobnej literatury nie musi być już szczególnie przekonywany (a o czym świadczy chociażby ówczesny rynek wydawniczy). Wątki kryminalne są tu dla niego pretekstem do mówienia o najbardziej palących problemach, które w normalnych warunkach nie zawsze wybrzmiałyby z taką siłą.

²⁴ *Ibidem*, s. 104.

²⁵ *Ibidem*, s. 37.

**WHAT DOES THE TESTIMONY SAY? ON TWO CRIME NOVELS
BY LEO BELMONT (*SPRAWA PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH*
AND POMIĘDZY SĄDEM I SUMIENIEM)**

Summary

This article is an attempt to investigate the origins of the Polish crime fiction, which developed in the last years of the nineteenth century. A reflection on the evolution of the genre on the Polish soil, on the absorption and imitation of foreign models of detective novel and on the first independent and fully conscious attempts of native artists to create its new version is accompanied by an analysis of two novel by Leo Belmont – *Sprawa przy drzwiach zamkniętych* and *Pomiędzy sądem i sumieniem*. This analysis not only shows the original form of the first Polish courtroom drama with an intricate logical structure of forensic investigation, but also offers the evidence for coming of age of the Polish authors of this genre, as well as readers open to new reading experiences.

Tadeusz Bujnicki
Uniwersytet Warszawski

WILEŃSKA POWIEŚĆ KRYMINALNA FELICJI ROMANOWSKIEJ NA TLE GAZETOWYCH POWIEŚCI KRYMINALNYCH W ODCINKACH „SŁOWA” I „KURIERA WILEŃSKIEGO”

Tuż po zakończeniu druku kryminalnej powieści tłumaczonej z języka rosyjskiego *W mroku zamkniętych okiennic* w wileńskiej gazecie „Słowo” pojawił się kolejny utwór tego gatunku – *Wileńska powieść kryminalna* z następującym anonsem:

Młoda wilnianka panna Felicja Romanowska zgłosiła się do naszej redakcji z manuskrypcem powieści kryminalnej, obierając sobie za tło stosunki wileńskie. Dlaczego zawsze Sherlock Holmes ma operować na Baker Street, a Nat Pinkerton w Ameryce. Czyż nie można sobie wyobrazić detektywa na naszym gruncie?¹

Zapowiedź od razu informuje czytelnika o gatunku, lokalnym tle fabuły oraz relacji do „wielkich” postaci światowego kryminału. Już to może wystarczyć do zaciekawienia potencjalnego odbiorcy, tym bardziej że gazeta wcześniej przyzwyczaiała go do tego typu utworów. Na łamach „Słowa” ukazywały się one regularnie od połowy lat dwudziestych XX wieku. Karol Wiktor Zawodziński, pisząc o „oryginalności” powieści Felicji Romanowskiej, podkreślał równocześnie, iż „czytelnik wileńskiego «Słowa» od lat przyzwyczajony [jest – przyp. T.B.] do śledzenia na jego ostatniej szpalcie jakiejś kryminalnej bujdy”².

Powieść opublikowana w odcinkach wileńskiej konserwatywnej gazety, redagowanej przez jednego z najwybitniejszych ówczesnych publicystów – Stanisława Cata-Mackiewicza, ukazywała się w pierwszej połowie 1933 roku (7 marca–14 kwietnia); w tym samym roku pojawiło się także jej wydanie książkowe.

¹ F. Romanowska, *Wileńska powieść kryminalna*, „Słowo”, 7.03.1933, nr 65, s. 4.

² K.W. Zawodziński, *Metamorfozy powieści kryminalnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 17, s. 327.

Redakcja gazety, wykorzystując „przyzwyczajenie” czytelnika do powieści tego rodzaju, jednocześnie kierowała jego uwagę ku kwestiom regionalnym. „Swojskość”, możliwość rozpoznawania własnego środowiska i znanych miejsc to dodatkowe składniki zachęty lekturowej. *Wileńska powieść kryminalna* miała się stać rodzajem pastiszu popularnego gatunku. „Promując” młodą pisarkę, rozpoczęto swoistą grę – z tekstem i czytelnikiem³. Już sama zapowiedź miała charakter mistyfikacji. Felicja Romanowska, rzekoma autorka *Wileńskiej powieści kryminalnej*, została wykreowana z całą powagą na osobę młodą, pełną inicjatywy i pomysłowości. „Słowo” umieściło jej fotografię i przeprowadziło z nią wywiad zatytułowany *Felicja Romanowska u siebie*⁴. Pisarka, mająca za tło „nowoczesny pokój”, demonstrująca swoje feministyczne poglądy, miłośniczka twórczości Heleny Romer-Ochenkowskiej⁵, zainspirowana spotkaniem z Zofią Nałkowską na Środach Literackich, prezentuje się czytelnikom gazety jako odkryty przez autorkę *Granicy* niezwykle talent. W taki sposób kształtuje się przewrotny pomysł rzeczywistych autorów, aby wykorzystać równocześnie motyw „debiutu” oraz konwencje popularnego gatunku do zaktualizowanej, pełnej aluzji, powieści humorystycznej. Bo *Wileńską powieść kryminalną* określają nie tylko gatunkowe konwencje, lecz także reguły satyry, komizmu i żartu. Żartem jest też wywiad kreujący postać autorki.

Naprawdę bowiem autorów (męskiego rodzaju!) było czterech. Domyślano się, że Felicja Romanowska to pseudonim, ale nie do końca wiadano, kto się pod nim kryje. Dopiero po latach „zdemaskował” ich ówczesny redaktor „Słowa” Cat-Mackiewicz. Pod pseudonimem ukryło się czterech publicystów „Słowa”: Józef Mackiewicz, Jerzy Wyszomirski, Walerian Charkiewicz i sam „demaskator”⁶. Autorzy powieści wcześniej (poza J. Wyszomirskim) nie uprawiali beletrystyki. Po schemat powieści kryminalnej sięgnęli z powodów pragmatycznych; wykorzystując popularny gatunek, zamierzali osiągnąć polemiczne cele w sporze z częścią środowiska wileńskiego.

Dlatego, wpisana w kontekst odcinkowych powieści kryminalnych, stanowiących stały składnik ówczesnych dzienników, *Wileńska powieść kryminalna* jest ewenementem pod wieloma względami. W cytowanej recenzji Zawodziński uznawał jej oryginalność, w której – w przeciwieństwie do konwencji tradycyjnego „kryminału” – uwydatniała się „swojskość scenerii” i „autentyzm” w prezentacji środowiska. Recenzent na tej podstawie twierdził, iż jest ona wyrazem „metamorfozy gatunku”; natomiast Leon

³ Terminem tym posługiwał się w interpretacji powieści kryminalnej R. Caillois (*Sila powieści*, cz. 2: *Powieść kryminalna*, tł. i posł. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 37-65).

⁴ *Felicja Romanowska u siebie*, „Słowo” 1933, nr 67.

⁵ Helena Romer-Ochenkowska (1875-1947) – wileńska pisarka regionalna (powieść *Tutejsi*), dziennikarka związana z antagonistycznym wobec „Słowa” „Kurierem Wileńskim”.

⁶ „Powieść ta była pracą zbiorową, której 12 rozdziałów napisał Józef Mackiewicz, 10 rozdziałów Jerzy Wyszomirski, cztery – ja i jeden dr Walerian Charkiewicz” (S. Mackiewicz, *Niewystrzelone naboje*, „Kronika” 1957, nr 43. Cyt. za: W. Lewandowski, *Wstęp* [do:] F. Romanowska, *Wileńska powieść kryminalna*, Londyn 1995, s. 17.

Piwiński uważał, że utwór cechuje dobrze pomyślana intryga, która „[...] mogłaby starczyć na powieść kryminalną, typową i wcale zajmującą”⁷.

Do jakich reguł powieści kryminalnej mogli się zatem odwoływać autorzy *Wileńskiej powieści kryminalnej*? W opublikowanej w najbliższym sąsiedztwie czasowym książce Stanisława Baczyńskiego pod tytułem *Powieść kryminalna* czytamy:

Dana jest zbrodnia i prawo, zagadnienie stanowi zbrodniarz: przyczyna drama-tu. Od zbrodni do zbrodniarza prowadzi albo rozumowanie indukcyjne, albo wnioskowanie dedukcyjne. Ze szczegółów przechodzi się do sądu ogólnego lub z reguły ogólnej do wniosku szczegółowego⁸.

Pozornie *Wileńska powieść kryminalna* spełnia te warunki. Jest tam domniemana „zbrodnia” (porwanie córki wojewody), detektyw – komisarz Mańkowski prowadzi śledztwo, tworząc coraz to nowe hipotezy dotyczące powodów porwania, są w powieści – jak w modelowych tekstach – mylące tropy. Jak pisał Roger Caillois, narrator „rozruca puzzle – potem je składa”⁹, czyli angażuje czytelnika w logiczną „zgadywanke”. Jednak utwór szybko odkrywa swój ludyczny i pamfletowy charakter. Swą zawartością treściową wielokrotnie przesuwając punkt ciężkości z utrwalonych przez powieść kryminalną konwencji na epizody wileńskie, które zabarwia humorystycznie, ośmieszając przeciwników „Słowa” i prowincjonalne stosunki. Tym samym rozsądza ramy tradycyjnego „kryminału”, będąc przede wszystkim aktualizowaną „zabawą z tekstem”. Powieść dobrze się mieści w wileńskiej kulturze śmiechu, co między innymi potwierdzają podobieństwa do XI Szopki Akademickiej (postaci i sytuacje), do licznych tekstów satyrycznych na łamach gazet i radiowych humorystycznych skeczów.

Rozpatrywana z tej strony *Wileńska powieść kryminalna* typową powieścią kryminalną nie jest. Także ze względu na przesunięcie niektórych właściwych jej akcentów. Autorzy osłabili jej krwawy i zbrodniczy charakter. To kryminał „łagodny”. Główny motyw akcji – porwanie nie był groźnym przestępstwem, lecz próbą odzyskania „zamiennego” po porodzie dziecka. A więc także kryminał bez morderstwa, na którym skupiałaby się uwaga czytelnika. Co prawda trupy padają gęsto, ale tylko w pościgu za bandytami. Zresztą samo porwanie stanowi mniejszą część zawartości fabularnej, staje się pretekstem do wprowadzenia innych powieściowych zdarzeń i pod pewnymi względami „ślepą uliczką”. Główne perypetie powstają na skutek zmylonych tropów

⁷ L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki” 1934, s. 109.

⁸ S. Baczyński, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1932, s. 45. Współczesna badaczka T. Cieślukowska tak definiuje podstawową zasadę powieści kryminalnej: „Powieść kryminalna to opowiadanie poświęcone metodycznemu i stopniowemu odkrywaniu tajemniczego wydarzenia za pomocą stosowania racjonalnych sposobów i ścisłego ustalania okoliczności” (T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *eadem*, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995, s. 67).

⁹ R. Caillois, *op. cit.*, s. 54.

i kierunków działań detektywa – Mańkowskiego, zainteresowanego głównie „spiskiem komunistycznym” (ten epizod powieściowy rozrasta się do znacznych rozmiarów).

Płaszczyna „kryminalna” nie wyczerpuje zatem zawartości treściowej tekstu. To z reguły oglądana w krzywym zwierciadle „kronika” miasta. Takiemu uformowaniu powieści służy przede wszystkim jej kontekst: topograficzny i obyczajowy. Jak zatem należy czytać ten utwór? Jako tekst „kryminalnej powieści” czy jako tekst „obyczajowo-polityczny”? Utwór „lokalny” adresowany jedynie do czytelnika „rozpoznającego” aluzje i odniesienia?

Powieść zakłada oba sposoby lektury. Tradycyjny – zgodny z konwencjami powieści kryminalnej i „regionalny” – skupiony na motywach z bliskiej czytelnikowi przestrzeni wileńskiej i wileńskiego środowiska. W pierwszym wypadku najbliższy kontekst stanowiły odcinki „kryminałów” drukowanych w „Słowie” i „Kurierze Wileńskim”; w drugim – felietony i publicystyka gazet i czasopism ukazujących się w Wilnie. Także beletrystyka regionalna.

Wileńska powieść kryminalna rozpoczyna się, zgodnie z konwencją gatunku, wprowadzeniem postaci „detektywa” zaangażowanego w rozwikłanie przestępstwa i ukazaniem czasoprzestrzennego tła zdarzeń:

Dnia 12 maja 1933 roku wróciłem do mego mieszkania po nocnej obławie na bolszewików, którą prowadziłem jako kierownik policji tajnej m. Wilna wraz z moimi komendantami na Wilno i na województwo. Obława udała się, złapaliśmy najobrzydliwszych hersztów: Stefana J., Henryka D. oraz Mariana Żeleńskiego [...]

Nagle usłyszałem głos mej służącej i krzyk na nią mego sekretarza. „Coś się musiało stać” – od razu pomyślałem sobie. Drzwi otworzyły się pędem. Sekretarz wprost krzyknął:

– Wojewoda!

– Czego wojewoda?

– Krzyczy, wrzeszczy, żeby pan był natychmiast, natychmiast [...] ¹⁰.

Jak widać, bohater „prowadzący” powieści został zarazem wykreowany na jej narratora. Ale nie w całym tekście. W innych częściach jego funkcje przyjmuje narrator abstrakcyjny, „trzecioosobowy” o szerokich kompetencjach. Komplikacje narracyjne tworzy również obecność samej „autorki”, Felicji Romanowskiej w obszernych epizodach powieści (spotkanie z profesorem Manfredem Kridlem i w czasie konnej przejażdżki). Jak widać, narracyjne ukształtowanie utworu nosi wszelkie cechy „zabawy z tekstem”.

Fabula *Wileńskiej powieści kryminalnej*, zogniskowana wokół porwania Agatki, córki wileńskiego wojewody Lacka (postać fikcyjna, wojewodą wileńskim był wówczas świeżo

¹⁰ Wszystkie cytaty za wydaniem: F. Romanowska, *Wileńska powieść kryminalna*, wstępem i przyp. opatrzył W. Lewandowski, Londyn 1995 (tu s. 68).

powołany na to stanowisko W. Jaszczółt), nieustannie zmierza w różnych kierunkach oraz rozwija się po fałszywych tropach. Autorzy stworzyli przy tym tekst „futurolologiczny”, bo akcja utworu rozpoczyna się datą 12 maja 1933 roku (a więc dwa miesiące po rozpoczęciu druku powieści), i już ten sam fakt świadczy o ludycznej strukturze tekstu. Tym bardziej że akcja powieściowa odbiega od klasycznych „logicznych” reguł gatunku, nieustannie „gubiąc się” w różnych aktualizowanych epizodach. Ówczesny czytelnik bez trudu mógł rozpoznawać osoby i miejsca oraz kierunki przemieszczeń postaci. Równie łatwo mógł odkrywać aktualne światowe sensacje, na przykład w pewnym sensie „wzorcowy” dla intrygi powieściowej autentyczny fakt porwania syna słynnego lotnika Charlesa Augustusa Lindbergha oraz jego wileński odpowiednik, pozorowane uprowadzenie syna żydowskiego kupca Lejbowicza. Także epizody przedstawiające tajemniczy spisek komunistyczny i ucieczkę jego przywódców z więzienia na Łukiszkach, przypadkowe odkrycie podziemnych lochów¹¹ czy zlikwidowanie bandy przestępców przez policję znajdowały wzorce w informacjach prasowych. Natomiast świat postaci aż się roi od znanych ówczesnemu Wilnu osobistości. Najczęściej są to przedstawiciele inteligencji miasta, zwłaszcza środowiska naukowo-kulturalnego. W roli mentora „autorki” występuje na przykład niedawno przybyły do Wilna literaturoznawca profesor Manfred Kridl, w sarkastycznie przedstawionym epizodzie pojawia się regionalna literatka Helena Romer-Ochenkowska (w powieści „dla niepoznaki” nazywana Ofenkowską), przyjacielem szkolnym fikcyjnego komisarza Mańkowskiego jest pisarz Kazimierz Leczycki; pod własnymi nazwiskami występują między innymi: krytyk i urzędnik województwa Wiktor Piotrowicz, poetka i powieściopisarka Eugenia Kobylińska-Masiejewska, malarz Roman Jakimowicz, rzeźbiarz Rafał Jachimowicz, pisarka i publicystka Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska, Stanisław Lorentz – konserwator wojewódzki, historyk sztuki Marian Morelowski, profesor USB, miłośnik teatru Mieczysław Limanowski, fotografik Jan Bułhak¹². Postaci te, na różnych prawach włączane do fabuły, najczęściej stanowiły „obiekt” rozmaitych prześmiewczych „operacji”. Autorzy powieści „załatwiali” tym sposobem porachunki z niechętnymi im mieszkańcami miasta, zwłaszcza tymi, którzy byli przeciwnikami „Słowa” i jego zwolenników¹³. Wybór i sposoby przedstawiania postaci ujawniają sympatie i antypatie autorów. Stąd między innymi wśród komunistycznych spiskowców znajdują się ukryci pod kryptonimami Stefan J i Henryk D młodzi lewicowcy akademicki: Stefan Jędrychowski

¹¹ Częściowo wzorowane na niedawnym – sprzed dwóch lat po wielkiej powodzi – sensacyjnym odkryciu grobów królewskich w podziemiach wileńskiej katedry.

¹² Szerzej na temat postaci zob. *Wstęp* i przypisy W. Lewandowskiego do londyńskiego wydania *Wileńskiej powieści kryminalnej* (op. cit., s. 5-63, 169-181).

¹³ Komentarz do wileńskich sporów środowiskowych i relacji „Słowa” z innymi organami prasowymi oraz organizacjami kulturalnymi można znaleźć we *Wstępie* W. Lewandowskiego (*ibidem*).

i Henryk Dembiński¹⁴, a komicznie zostanie zaprezentowana grupa naukowców i ludzi kultury przebywających w odkrytych podziemiach. Podobne przykłady można mnożyć. Całość w sposób wyrazisty realizuje poetykę pamfletu, a nawet paszkwilu na przeciwników „Słowa”.

Wileńską powieść kryminalną należy zatem czytać kontekstowo. W płaszczyźnie gatunkowej według stosowanych w niej schematów powieści kryminalnej, w układzie treściowym – jako aktualizowaną powieść obyczajową i tendencyjną; w szerszym zaś tle – odczytując ją w kontekście ówczesnych zdarzeń prezentowanych na łamach gazety, zarówno szerokiego planu politycznego (np. dojście Hitlera do władzy w Niemczech), jak i faktów o znaczeniu krajowym (krakowski proces R. Gorgonowej) oraz lokalnym (częste prasowe informacje o wykrywanych spiskach komunistycznych na wileńskiej prowincji).

Na związki z „klasyczną” powieścią kryminalną wskazuje już wstępna cytowana informacja, w której pojawiają się nazwiska klasycznych bohaterów powieści detektywistycznej: Sherlocka Holmesa i Nata Pinkertona. Zasadnicze tło stanowią jednak ukazujące się w odcinkach najważniejszych wileńskich gazet („Kuriera Wileńskiego” i „Słowa”) powieści kryminalne.

Już od wczesnych lat dwudziestych szpalty tych gazet były wypełniane tłumaczeniami – głównie angielskich – powieści kryminalnych. Na trzynaście odcinkowych powieści drukowanych w „Kurierze Wileńskim” one stanowiły większość. Podobnie było w „Słowie”. Z reguły były autorstwa pisarzy drugorzędnych. Niemniej w „Kurierze” ukazały się dwie powieści kryminalno-sensacyjne: *Zemsta detektywa* i *Miłość detektywa* cenionego wówczas pisarza Philipa MacDonalda¹⁵; w roku 1931 ta sama gazeta ogłosiła nagrodzoną na konkursie Scotland Yardu powieść Mignona G. Eberharta *Gdy pacjent przemówi*. Z kolei „Słowo” wydrukowało *Dom śmierci* W. Manssona (z motywami przejść podziemnych oraz anonimowych listów) i powieść spiskową *Trójka trefl* Valentine’a Williamsa. Na jego łamach pojawił się także słynny francuski autor kryminałów, twórca postaci dżentelmena-włamywacza Arsena Lupina Maurice Leblanc. W roku 1933 ogłoszenie *Wileńskiej powieści kryminalnej* poprzedzają dwie powieści: Franciszka Pakkarda *Podwójne życie Jimmy Dala* oraz tłumaczona z rosyjskiego typowa „bujda” *W mroku zamkniętych okiennic* A. Swidowej, stanowiąca mieszaninę wątków

¹⁴ Zasadniczym powodem agresji autorów *Wileńskiej powieści kryminalnej* wobec obu działaczy akademickich było zerwanie współpracy ze „Słowem” grupy żagarystów, w której S. Jędrzychowski i H. Dembiński zajmowali pozycję głównych ideologów (artykuły Dembińskiego: *Defilada umarłych bogów*, *Podnosimy kurtynę* ukazały się w dodatku do „Słowa” – „Żagarach”).

¹⁵ Redakcja gazety tak uzasadniała swój wybór: „Jest to jeden z najbardziej udatnych utworów tego rodzaju, o wiele przewyższającego pomysłowością i realizmem osławione powieści Wallace’a”, „Kurier Wileński” 1929, nr 262.

kryminalnych (detektywistycznych) z obyczajowymi, społecznymi, spirytualistycznymi i tym podobnymi.

W tle pisarskiej decyzji o wyborze kryminalnego wzorca dla powieści skupionej na lokalnych wileńskich postaciach i zdarzeniach niewątpliwie zaważyły dobra znajomość „klasyki” gatunku (poświadczona uwagami wstępnymi) oraz fakt, iż w kinach wileńskich pojawiły się film o Arsenie Lupinie oraz film *Czerwony ślad* („Mrożąca krew w żyłach zbrodnia na osobie naczelnika Scotland Yardu”¹⁶). W roku 1932 zmarł wielokrotnie tłumaczony i wydawany Edgar Wallace, którego „kryminały” o tajemniczych spiskach, grożących całemu światu, cieszyły się dużą popularnością.

Nie ulega wątpliwości, że autorzy *Wileńskiej powieści kryminalnej* korzystali z „rekwizytorni” większości tych powieści. Przestępstwo (porwanie Agatki) jest więc podstawą budowanej na schematach powieści kryminalnej powikłanej intrygi. Prowadzący śledztwo „kierownik policji tajnej miasta Wilna” Mańkowski, występujący tu w roli detektywa, „przy okazji” wykrywa spisek komunistyczny, likwiduje przestępczą bandę i dopiero pod koniec powieści poznaje (przypadkowo) rzeczywiste przyczyny porwania. „Zabawa” z tekstem polega przede wszystkim na wiązaniu motywów wileńskich z konwencjami gatunku. Mańkowski zachowuje się trochę tak jak Sherlock Holmes, ale raz po raz zawodzi go dedukcja. Tym bardziej że dla celów partyjno-ideowych porwanie biorą na siebie komuniści, a dla wyłudzenia okupu – bandyci. Mańkowski, któremu w przygodach towarzyszą jego podwładni oraz pochodzący z wcześniejszych powieści odcinkowych (zwłaszcza z poprzedzającego *Wileńską powieść kryminalną* utworu *W mroku zamkniętych okiennic*) śledczy pies Iskander, są na „tropach” coraz to innych przestępstw. Poszukujący porywaczy detektyw nieustannie wikła się w sprawy powiązane ze znanymi postaciami wileńskimi. Inny rozbudowany epizod – odkrycie podziemi pod kościołem świętej Teresy ma zarówno dawny rodowód w dziewiętnastowiecznych „powieściach tajemnic”, jak i wiąże się z eksponowanym motywem tajemniczych lochów w odcinkowej powieści *Dom śmierci*. Wszystkie te składniki fabuły autorzy umieszczają w skrupulatnie odtwarzanym tle topograficznym.

Mamy tu Ogród Bernardyński (miejsce porwania Agatki), ulice (Mostową, ze słynnym domem schadzek pod nr 1, Zaułek Bernardyński, ulice: Mickiewicza, Ostrobramską, Nowogródzką i in.), wybrane domy, kawiarnie (Sztrall), cukiernie (Rudnicki), restauracje (Georges), hotele, knajpy, tajemnicze lochy wiodące od ogrodów Świętej Teresy. Pozornie owa dokładność nadaje rzeczywistości przedstawionej sens drobiazgowo realistyczny czy wręcz naturalistyczny. Tak zresztą bywa w większości powieści kryminalnych szczegółowo przedstawiających miejskie realne przestrzenie. Niemniej funkcja tak ukształtowanej topografii miejskiej podlega zwykle prawu

¹⁶ „Słowo” 1933, nr 72, s. 4.

„detektywnych” dookreśleń. Topografia jest „na służbie” kryminalnych zdarzeń, stąd też eksponowanie miejsc zaniedbanych, siedlisk zbrodni, tajemniczych zaułków i peryferyjnych budynków. Wielokrotnie są to „nadające się” do realizacji przestępczych planów zadrzewione parki i opuszczone ogrody. Powieść kryminalna degraduje przestrzeń miejskie. Wilno w *Wileńskiej powieści kryminalnej* podlega temu prawu tylko częściowo. Niektóre obszary miasta są jakby wyłączone z tego negatywnego schematu. Ale tylko niektóre. Inne są wyraźnie wpisane w „ciemną” tradycję kryminału. Najpełniej wyraża się ona w ukrytym w podziemiach podejrzanego kamienicy komunistycznym spisku. Tu, podobnie jak w archaicznym powieściach grozy, specjalnej funkcji nabierają przestrzenie zamknięte i tajemnicze. W ich opisach dominuje zasada negatywnego wartościowania, estetycznej brzydoty łączącej przedmioty zniszczone i brudne z charakterystykami ludzi.

Jednak autorzy „nie pozwalają” czytelnikowi poddawać się iluzji kryminalnej opowieści. Raz po raz do głosu dochodzi jej ludyczny lub pamfletowy charakter. Ujawniają jej zarówno zmieniająca się koncepcja narracyjna, jak i sposoby kształtowania zdarzeń. Rozbita na szereg epizodów – scenek z życia inteligencji wileńskiej, powieść pozwala na aktualizowanie fabuły, przez odnośniki do faktów z najbliższej przeszłości i konstrukcji fikcyjnych, ale nasyconych aluzjami do rzeczywistych zdarzeń i osób.

„Zabawa” ociera się czasami o konstrukcje groteskowe i absurdalne. Tak jest na przykład w epizodzie, w którym „autorka” odbywa przejażdżkę konną, a potem spotyka się z profesorem Kridlem, który ją poucza, jak należy pisać „dobre” powieści. Te zdarzenia wydawca (?) utworu opatruje następującym komentarzem: „Panna Romanowska, chcąc dać przykład wyższości ponad przesady, która kobiety zajmujące się literaturą cechować powinna [...] odważnie wprowadza siebie samą do zajmującej akcji”¹⁷.

Pojawiające się w powieści zagmatwania i komplikacje są nie tylko konsekwencją wieloautorskiej formy utworu. Są przede wszystkim świadomą „grą” z czytelnikiem, który powinien rozpoznawać wileńskie postaci i sytuacje „rzucane” w odrębny „świat” kryminalnej fabuły. Jest to niewątpliwa podstawa humorystyczno-pamfletowych założeń powieści oscylującej między „realnością” wileńskiego tła a konwencjami „kryminału”. Na takich założeniach oparty jest złośliwy epizod, w którym dochodzi do aresztowania zamieszanej w rzekome związki z „komunistami” szacownej regionalnej pisarki Romer-Ochenkowskiej (Ofenkowskiej), antagonistki „Słowa” publikującej w „Kurierze Wileńskim”. Zachowania autorki (znanej z apodyktyczności i egotyzmu „Wilnu”) tworzą serię komicznych efektów. Ofenkowska zabiera ze sobą pamiętnik Urke Nachalnika¹⁸, aby na jego wzór napisać dzieło o pobycie w więzieniu pieska

¹⁷ F. Romanowska, *op. cit.*, s. 87, przyp.

¹⁸ Urke Nachalnik, złodziej kieszonkowy, autor wydanej wówczas książki *Miłość przestępcy*. O jego książce napisał obszerną recenzję W. Charkiewicz, jeden z autorów powieści.

Cacy – odwołując się do procesu Gorgonowej („Nawet Gorgonowa ma pieska Kropelkę w więzieniu”¹⁹, a w celach, które zmienia na własne życzenie, aby poznawać głębiej życie więźnia, wywołuje ciągle awantury. Ośmieszający cel tego epizodu jest przejrzysty dla większości czytelników „Słowa”.

Przy okazji warto zwrócić uwagę na niemal natychmiastowe odwoływanie się do aktualności odnotowywanych na łamach gazety. O klubie literacko-artystycznym Smorgonia pisano w powieści niemal natychmiast po jego powstaniu (1 kwietnia 1933); na podobnych prawach pojawia się spór o projekt pomnika Adama Mickiewicza oraz awantura o sprzedaż przez kurię gobelinów z katedry wileńskiej. Przykładów takich jest bardzo dużo. Wszystkie one stanowią kanwę wydarzeń ściślej „kryminalnych” lub są dygresjami podyktowanymi polemicznymi potrzebami redakcji.

W zamknięciu powieści autorzy niweczą jedną z podstawowych reguł gatunku, zasadę wyrazistego rozwiązania. Okazuje się, że Agatka nie została porwana, lecz „odzyskana” przez prawdziwą matkę, której dziecko zostało zamienione przy porodzie. Tak więc Agatka ma „przybranego” brata, który jest z kolei „prawdziwym” synem wojewodziny. Wszystkie te informacje docierają do Mańkowskiego przypadkowo i jego rola w finale polega na wysłuchaniu opowieści „sprawców” porwania. Nadto autorzy, swobodnie korzystając z motywów powieści kryminalnej (w jej odmianach sensacyjnych i spiskowych), odchodzą w zakończeniu od reguł gatunku²⁰ – dają potencjalnemu czytelnikowi do wyboru dwa zupełnie odrębne rozwiązania akcji:

Powieść niniejsza może zakończyć się w dwojaki sposób:

W dwa tygodnie po opisanej rozmowie odbywał się w Wilnie uroczysty raut pożegnalny.

Albo:

Do pałacu Reprezentacyjnego w końcu lipca wojewoda Lack sprosił całe Wilno na chrzciny odzyskanego syna Jerzego, Józefa, Stanisława, Waleriana Lacka²¹.

To drugie zamknięcie jest zarazem deszyfracją autorów noszących takie właśnie imiona.

Jak widać, *Wileńska powieść kryminalna* jest niewątpliwą zabawą kryminalnym gatunkiem, który stanowił ramę dla satyrycznego obrazu wileńskiego środowiska urzędniczo-inteligenckiego. To zderzenie porządków było oczywiście celowe, gdyż w intrygę kryminalną autorzy wplekli grono znanych Wilnu postaci, a tłem zdarzeniom uczynili niektóre aktualne wówczas kwestie wileńskiego partykularza, poddane humorystycznemu przekształceniu i pamfletowemu szyderstwu. Stwarza to oczywiście

¹⁹ F. Romanowska, *op. cit.*, s. 58.

²⁰ Według R. Knoxa „Rozwiązanie zagadki nie powinno być dziełem przypadku [...] wprowadzanie braci bliźniaków i sobowtórów jest zabronione” (cyt. za: A. Martuszevska, *Przepisy na powieść kryminalną*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 344).

²¹ F. Romanowska, *op. cit.*, s. 167-168.

kłopoty interpretacyjne i wymaga wielu komentarzy. Nie zmienia to jednak faktu, że powieść się dobrze czyta, a jej humorystyczne cechy mogą i dziś jeszcze bawić²².

**ZUM VILNIUSER KRIMI VON FELICJA ROMANOWSKA
WILEŃSKA POWIEŚĆ KRYMINALNA VOR DEM HINTERGRUND
DER ZEITUNGSKRIMINALROMANE IN „SŁOWO“ UND „KURIER WILEŃSKI“**

Zusammenfassung

Der Roman ist aus vielen Gründen einmalig und einzigartig. Wegen des Titels, in dem schon auf die Krimigattung und lokale Verortung der Handlung referiert wird, wegen des Inhalts, der sich in die Vilniuser Realität einschreibt. Das Krimi-Schema wird als eine Art Spiel mit eben diesem Schema benutzt. Felicja Romanowskas *Wileńska powieść kryminalna* ist charakteristisch für den Vilniuser Sinn für Humor, der so typisch für die Zwischenkriegszeit war.

Der Roman erschien in der ersten Jahreshälfte 1933 in der Vilniuser Konservativzeitung „Słowo“. Unter dem Pseudonym Felicja Romanowska versteckten sich vier Publizisten: Józef Mackiewicz, Jerzy Wyszomirski, Stanisław Cat-Mackiewicz und Walerian Charkiewicz. Die Krimikonstruktion weicht von den klassischen Gattungsregeln ab, sie „verläuft“ sich in den zahlreichen Episoden. Die Autoren kennen sich gut in der Gattungspoetik aus. In *Wileńska powieść kryminalna* tauchen viele Motive auf, die in den Übersetzungen zu finden sind. Und: indem am Schluss den Lesern zwei Lösungsmöglichkeiten präsentiert werden, zeigt sich sie, dass der Roman auf Komik und Groteske fußt.

²² Artykuł częściowo odwołuje się do wcześniejszego szkicu „*Wileńska powieść kryminalna*”. *Zabawa gatunkiem i powieść „z kluczem”*, [w:] T. Bujnicki, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010, s. 248-256. Zasadniczo jest jego rozwinięciem i innym rozłożeniem akcentów.

Joanna Popielska-Grzybowska
Akademia Humanistyczna w Pułtusk

WĄTKI STAROEGIPSKIE W POWIEŚCIACH AGATHY CHRISTIE

The lure of the past came up to grab me. To see a dagger slowly appearing, with its gold glint, through the sand was romantic. The carefulness of lifting pots and objects from the soil filled me with a longing to be an archaeologist myself.
(A. Christie, *An Autobiography*)

Agatha Christie, a właściwie Agatha Mary Clarissa Miller Christie, jak napisała w cytowanej autobiografii, była zafascynowana archeologią jako nauką badającą przeszłość, ale i pracą archeologa z jej aurą tajemniczości i romantycznych uniesień, które towarzyszą odkryciom, choć, jak się przekonamy nieco później, taka praca okazywała się przede wszystkim żmudna i wymagała poświęceń. Fascynacja Agathy archeologią wynikała zapewne z faktu, iż jej drugi mąż Sir Max Mallowan był światowej sławy archeologiem prowadzącym wykopaliska na terenie Bliskiego Wschodu. Christie umieściła akcję dwóch spośród swoich powieści detektywistycznych w tamtejszych sceneriach: *Morderstwo w Mezopotamii*¹ i *Rendez-vous ze śmiercią*². Dwie inne rozgrywają się w Egipcie: *Śmierć na Nilu*³ – w XX wieku, a *Zakończeniem jest śmierć*⁴ – w egipskich Tebach w starożytności. Ta ostatnia powieść jest najciekawsza z punktu widzenia egiptologa, ponieważ nie tylko rozgrywa się w starożytnym Egipcie, ale także zainspirowana została odkryciem staroegipskiego papiirusu. Christie w niezwykle sposób przybliży zarówno atmosferę starożytnej intrygi, jak i „realia” życia w kraju nad Nilem tysiące lat przed naszą erą. Niezwykle frapujące wydaje się prześledzenie wątków staroegipskich tworzących fabułę wspomnianych kryminałów. Równie ciekawie jawi się też sposób portretowania dobra i zła, szczególnie w kontekście opowieści o rodzinie Reniseneb z Teb.

¹ A. Christie, *Morderstwo w Mezopotamii*, tł. J. Zakrzewski, E. Krasnodębska, Wrocław 2013.

² *Eadem*, *Rendez-vous ze śmiercią*, tł. T.J. Dehnel, Wrocław 2013.

³ *Eadem*, *Śmierć na Nilu*, tł. N. Billi, Wrocław 2001.

⁴ *Eadem*, *Zakończeniem jest śmierć*, tł. D. Chylińska, Wrocław 2012.

Jak zatem mistrzyni dyskutowanego gatunku „tkała” tło historyczne swoich książek? Jak bliskie prawdzie historycznej i archeologicznej są postaci i wydarzenia z powieści Christie?

Śmierć na Nilu – pierwszy ze wspomnianych „egipskich” kryminałów królowej tego gatunku – ukazuje Egipt jedynie jako tło wydarzeń współczesnych. Tak jednak jak turysta zwiedzający współczesny kraj nad Nilem nie uniknie obcowania z echami starożytności, tak i bohaterowie powieści Christie stykają się z zabytkami epoki faraonów. Jedni je podziwiają, na innych nie robią większego wrażenia, a u niektórych nawet wzbudzają wyraźną niechęć:

– Wiele jest cudownych rzeczy do obejrzenia w Egipcie, prawda? – zagadnął uprzejmie Poirot nieznanego młodzieńca, który palił fajkę w nieco głośny sposób.

Młodzieniec wyjął fajkę z ust.

– Mdło mi się robi na ich widok – odrzekł krótko, lecz dobitnie.

Pani Allerton przytknęła do oczu pince-nez i przyglądała mu się z zainteresowaniem.

– Czyżby? Z jakiego powodu? – zapytał Poirot.

– Weźmy na przykład piramidy. Olbrzymie bloki bezużytecznych budowli wzniesione dla dogodzenia miłości własnej despotycznego, rozpasanego władcy. Pomyślmy o rzeszach złanych potem ludzi, które trudziły się, wznosząc te budowle, i ginęły przy pracy. Niedobrze mi się robi na myśl o cierpieniach i udrękach, jakich doznawali⁵.

Taka wypowiedź młodego mężczyzny świadczy o błędnych wyobrażeniach na temat funkcjonowania egipskiego społeczeństwa w starożytności. Nie jest to jednak zaskakujące, gdyż jeszcze do niedawna sądzono, iż egipskie piramidy były budowane przez niewolników smaganych biczami i poganianych przez nieludzkich nadzorców. Badania archeologiczne prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach potwierdziły wcześniejsze przypuszczenia naukowców, iż o robotników pracujących przy budowie piramid dbano bardziej niż o jakichkolwiek innych pracujących w Egipcie, ponieważ mieli oni możliwie jak najlepiej wykonywać swoją pracę i w ten sposób jak najlepiej służyć faraonowi. Byli oni dobrze żywieni, dbano o ich higienę oraz zdrowie. Dla uczestniczących w tych budowach sama bliskość grobowca króla dawała poczucie wyróżnienia i możliwość uzyskania jego wstawiennictwa oraz wybłagania łask w zaświatach. Także sposób budowy piramid był prostszy, niż wielu się początkowo wydawało⁶.

Monumentalność, wyjątkowość starożytnego Egiptu odciska swe piętno na każdym dniu podróży bohaterów powieści Christie w sposób znaczący, niekiedy nawet potęgując grozę:

⁵ Eadem, *Śmierć na Nilu*, s. 89-90.

⁶ Zob. np. A. Ćwiek, *Jak budowano piramidy*, Poznań 2001.

- To jest chyba Amon. A ten drugi to Ramzes. Dlaczego ci się nie podobają? Wyglądają przecież imponująco!
- Trochę aż za imponująco! Jest w nich coś niesamowitego! Wyjdźmy lepiej na słońce⁷.

Specyfika pracy archeologa-egiptologa swą systematycznością i metodycznością fascynowała i zachwyca nadal. Uległ jej urokowi Zygmunt Freud, uległ także Herkules Poirot:

Pewnego razu uczestniczyłem służbowo w wyprawie archeologicznej i nauczyłem się tam jednej rzeczy. Jeśli się coś wyłoni z ziemi podczas prowadzonych wykopalisk, to bardzo starannie czyści się teren wokół tej rzeczy. Wybiera się zbędną ziemię, oskrobuje tu i ówdzie przedmiot ten nożem, aż oczyszczony z zewnętrznej warstwy, ukaże się w całej krasie, gotowy do opisu i fotografii⁸.

Christie знаła więc doskonale tajniki pracy archeologa polowego. Zdobyła tę wiedzę, podróżując z mężem archeologiem i uczestnicząc w kampaniach wykopaliskowych na Bliskim Wschodzie. Z jednej strony ta praca fascynowała pisarkę, z drugiej jednak jej monotonność i potrzeba drobiazgowych studiów wydawały się czasami ją nużyć:

Szczególnie zachwyciłam się Epidauros, lecz właśnie tam po raz pierwszy zetknęłam się z prawdziwą naturą pracy archeologa. Dzień był prześliczny, wspięłam się więc na sam szczyt amfiteatru i rozkoszowałam słońcem. Max został w muzeum, studiował jakąś inskrypcję. Czas płynął, a on nie przychodził. Wreszcie się znecierpliwiałam i pomaszero wałam na dół, do muzeum. Wciąż leżał plackiem na podłodze, z lubością wpatrując się w niezrozumiałe znaczki.

– Ciągłe czytasz to coś? – zapytałam.

– Tak. Niezwykła rzecz, bardzo wyjątkowa. Popatrz tutaj... Wytlumaczę ci, chcesz?

– Raczej nie – ucięłam stanowczo. – Na dworze jest bosko, takie cudowne słońce.

– Na pewno – mruknął z roztargnieniem.

– Nie pogniewasz się, jak tam wrócę?

– Nie, skąd. – Wyglądał na zdziwionego. – Tylko myślałem, że cię zainteresuje ten napis.

– Chyba nie aż tak. – Znów powędrowałam na szczyt amfiteatru. Max dołączył do mnie po godzinie, promieniając ze szczęścia. Odcyfrował jakiś szczególnie niejasny fragment: nic nie mogło mu sprawić większej przyjemności⁹.

Taka fascynacja szczegółem i odkrywaniem była też jedną z najważniejszych cech Poirota. Zresztą Agatha, która nie dała się porwać pasji męża w opisanym powyżej momencie, uległa jednak innemu starożytnemu – tym razem egipskiemu – dokumentowi. Zafrapował ją tak bardzo, iż oparła na nim całą fabułę kolejnej swej książki, a mianowicie

⁷ A. Christie, *Śmierć na Nilu*, s. 120.

⁸ *Ibidem*, s. 309.

⁹ *Eadem, Autobiografia*, t. 2, tł. M. Kornikowska, T. Lechowska, Warszawa 2004, s. 285-286.

powieści pod tytułem *Zakończeniem jest śmierć*. Kryminał ten powstał pod wpływem sugestii i lektur udostępniionych autorce przez profesora Stephena R.K. Glanville'a, który to, jak sama Christie pisze na początku książki, podsunął jej „pomysł umieszczenia akcji powieści kryminalnej w starożytnym Egipcie”¹⁰. Pisanie tej książki sprawiło jej wielką przyjemność i bardzo podobała się jej literatura przedmiotu dostarczona przez przyjaciela profesora, który też nie unikał odpowiedzi na zadawane przez Christie liczne pytania. Glanville był brytyjskim egiptologiem wykształconym w Oxfordzie. Pracował dla Egyptian Government Service, był członkiem Egypt Exploration Society i prowadził wykopaliska w Tell el-Amarna, czyli stolicy faraona Amenhotepa IV zwanego Echnatonem – indywidualisty, poety i filozofa, który zrewolucjonizował na pewien czas religię egipską. Niektórzy uważają go nawet za tego, który wprowadził w Egipcie monoteizm. Jest to kwestia sporna, aczkolwiek bardzo ciekawa. Glanville wykładał egiptologię w Londynie i był doskonałym „źródłem” wiedzy o kraju faraonów.

Jako egiptolog studiujący od kilkunastu lat teksty staroegipskie z zachwytem przyglądam się temu, jak wiernie udało się Christie oddać specyfikę narracji egipskiej za pomocą stylu. Nie tylko przyjęła ona konwencję adresowania wypowiedzi do osoby ukochanej jako „siostry”/„brata”, co było egipskim zwyczajem, ale też dobór słów i środków wyrazu, tropów, a w konsekwencji forma wypowiedzi i sposób prowadzenia narracji upodabniają ją do staroegipskiej.

Przenieśmy się zatem na kilka chwil do starożytnego Egiptu... pełnego tajemnic i zagadek... Autorka w krótkim wstępie podaje umiejscowienie akcji powieści. Są to Teby położone na zachodnim brzegu Nilu w Egipcie około 2000 roku przed naszą erą. Wybór miejsca i czasu, według pisarki, był przypadkowy¹¹, niemniej jednak, jak sama pisze w dalszej części przedmowy, zainspirowało ją kilka listów z czasów XI dynastii odkrytych przez amerykańskich archeologów z Metropolitan Museum z Nowego Jorku, a przełożonych z hieroglifów przez Battiscombe'a Gunna. Christie poczyniła też uwagi na temat dziedziczenia urzędu kapłana *ka*¹², porównując je do średniowiecznego dziedziczenia fundacji kościelnej, oraz napisała kilka zdań na temat specyfiki kalendarza rolniczego Egipcjan. Właściwie każdy szczegół powieści mieści się w egipskich realiach. Udało się Agacie wczuć doskonale w atmosferę kraju nad Nilem. Dobrała prawidłowe imiona bohaterów, wspominała znane bóstwa egipskie, a co najcenniejsze i wręcz nieprawdopodobne, zdołała uchwycić bardzo ulotną, aczkolwiek niesamowicie istotną dla religii egipskiej myśl przewodnią. Jest to tym większe osiągnięcie, że w powszechnej opinii oraz dla wielu egiptologów Egipt faraonów to kultura śmierci, kultura śmiercią

¹⁰ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, s. 5.

¹¹ *Ibidem*, s. 7-8.

¹² *Ka* to jeden z elementów duchowych człowieka. Według Egipcjan każdy człowiek, każde istnienie ludzkie składało się z trzech elementów duchowych: duszy *ba*, siły życiodajnej (esencji życia) *ka*, ducha świetlistego *ach* oraz imienia i ciała.

prześiąknięta na wskroś, bo z czymże nam się kojarzy ten kraj...? Przede wszystkim z piramidami, czyli grobowcami i mumiami spowitymi aurą tajemniczości i romantyzmu. Niemniej jednak Christie kazała jednemu ze swych bohaterów wypowiedzieć następujące słowa: „Jesteśmy dziwni, my Egipcjanie. Kochamy życie – a jednak bardzo wcześnie zaczynamy planować śmierć. Oto gdzie podziwia się bogactwo Egiptu: w piramidach, grobowcach, posagach pośmiertnych”¹³. Posagi pośmiertne to wyposażenie grobowca, które w przypadku Egipcjan z wyższych i średnich warstw społecznych było bardzo bogate. Działo się tak, ponieważ wierzano, iż życie w zaświatach jest swoistym powtórzeniem życia na ziemi. Każdy zmarły potrzebował więc sprzętów, które miały mu ten żywot ułatwić, oraz zabiegów konserwujących ciało, które uważane było za niezbędną „siedzibę” elementów duchowych osobowości. Jeśli ciało zostało zniszczone na ziemi, człowiek umierał w zaświatach drugą ostateczną, unicestwiającą na zawsze śmiercią.

Starożytni z kraju faraonów kochali, wielbili życie i to we wszelkich jego aspektach i ze wszystkimi jego posmakami¹⁴. Byli oni jednak także świadomi tego, iż to, co dobre i piękne, musi się łączyć z tym, co złe i brzydkie, że nie byłoby światła bez ciemności, a dobro nie byłoby widoczne bez mrocznych uczynków i sił. W ten właśnie sposób nawet stwórca Atum posiadał w sobie pełnię życia w jego kompletności i wszystkich aspektach. Nawet to przeświadczenie udało się królowej kryminalów zrozumieć. A może jest to tak żywa prawda ogólnoludzka, która stanowi o istocie człowieczeństwa i była prawdziwa zarówno tysiące lat temu, jak i w XX wieku w Wielkiej Brytanii? Agatha jako autorka wrażliwa na słowo, która – jak wspomniano wyżej – przed napisaniem powieści przestudiowała publikacje na temat Egiptu, musiała bardzo dobrze zrozumieć egipski sposób formułowania wypowiedzi i przekazywania przemyśleń. Ta umiejętność zadziwia i może być powodem jeszcze większego uznania dla twórczości Christie.

Pisarka pokazała też tło religijno-społeczne i nadchodzące przemiany religii egipskiej:

Sobek był za Sachmet, a Kait modlił się zawsze do Mekshant. Kameni przysięga na Tota, co jest naturalne dla pisarza. Satipy jest za Horusem z głową sokoła, a także za naszym własnym Mereseerem. Jahmose mówi, że powinno się czcić Ptaha, ponieważ on wszystko stworzył. Ja sama kocham Izydę. A Henet jest za naszym lokalnym bogiem – Amonem. Powiada, że istnieją przepowiednie, że Amon będzie największym bogiem w całym Egipcie. Znosi mu więc ofiary już

¹³ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, s. 60.

¹⁴ J. Popielska-Grzybowska, „O królu! Obróć się! O królu! Krzycz! Krzycz! Dzień po dniu, noc w noc” – egipski zachwyt nad życiem, [w:] *Przez granice czasu. Księgą jubileuszową poświęconą Profesorowi Jerzemu Gąssowskiemu*, red. A. Buko, W. Duczek, J. Popielska-Grzybowska, B. Jurkiewicz, A. Stawiska, Pułtusk 2008, s. 373-379.

teraz, kiedy jeszcze jest małym bogiem. Jest też Ra, bóg słońca i Ozyrys, przed którym ważne są serca zmarłych¹⁵.

Niektóre z imion bogów nie są poświadczone w egipskich źródłach, ale większość to postaci dobrze znane, takie jak Horus, Ra – bóg słońca, Amon, który rzeczywiście mniej więcej pięćset lat później, w okresie Nowego Państwa (ok. 1539-1076 p.n.e.)¹⁶, stanie się bogiem państwowym, oraz Ozyrys, w kontekście którego wspomniany jest sąd zmarłych – na jednej szali wagi kładziono serce zmarłego, a na drugiej pióro bogini prawdy Maat. Jeśli zmarły grzeszył, jego serce było ciężkie i przeważało szalę wagi, w konsekwencji czego pożerała go Wielka Pożeraczka – potwór o głowie krokodyla, tułowiu lwa, z zadem hipopotama. Owo pożarcie unicestwiała zarówno jego samego w zaświatach, jak i pamięć o nim na ziemi, między ludźmi. Był to kolejny przykład drugiej, ostatecznej śmierci. Christie, wspominając ważenie serc przed Ozyrysem, wiedziała też zatem o sądzie zmarłych.

Podobnie rzecz się ma z zamieszczonymi w kryminale pieśniami miłosnymi. Tak oto – nieco filuternie – brzmiała jedna z oryginalnych staroegipskich pieśni w znanym tłumaczeniu Tadeusza Andrzejewskiego:

Włosy z boku rozwichrzyłam,
gdy na schadzkę z tobą biegłam.
Rozrzuciłam swą fryzurę,
kiedy suknię zdejmowałam.
Takie świetne uczesanie
zawsze muszę popsuć sobie¹⁷.

Podobny styl, choć nieco bardziej podniosły, charakteryzuje pieśń śpiewaną przez zalotnika Reniseneb – głównej bohaterki powieści, pisarza Kameni:

– Pójdę do Memfis – śpiewał Kameni – pójdę do Ptaha, Pana Prawdy. Powiem Ptahowi, „Daj mi dziś w nocy mą siostrę”. Strumień jest winem, Ptah – sitowiem, Sechmet – lotosem, Earit – pączkiem, Nefretete – kwiatem. Powiem Ptahowi, „daj mi mą siostrę dziś w nocy”. Świt przedziera się przez jej piękność. Memfis jest naczyniem pełnym jabłek miłości przed jej jasnym obliczem...
[...]
– Jej ramiona pełne są konarów persei, jej włosy ciężkie są od pomady. Jest jak Księżniczka Pana Dwóch Ładów¹⁸.

Następnym bardzo ciekawym wątkiem egipskim w omawianym kryminale są przywołane przez autorkę listy do zmarłych. Był to bardzo szczególny gatunek piśmiennic-

¹⁵ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, s. 61.

¹⁶ Daty przybliżone podane za: T. Schneider, *Lexikon der Pharaonen*, München 1996, s. 496-497.

¹⁷ T. Andrzejewski, *Pieśni rozweselające serce*, Warszawa 1963, s. 145-146.

¹⁸ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, s. 64.

stwa egipskiego¹⁹. Wydawać by się mogło, że chodzi o listy, w których bliscy ubolewają nad stratą kochanej osoby – nic bardziej błędnego! Egipcjanie wierzyli, że by zmarły mógł żyć w zaświatach, jego ciało musi zostać zachowane, a pamięć o nim przetrwać na ziemi, jego imię zaś musi być wymawiane. Dlatego też tak bardzo dbano o zakonserwowanie ciała po śmierci, stąd mumifikacja. Ponadto dusza po tamtej stronie musi jeść, zatem wracała ona do grobowca, gdzie rodzina zmarłego pozostawiała żywność w postaci ofiar. Na wypadek gdyby jednak krewni zawiedli lub wymarli, zapisywano dwie listy ofiar na ścianach. Właściciel grobowca mógł zatem przybyć z zaświatów, odczytać listę niezbędnych mu produktów, a one zaczynały istnieć za sprawą wypowiedzianych słów. Egipcjanie wierzyli w performatywną moc wypowiedzi. W praktykach religijnych, szczególnie związanych z kultem królewskim, słowa zapisane, a potem wypowiedziane miały moc stwórczą²⁰.

Interesujące jest również to, iż polskie tłumaczenie pieśni miłosnej z Memfis (stolicy Egiptu w okresie Starego Państwa, tj. ok. 2740-2180 p.n.e.) napisanej przez Christie zawiera dużo wyrazów zaczynających się na literę „p”. Prawdopodobnie jest to jedynie zbieg okoliczności, ale bardzo dobrze wpisuje się on w stylistykę staroegipską. Takie zabiegi swoistej instrumentacji głoskowej Egipcjanie stosowali z uwielbieniem w tekstach religijnych, w literaturze i w poezji. Niemniej jednak trudno nam, współczesnym badaczom, dobrze przestudiować tego typu formowanie wypowiedzi przez Egipcjan, ponieważ we wszystkich fazach rozwoju języka egipskiego zapisywano tylko szkielet spółgłoskowy. Nie posiadamy zatem prawie żadnej wiedzy na temat egipskich samogłosek, poza tą wynikającą z analizy języków z grupy językowej, do której należał staroegipski, oraz uzyskaną na podstawie studiów nad językiem koptyjskim, który jest kodyfikacją języka egipskiego za pomocą znaków alfabetu greckiego uzupełnionego o kilka znaków, których ten alfabet nie posiadał, a które były niezbędne do zapisu głosek charakterystycznych dla języka egipskiego.

Wracając więc do tematu listów do zmarłych, były to listy pisane nie po to, by wspominać zmarłego, czy też płakać nad jego utratą, ale po to, aby zawrzeć swoisty kontrakt lub posunąć się do osobliwego szantażu. Jeśli coś złego działo się komuś z członków rodziny zmarłego, na przykład jego dzieciom, żona lub mąż pisali do swojej połowicy, informując, że skoro zło się dzieje na ziemi, a on/ona, mając takie możliwości w zaświatach, nic nie robi, to rodzina przestanie składać jemu/jej ofiary. Możemy tylko mieć nadzieję, że taki szantaż był skuteczny... Również w dyskutowanym kryminale rodzina, za radą kapłana, pisze list do zmarłej matki głównej bohaterki i prawowitej

¹⁹ J. Popielska-Grzybowska, *Listy do zmarłych*, [w:] M. Dolińska, P. Laskowski, T. Markiewicz, J. Lipińska, J. Popielska-Grzybowska, *Tajemnice papirusów*, Wrocław 2005, s. 78-81.

²⁰ J. Popielska-Grzybowska, *Religious Reality Creation through Language in the Old Kingdom Religious Texts*, [w:] *Abusir and Saqqara in the Year 2010*, ed. M. Bárta, F. Coppens, J. Krejčí, Prague 2012, s. 680-693; bibliografia całościowa na s. 823-904.

żony jej ojca – najdostojniejszej Ashayet. Początek tego listu doskonale oddaje tamte, pisane tysiące lat temu:

Do Najdostojniejszego Ducha Ashayet. Od twego brata i męża. Czy siostra zapomniała o swoim bracie? Czy najdostojniejsza Ashayet wie, że duch złego żywota zagraża jej dzieciom? Już Sobek, jej syn, odszedł do Ozyrysa za sprawą trucizny.

Traktowałem cię za życia z wszelkim szacunkiem. Dawałem ci klejnoty i suknie, olejki i perfumy dla twego ciała. Razem spożywaliśmy smaczne potrawy, siedząc w pokoju i przyjaźni przy nakrytych dla nas stołach. Gdy byłaś chora, zapewniłem ci najlepszego lekarza²¹.

Jednakże formuła „szantażu” nie wydała się autorce odpowiednia albo też Christie nie była jej do końca świadoma na podstawie literatury, do której miała dostęp. Pisarka skończyła więc list przeprosinami i prośbami męża, który wiele lat po śmierci małżonki wziął sobie konkubinę:

O, wspomniała Ashayet, jeśli gniewasz się na twego brata Imhotepa za to, że posłuchał podłych perswazji tej kobiety i straszył, że uczyni niesprawiedliwość twoim dzieciom, tedy zważ, że nie on sam jeden cierpi, ale także one. Dla dobra dzieci przebacz bratu Imhotepowi, cokolwiek uczynił...²²

Typowo egipska forma pisania listów do zmarłych wykraczała prawdopodobnie poza ramy współczesnej etyki i szacunku okazywanego zmarłym lub – co jeszcze bardziej prawdopodobne – nawet nie przysłała Christie do głowy.

Na podstawie książki *Śmierć na Nilu* powstało kilka filmów z różnymi odtwórcami roli Herkulesa Poirota, natomiast – o ile mi wiadomo – nie nakręcono filmu opartego na kryminale, którego fabuła toczy się w starożytnym Egipcie. Czyżby egipskie realia nie przyciągnęły uwagi ani reżyserów, ani scenarzystów?

Wyjątkowo sportretowany jest też w książce *Zakończeniem jest śmierć* zabójca. Jego osobowość myli i zaskakuje, co oczywiście było znany zabieg psychologicznym królowej kryminału. Jednak jak mówi Hori: „Nikt nie zna drugiego człowieka, Reniseneb. Pozwól, że jeszcze raz ci to powiem”²³. Nikt też tak naprawdę nie znał Jahmosego, który wydawał się najgodniejszym zaufania ze wszystkich i najspokojniejszym z całej rodziny: „Zawsze bardzo lubiła [Reniseneb – przyp. J.P.G.] swego brata Jahmosego. Był delikatny i czuły dla niej i miał łagodne, miłe usposobienie”²⁴. Skrywane jednak przez lata uczucia i upokorzenia przybrały formę tajonego okrucieństwa, a w rezultacie doprowadziły do serii okrutnych morderstw:

²¹ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, s. 152.

²² *Ibidem*, s. 153.

²³ *Ibidem*, s. 166.

²⁴ *Ibidem*, s. 15.

To nie był Jahmose, jakiego znała – łagodny, dobry brat. Jego oczy płonęły, szybko przesuwał językiem po wyschniętych wargach. Ręce trzymał przed sobą, lekko zgięte palce wyglądały jak szpony.

Patrzył na nią i było to spojrzenie łatwe do odgadnięcia. Było to spojrzenie człowieka, który zabił i zabije znowu. Na jego twarzy malowało się okrucieństwo, złe zadowolenie.

Jahmose... to Jahmose był bezlitosnym wrogiem! Za maską łagodności, dobroci, kryło się właśnie to!²⁵

Tak naprawdę wielu bohaterów omawianej powieści Christie okazało się kimś zupełnie innym, niż na początku się wydawali. Dlatego też te portrety psychologiczne są bardzo frapujące.

Czy takie właśnie intrygi miały miejsce nad Nilem kilka tysięcy lat temu? Przecież wszędzie i niezależnie od czasów natura ludzka bywa zaskakującym połączeniem cech dobrych i złych, z czego zdawali sobie sprawę, jak zostało opisane powyżej, także starożytni. Ważne więc jest to, które z ludzkich skłonności przeważą w momentach życiowych prób. A starożytni Egipcjanie nie należeli do okrutnych.

Reasumując, należy przyznać, iż pisarka korzystała w sposób wyjątkowo przemyślany z zasobów własnej wiedzy archeologicznej zdobywanej pod wpływem pasji oraz z doświadczeń zyskanych na terenie wykopalisk, gdzie przebywała wraz z mężem, i w środowisku jego znajomych archeologów, w tym także egiptologów. Korzystała, by tworzyć frapujące tło historyczno-sytuacyjne swoich książek. Niemniej jednak... cóż, niełatwy był los żony archeologa i to do tego brytyjskiego archeologa! Kiedy pisarka rozchorowała się podczas wspólnej podróży, a Max musiał wracać do pracy wykopaliskowej i z poczucia obowiązku oraz pod wpływem namów żony wyjechał, zostawiając ją pod opieką lekarza:

Jedyną osobą do głębi wstrząśniętą taką decyzją był grecki lekarz. Wzywając niebiosą na świadka, wybuchnął potokami żarliwej francuszczyzny.

– Ach, ci Anglicy, jeden wart drugiego! Wielu ich znałem, o, bardzo wielu... Wszyscy tacy sami. Poświęcają się pracy, poświęcają się obowiązkom. Co tam praca, co tam obowiązek w porównaniu z drugim człowiekiem! Żona też człowiek, prawda? Żona jest chora, człowiek jest chory i tylko to się liczy!

[...]

Obowiązek? To nic w porównaniu z uczuciem. Ale tacy już są ci Anglicy. Ach cóż to za chłód, cóż za *froidueur*. Jaka to potworność być żoną Anglika! Nie życzyłbym tego żadnej kobiecie, o nie, nigdy!²⁶

Cóż, archeologia brytyjska była wymagającą damą...

²⁵ *Ibidem*, s. 229.

²⁶ A. Christie, *Autobiografia*, s. 289.

OLD EGYPTIAN MOTIFS IN AGATHA CHRISTIE'S FICTION

Summary

The author of the paper shows what ancient Egyptian motifs Agatha Christie used in her detective stories. Moreover, she explains what means of expression and plot devices the mistress of crime stories used to create the historical background of her novels. Agatha Christie mentions her fascination with the work of archaeologists in her autobiography. Her passion for archaeology was caused, most probably, by the fact that her second husband, Max Mallowan, was a worldwide known archaeologist, who conducted excavations in the Near East. Thus, in many of her novels there are references to ancient times and ancient monuments. Moreover, the plot of one of Christie's novels, *Murder in Mesopotamia*, is set at the excavation site.

This article focuses predominantly upon two detective stories actions of which take place in Egypt: *Death on the Nile* in the 20th century, and *Death Comes as the End* in ancient Thebes. The latter is most interesting from the perspective of an Egyptologist, because Christie, inspired by a discovery of an ancient papyrus, managed to portray in an extraordinary way the atmosphere of an ancient plot as well as the "reality" of the common life and customs in the country on the Nile thousands years B.C. The author of the paper discusses these motifs showing how close to the historical and archaeological truth they are.

IV

Kryminał historyczny i retrokryminał

Piotr Kallas

Uniwersytet Gdański/Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Elblągu

„HISTORICAL WHODUNIT”, CZYLI WZLOTY I UPADKI BRYTYJSKIEJ SZKOŁY KRYMINAŁU HISTORYCZNEGO NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH POWIEŚCI LINDSEY DAVIS

1.

Tekst niniejszy podejmuje próbę odpowiedzi na kilka pytań z dziedziny historii i recepcji literatury, a także genologii literackiej. Co to jest „kryminał historyczny”? Jak można by tę nową na gruncie polskim odmianę gatunkową zdefiniować? W którym momencie dosyć już długiej historii *detective fiction*, sięgającej roku 1841 i pierwszego opowiadania Edgara Allana Poe o Augustie Dupinie (*Morderstwo przy Rue Morgue*), się ona pojawiła? Jakie teksty można by nazwać jej „tekstami kanonicznymi”? Co sprawia, iż znalazła ona rzesze wiernych czytelników w wielu językach europejskich, także w Polsce? Odpowiedzi na tak postawione pytania poszukamy, przyglądając się dziełu wybitnej współczesnej pisarki brytyjskiej, Lindsey Davis, autorki cyklu bestsellerowych powieści o przygodach Marka Dydiusza Falko.

Na pierwszy rzut oka połączenie intrygi kryminalnej z zainteresowaniem historią może się wydać zaskakujące, ale jest to wrażenie mylne i sąd pochopny. Jak zauważają liczni autorzy kompendiów, słowników i encyklopedii literackich, zbrodnia i kara były tematem literatury od zawsze, czyli od jej sumeryjskich, hebrajskich i greckich początków¹, a słowo „historia” ma etymologię sięgającą VI i V wieku przed naszą erą, czyli czasów pierwszych greckich logografów, Herodota i ksiąg historycznych hebrajskiej Biblii², i tego też okresu sięga nasza refleksja nad przeszłością. W świetle powyższych obserwacji dziwić może jedynie, iż tak wiele wieków minęło, zanim pisarze połączyli

¹ Zob. np. J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999: *The commission and detection of crime, with the motives, actions, arraignment, judgment and punishment of a criminal, is one of the great paradigms of narrative [...]* (hasło: *Crime fiction*).

² A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1995, s. 203-228.

odwieczne zainteresowanie ludzi przeszłością z równie odwieczną fascynacją zbrodnią i przestępcami oraz stworzyli formę fikcji literackiej nazywanej dzisiaj kryminałem historycznym. A przecież, jak zauważyła jedna z najbardziej popularnych brytyjskich autorek powieści detektywistycznych w pierwszej połowie minionego stulecia, tak niewiele brakowało, by gatunek ten (a w każdym razie kryminał *tout court*) narodził się o całe tysiąclecia wcześniej...

Gdzieś około roku 335 przed naszą erą Arystoteles napisał *Poetykę*. Dwadzieścia dwa z górą wieki później, dokładnie 5 marca roku 1935, gdy o literaturze mówiło się i pisało już o wiele, wiele więcej (były to czasy formalistów i strukturalistów, a także epoka narodzin anglosaskiej nowej krytyki), Dorothy L. Sayers wygłosiła w Oksfordzie wykład po tytule *Aristotle on Detective Fiction* (opublikowany następnie w zbiorze *Unpopular Opinions. Twenty-One Essays* w 1947 r.). Sayers była już wówczas znaną autorką poczytnych kryminałów (jej debiutancka powieść *Whose Body?* z lordem-detektywem Peterem Wimseyem w roli głównej ukazała się w 1923 r.; wydania polskiego doczekała się dopiero w 2012 r. pt. *Czyje to ciało?*), współzałożycielką słynnego The Detection Club (czyli klubu zrzeszającego wielu spośród najbardziej popularnych na Wyspach autorów powieści kryminalnych epoki międzywojennej³, określanej dziś mianem „złotego wieku” anglojęzycznego kryminału) i jedną z trzech niekwestionowanych „królowych zbrodni” (*Queens of Crime*) ówczesnej Anglii (jej „współregentkami” były A. Christie i M. Allingham). Tekst Sayers stanowi przykład bardzo przez Brytyjczyków cenionej odmiany humoru, zwanej *tongue-in-cheek* (co można by przetłumaczyć jako „przymrużenie oka” czy „puszczenie oka” do – w tym wypadku – słuchacza czy czytelnika). Autorka podejrzewa, że *Poetyka* tylko dlatego poddaje analizie ateńską tragedię, iż liczba gatunków literackich w czasach Arystotelesa była ograniczona, a tragedia najbliższa była tego, na co w literaturze filozof najbardziej miałby tak naprawdę ochotę, czyli – oczywiście – kryminału: „W głębi serca Arystoteles pragnął przeczytać dobry kryminał, i nie było jego winą, iż urodził się co najmniej dwadzieścia wieków zbyt wcześnie, by smakować perypetie powieści *Trent’s Last Case* czy rozpoznanie w *Psie Baskervillów*”⁴.

Po tym brawurowym i, przynajmy, błyskotliwym wstępie, Sayers przechodzi do szczegółowej analizy uwag Stagiryty na temat struktury, języka i recepcji dobrej „tragedii”, to jest powieści detektywistycznej, bo o nią przecież tak naprawdę cały czas chodzi. Czytamy na przykład o tym, iż choć tematyka literatury kryminalnej jest

³ Do klubu (założonego w 1930 r.) należeli m.in.: A. Christie, R. Knox (autor listy „Dziesięciu przykazań” kryminału ogłoszonej w 1929 r.), F.W. Croft i E.C. Bentley, a jego pierwszym przewodniczącym był sam G.K. Chesterton, twórca postaci księdza-detektywa Browna. Klub istnieje do dzisiaj; więcej na stronie: <http://www.cs.appstate.edu/~sjg/detectionclub.html> [dostęp: 31.10.2014].

⁴ D.L. Sayers, *Aristotle on Detective Fiction*, [w:] *Unpopular Opinions. Twenty-One Essays*, New York 1947, s. 222 (o ile nie zaznaczono inaczej – tł. P.K.).

często bardzo przyziemna, by nie powiedzieć – „niska” i „brudna”, dokonuje ona jej swoistej przemiany, „sublimuje” przemoc i zbrodnię w „intelektualne i emocjonalne piękno”, i jako jedyny ze współczesnych gatunków literackich posiada przejrzystą strukturę zgodną z zaleceniami Arystotelesa: początek, rozwinięcie i zakończenie, co stawia ją w jaskrawej sprzeczności z licznymi dziełami literatury „nowoczesnej” (tzn. modernistycznej), które

zaczynają się od końca, po czym akcja toczy się, nie obierając wyraźnego kierunku, raz do przodu, to znów wstecz, i kończy się w sposób niezadowolający i bez powodu innego niż żądanie wydawcy, któremu nie opłaca się publikacja dłuższego tekstu za szylinga od egzemplarza⁵.

Krótki esej Sayers zwraca uwagę na kilka bardzo ciekawych aspektów ważnego zjawiska z dziedziny socjologii literatury, jakim już wtedy była niewątpliwie powieść detektywistyczna. Po pierwsze, na ogromny sukces gatunku wśród literackiej publiczności; po drugie, na szczególny sentyment, jakim darzyli go zawsze (i darzą do dziś) przedstawiciele szeroko rozumianej inteligencji, niechętnie na ogół nastawieni do innych form literatury popularnej. Przytoczmy tu tytułem przykładu słynną wypowiedź wielkiego poety angielskiego Wystana Hugh Audena z roku 1948, a więc prawie współczesną tekstowi Sayers:

Jeżeli chodzi o powieść detektywistyczną, to najdziwniejsze jest to, iż przemawia ona najsilniej do tych, którzy są najmniej podatni na inne formy literatury eskapistycznej. Typowym czytelnikiem uzależnionym od kryminałów jest lekarz, ksiądz, naukowiec albo artysta, tzn. przedstawiciel wolnych zawodów o określonych zainteresowaniach intelektualnych, odczytany w literaturze swojej dziedziny, którego odrzucają komiksy, romanse czy prasa brukowa⁶.

Innymi słowy: zdaniem Audena powieść detektywistyczna jest zdecydowanie bardziej inteligentną i satysfakcjonującą formą rozrywki intelektualnej niż inne gatunki prozy popularnej. Nie był on nigdy w tym zdaniu odosobniony: do fascynacji kryminałem przynawoło się i przynajmniej wielu twórców, tłumaczy i badaczy literatury „wysokiej”, wielu próbowało również na jej polu swych sił, czasem z sukcesem, jak Umberto Eco, Maciej Słomczyński czy Stanisław Lem (w *Lekturach nadobowiężkowych* W. Szymborska wyznała: „Był czas, kiedy kochałam się w dwóch naraz: Bohunie i Sherlocku Holmesie...”⁷). Po trzecie wreszcie, brytyjska powieściopisarka podkreśla,

⁵ *Ibidem*, s. 224-225.

⁶ W.H. Auden, *The Guilty Vicarage*, <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> [dostęp: 27.10.2014]. Podobnie jak D.L. Sayers, nawiasem mówiąc, w tym samym tekście W.H. Auden również analizuje powieść detektywistyczną, posługując się Arystotelesowskim modelem struktury greckiej tragedii.

⁷ Felieton na temat *Stulecia detektywów* J. Thorwalda w: W. Szymborska, *Lektury nadobowiężkowe*, Kraków 1992, s. 75.

iz literatura kryminalna nie mniej niż inne, dawniejsze czy bardziej poważane gatunki literackie zasługuje na uwagę krytyków i badaczy literatury. W dobie rozkwitu *cultural studies* wydaje się to trudne do pojęcia, ale na zainteresowanie to przyszło powieściom detektywistycznym jednak poczekać do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdy teksty swoje opublikowali: we Francji Tzvetan Todorov (esej zatytułowany *Typologia literatury detektywistycznej* i opublikowany w książce *Poétique de la prose*⁸) i Roger Caillois (*Le Roman policier*, co przetłumaczono na angielski jako *The Mystery Novel*⁹), a w Anglii Julian Symons (*Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, 1972). W wydanej na początku obecnego stulecia przez prestiżowe wydawnictwo uniwersyteckie w Cambridge antologii esejów krytycznych poświęconych studiom nad historią i współczesnością literatury kryminalnej Martin Priestman mógł już śmiało napisać:

Do całkiem niedawna [...] o powieści kryminalnej co prawda pisano, ale zakładano jednocześnie, iż zarówno czytelnicy, jak i autorzy takich publikacji byli już jej oddanymi fanami, chętnie zastanawiającymi się wspólnie nad dokładną chronologią życia Sherlocka Holmesa czy tajemnicą imienia doktora Watsona. Ci zaś autorzy owych opracowań, którzy wywodzili się ze środowisk uniwersyteckich, przyznawali się do swojej pasji z pewnym zażenowaniem, uznając ją niemalże za wstydliwą [...], lub przeciwstawiali kryminały świata „prawdziwej” kultury, puszczając przy tym do swych czytelników oko. [...] W latach sześćdziesiątych granice pomiędzy literaturą „wysoką” a „niską” zaczęły jednak stopniowo się zacierać. [...] Kryminały coraz częściej postrzegane są jako teksty warte poważnej refleksji literaturoznawczej, i w rezultacie dysponujemy już teraz tysiącami prze-myślanych, opartych na rzetelnych studiach i sprawnie napisanych opracowań na temat gatunku powieści kryminalnej zapraszających do dalszej dyskusji¹⁰.

Wróćmy jednak do tekstu brytyjskiej powieściopisarki i zauważmy, iż ostatnie osiemdziesiąt lat rozwoju gatunku, oprócz bardzo bogatej listy dzieł wybitnych w bardzo wielu językach, przyniosło jeszcze jedną odmianę, tym razem jakościową: nieznaną wcześniej różnorodność wewnętrzną. W przeciwieństwie do starożytnych, mamy to szczęście, iż żyjemy w epoce, w której literatura popularna, z kryminałem na czele, kwitnie, przy czym od dawna już określenie „powieść detektywistyczna” nie oddaje w całej pełni wielkiego bogactwa form, którą kryminał przybiera („kryminał”, czyli *crime fiction*, jak mówią Anglosasi; tradycyjna *detective fiction* była tylko jedną z jej odmian). Mamy więc tradycyjne opowiadania i powieści detektywistyczne spod znaku Arthura Conana Doyle’a, Gilberta Keitha Chestertona, Agathy Christie i Sayers,

⁸ Wyd. oryg.: Paris 1971; tł. ang.: *The Poetics of Prose*, Ithaca, New York 1972.

⁹ Trans. by R. Yahni, A.W. Sadler, New York 1984. Wydanie oryginalne miało miejsce co prawda dużo wcześniej (Buenos Aires 1941), ale książkę zauważono dopiero po latach.

¹⁰ M. Priestman, *Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge 2003, s. 1.

ale też czarny kryminał amerykański sięgający swymi korzeniami lat trzydziestych (D. Hammett, J.M. Cain i R. Chandler) – ostatnio „przebrany” w jakże atrakcyjny kostium *Nordic noir*, czyli czarnego kryminału skandynawskiego; mamy kryminały regionalne (np. powieści Amerykanki D. Leon o weneckim komisarzu Brunettim), uniwersyteckie (*college murder mystery*, np. L. Siegela *Love in a Dead Language*, 1999), a także powieści policyjne (i milicyjne, tak błyskotliwie parodiowane przez S. Barańczaka w *Książkach najgorszych*, 1981). W jednym z niedawnych numerów „Gazety Wyborczej” Jacek Szczerba odnotował nagły wysyp powieści należących do nieznanego do niedawna w Polsce gatunku (właściwie: odmiany gatunkowej, ale dla uproszczenia będziemy się tu posługiwać bardziej poręcznym i powszechnie w tym kontekście stosowanym określeniem „gatunek”), który nazywa „kryminałem retro”, inaczej mówiąc: „kryminałem historycznym”, czyli *historical crime*¹¹. Szczerba pisze o świeżo wydanej, drugiej powieści kryminalnej Jakuba Szamałka, *Morze Niegościnne* (2013), której akcja osadzona jest w starożytnych Atenach czasów Peryklesa i wojny peloponeskiej, wspomina też o książkach (i ich bohaterach-detektywach) Marka Krajewskiego, Konrada T. Lewandowskiego i Marcina Wrońskiego, osadzonych w – odpowiednio – przedwojennym Wrocławiu, Warszawie i Lublinie. Ich liczne powieści stanowią polską odpowiedź na wzbierającą falę historycznej literatury kryminalnej tworzonej w innych językach, zwłaszcza angielskim.

2.

Co właściwie oznacza pojęcie „kryminał historyczny”? Forma jest zbyt nowa, by odnotowały ją książkowe leksykony i kompendia literackie (nie uwzględnia jej nawet niedawno wydany, monumentalny, PWN-owski *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją G. Gazdy, 2012), ale można już znaleźć propozycje definicji w artykułach prasowych i encyklopediach internetowych. Tomasz Daniel Dobek w „Dekadzie Literackiej” kilka lat temu napisał:

Genologia na naszym gruncie pomogłaby [...] uszczegółowić to, co w anglojęzycznej nomenklaturze występuje pod szeroką etykietą *historical mystery* i zawiera w sobie wiele różnorodnych zjawisk literackich: kryminały z wątkiem historycznym, historyczne kryminały stricte, prozę historyczno-sensacyjną czy łotrzykowsko-przygodową. Stoją za nią bowiem dwa podstawowe wyznaczniki: eksplorowanie przestrzeni historycznej (od czasów antycznych do – umownie –

¹¹ J. Szczerba, *Antyk kryminalny*, „Gazeta Wyborcza”, 13.06.2014, s. 27 (na sąsiednich stronach opublikowano ciekawy wywiad J. Słodkowskiego z J. Szamałkiem pt. *Starożytni w wersji noir*).

międzywojennych) oraz tajemnica kryminalna. Stopień komplikacji kryminalnej dramaturgii ma tu nieraz znaczenie drugorzędne¹².

Niestety, nie jest to definicja zbyt precyzyjna, choć zwraca uwagę na podstawowe cechy gatunku: umieszczenie akcji w przeszłości oraz zbudowanie jej wokół zagadki o charakterze kryminalnym. Autor zauważa również, iż – w przeciwieństwie do angielskiego – w języku polskim funkcjonują dwa określenia: „kryminał historyczny” i „kryminał retro”; wiele polskich tekstów literackich dałoby się określić za pomocą tego drugiego terminu, gdyż osadzone są w międzywojniu, epoce, której obraz jest nieraz idealizowany, a przynajmniej zaprawiony sporą dozą nostalgii (recenzenci i wydawcy piszą wręcz o „kryminale w kolorze sepii”¹³) – pomimo licznych głosów świadków i badaczy epoki podkreślających, iż czasy były niepewne, życie polityczne brutalne, a napięcia na tle narodowościowym bardzo silne – *vide* pasjonująca i na swój sposób jednocześnie demaskatorka książka Czesława Miłosza, *Wyprawa w dwudziestolecie* (1999).

Nieco bardziej precyzyjną definicję gatunku kryminału historycznego/kryminału retro (terminu, jak przyznaje autorka, „tyleż wygodnego, co nieprecyzyjnego”) proponuje pisząca na łamach internetowego „Dutygodnika.com” Katarzyna Wajda:

Przepis na kryminał retro pozornie jest prosty: czas – przeszłość mniej lub bardziej odległa, najlepiej międzywojnie, miejsce – miasto (preferowane multikulturowe), bohater – wyrazisty, niepokorny, raczej *à la* Marlowe niż Poirot. I oczywiście interesująca zagadka, najlepiej mroczna, z większą lub mniejszą nutką dekadencji, podważająca mit o starych dobrych (czytaj: spokojnych) czasach albo, przeciwnie, budząca tęsknotę i zazdrość, że kiedyś, wszystko, łącznie ze zbrodnią, było lepsze. Ów motyw czasu i nostalgii jest kluczowy dla nurtu, bo sam termin retro tyleż wygodny, co nieprecyzyjny¹⁴.

W anglojęzycznej Wikipedii pod hasłem *Historical mystery* znajdziemy z kolei definicję następującą:

Kryminał historyczny (*historical mystery* albo *historical whodunit*) stanowi odmianę gatunkową wywodzącą się z fuzji dwóch odmiennych gatunków literackich: powieści historycznej i powieści kryminalnej. Teksty do niej zaliczane osadzone są w epoce należącej z perspektywy autora do przeszłości historycznej, a ich fabuła zbudowana jest wokół tajemnicy lub zbrodni (zwykle morderstwa)¹⁵.

¹² T.D. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1(227), <http://www.dekaliteracka.pl/?id=4417> [dostęp: 12.10.2014].

¹³ Np. na okładce książki P. Schmandta *Gdański depozyt* (2011), powieści szpiegowsko-kryminalnej rozgrywającej się latem 1939 r. w Wolnym Mieście Gdańsku (miejscu, dodajmy, bardzo dalekim od jakiegokolwiek sielanki!).

¹⁴ K. Wajda, *Śladem retrozbrodni*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3820-sladem-retrozbrodni.html> [dostęp: 28.10.2014].

¹⁵ *Historical mystery*, http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_mystery [dostęp: 31.10.2014].

Innymi słowy: kryminał historyczny to taki kryminał, którego akcja osadzona jest w minionej epoce historycznej (w przypadku polskiego kryminału retro – zwykle w dwudziestoleciu międzywojennym), oddalonej od czasu powstania tekstu o co najmniej pięćdziesiąt lat oraz opisanej z zachowaniem możliwie największej wierności jej realiom historycznym (dystans czy też granica pięćdziesięciu lat, na którą powołują się też liczni badacze definiujący pojęcie „fikcji historycznej”¹⁶, jest tyleż umowna, ile istotna: chodzi o to, by pisarz nie mógł wybranej przez siebie epoki znać z autopsji, lecz by, przeciwnie, musiał ją twórczo ewokować, „re-kreować”. Gatunek kryminału historycznego jest więc z definicji gatunkiem-hybrydą, formą spajającą w jedno powieść detektywistyczną i powieść historyczną; trzeba jednak przyznać, iż o ile proza historyczna zwykle podejmuje wyzwanie odtworzenia przeszłości jak najbardziej poważnie, korzystając pełnymi garściami z dorobku historyków i archeologów, o tyle kryminał historyczny przynależy jednak do sfery literatury rozrywkowej, i często pozwala sobie traktować opisywane epoki i postaci historyczne z przymrużeniem oka. Innymi słowy: jak każdy dobry kryminał, kryminał historyczny jest przede wszystkim formą intelektualnej zabawy; co więcej, niezależnie od talentu, erudycji i wysiłków autorów, jest on z góry skazany na popełnienie ciężkiego grzechu anachronizmu. Dlaczego tak się dzieje, wyjaśnimy poniżej.

Zanim to nastąpi, odpowiedzmy najpierw na pytanie: czy rzeczywiście kryminał historyczny jest zjawiskiem nowym? W Polsce w zasadzie tak – jego historia zaczyna się od publikacji i wielkiego sukcesu *Śmierci w Breslau* (1999) autorstwa wspomnianego powyżej Krajewskiego, czarnego kryminału rozgrywającego się w latach trzydziestych XX wieku we Wrocławiu. Autorowi niewątpliwie udało się niezwykle sugestywnie opisać (odtworzyć) atmosferę przedwojennego miasta, a także stworzyć przekonującą postać detektywa, radcy kryminalnego Eberharda Mocka (jak pisze T.D. Dobek, to „dziwkarz, sybaryta, alkoholik, cynik, egoista, brutal... Bogartowski bohater w wersji skrajnej. Jednocześnie jednak – intelektualista, altruista, miłośnik klasycznego piękna, człowiek wrażliwy i liryczny”¹⁷). Krajewski napisał jeszcze kilka powieści o Mocku (*Koniec świata w Breslau*, 2003; *Widma w Breslau*, 2005; *Festung Breslau*, 2006; *Dżuma w Breslau*, 2007), a w jego ślady poszli inni autorzy, z których troje przynajmniej zasługuje z całą pewnością na uwagę: również wspominany już tutaj Wroński (seria książek o lubelskim komisarzu Zygmuncie „Zydzie” Maciejewskim), Izabela Żukowska (w powieści *Teufel* z 2010 r. opisująca ze szczegółami międzywojenny Gdańsk i ostatnie śledztwo

¹⁶ Zob. np. hasło *Historical Novel* w *The Concise Oxford Companion to English Literature* M. Drabble i J. Stringer (Oxford 1990), gdzie czytamy, iż jest to powieść osadzona *in a historical period well before the birth of the author*, lub w słowniku Ch. Baldicka, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford 2008): *a novel in which the action takes place [...] well before the time of writing, often one or two generations before*.

¹⁷ T.D. Dobek, *op. cit.*

komisarza Franza Thiedke) i Piotr Schmandt (twórca postaci inspektora Ignaza Brauna z pruskiej policji kryminalnej pierwszej dekady XX w.). Ich sukces bierze się zarówno z wiernego i drobiazgowego odtworzenia realiów danego miasta (Wrocławia/Breslau, Lublina, Gdańska/Danzig, Wejherowa, Warszawy...) oraz zbudowania ciekawych postaci pierwszo- i drugoplanowych (detektywów, ich współpracowników, policjantów, noszących często egzotycznie brzmiące stopnie „posterunkowych” i „przodowników”, oraz patologów, szpiegów, przestępców i zwykłych mieszkańców opisywanych miast), jak i ze zręcznego wykorzystania chwytów intertekstualnych. Jedną z bohaterek *Teufła*, przyglądając się demonstracji gdańskich SA-manów, wśród mężczyzn w brunatnych koszulach dostrzega grającego na biało-czerwonym bębnie chłopca noszącego – jakże by inaczej – imię Oskar. W tej samej powieści lekarz dokonujący sekcji zwłok nazywa się Hanemann, a Marianna Walewicz, dwujęzyczna gdańska Polka o dużej kulturze literackiej, zastanawia się, czy jej miasto wyda kiedyś talent na miarę Johanna Wolfganga Goethego czy Thomasa Manna:

Mam nadzieję, że już narodził się tu gdzieś – wskazała okno, a za nim nieokreśloną przestrzeń miasta, które nie mogło doczekać się dorównującego mu pięknem słowa piewcy – w Schiedlitz albo w Langfuhr, jakiś nowy Goethe, który opisałby to miasto jak trzeba¹⁸.

Lektura wspomnianego powyżej tekstu Szczerby uświadamia nam, iż wszystkie te dzieła polskich autorów wpisują się w nurt historycznoliteracki, którego historia w języku angielskim jest dużo dłuższa i sięga roku 1945. W tym właśnie roku ukazała się powieść detektywistyczna, którą powszechnie uważa się za „tekst założycielski” omawianej odmiany gatunkowej. Było to dzieło samej Christie, najslynniejszej i najbardziej poczytnej ze wszystkich twórców powieści kryminalnych w dziejach literatury, zatytułowane *Death Comes as the End*¹⁹ i osadzone w starożytnym Egipcie. Powieść nie została przyjęta zbyt entuzjastycznie. Niektórzy przynajmniej krytycy, doceniając co prawda odwagę i pomysłowość autorki, kwestionowali celowość przenoszenia akcji powieści kryminalnej do tak odległej epoki; Robert Barnard na przykład podkreślał, iż najlepsze powieści Christie do dziś fascynują między innymi dlatego, iż ich autorka opisywała w nich ze znawstwem i swadą świat, który bardzo dobrze знаła, świat angielskiej arystokracji i burżuazji lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, tu natomiast zapuściła się, jak powiedziałby Sherlock Homes, na bardzo głębokie wody:

Boże Narodzenie *Herkulesa Poirot* przeniesione do Egiptu ok. r. 2000 p.n.e. Zrobione z wdziękiem, ale jednak jakoś „płaskie” i „cienkie” – nie sposób przy okazji nie uświadomić sobie, w jakim stopniu atrakcyjność przeciętnej powieści

¹⁸ I. Żukowska, *Teufel*, Gdańsk 2014, s. 66.

¹⁹ A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, tł. D. Chylińska, Wrocław 2012.

Christie bierze się ze swady i znawstwa, z jakimi autorka opisuje „rekwizyty” i tło swoich historii: ubrania, meble i inne parafernalia stylu życia wielkiej burżuazji. W tym przypadku winny zostaje odkryty nie tyle dzięki śledztwu, co drogą eliminacji²⁰.

Rzeczywiście, choć rozbudowana intryga kryminalna jest skonstruowana, jak przystało na uznaną mistrzynię gatunku, bardzo misternie i bezbłędnie, historia cały czas trzyma czytelnika w napięciu, a przysłowiowy trup ściele się bardzo gęsto (z tego powodu porównywano książkę z takimi arcydziełami tej samej autorki, jak *And Then There were None*, czyli *Dziesięciu małych Murzynków*, 1939), nie do końca jest jasne, czemu – poza wirtuozerskim popisem autorki – ma służyć sztafaż historyczny, czyli przeniesienie akcji do odległej przeszłości. Realia życia w okolicach Teb około roku 2000 przed naszą erą odtworzone są co prawda na tyle wiernie, na ile wiedza o tak odległych czasach w połowie XX wieku pozwalała – nie na darmo mąż Christie, Sir Max Mallowan, był archeologiem; wspomagał ją swoją wiedzą również znany archeolog amerykański Stephen R.K. Glanville²¹, a pisarka sama wielokrotnie podróżowała na Bliski i Środkowy Wschód, do Egiptu, Palestyny, Jordanii i Mezopotamii, tam też osadziła akcje kilku powieści detektywistycznych (*Murder in Mesopotamia*, czyli *Morderstwo w Mezopotamii*, 1936; *Death on the Nile*, czyli *Śmierć na Nilu*, 1937; wreszcie *Appointment with Death*, czyli *Rendez-vous ze śmiercią*, 1938, którego akcja dzieje się w Jordanii) – ale jako kryminał historyczny powieść jednak pozostawia wiele do życzenia. Być może klucz do zrozumienia tego paradoksu tkwi w wyartykułowanym w odautorskiej notce wstępnej założeniu:

Akcja tej książki rozgrywa się na zachodnim brzegu Nilu, w egipskich Tebach, około roku 2000 przed Chr. Zarówno czas, jak i miejsce akcji są przypadkowe. Bez szkody dla opowiadanej tu historii można by je dowolnie zamienić na inne; tak się jednak złożyło, iż inspiracją dla mnie stały się dwa czy trzy egipskie listy z czasów XI dynastii, odnalezione około dwudziestu lat temu przez ekspedycję egipską zorganizowaną przez Metropolitan Museum of Art z Nowego Jorku...²²

Rzeczywiście: wrażenie, iż zarówno czas, jak i miejsce akcji są w gruncie rzeczy zupełnie przypadkowe, wybrane arbitralnie, jest nieodparte; żaden szanujący się autor powieści prawdziwie historycznej by tak nie napisał.

²⁰ R. Barnard, *A Talent to Deceive – An Appreciation of Agatha Christie* – Revised edition (p. 191). Fontana Books, 1990, cyt. za: http://en.wikipedia.org/wiki/Death_Comes_as_the_End#cite_note- [dostęp: 28.10.2014].

²¹ A. Christie, *Death Comes as the End*, London 1987. W „Podziękowaniach” (*Acknowledgements*) autorka pisze: *Dear Stephen, it was you who originally suggested to me the idea of a detective story set in Ancient Egypt... I want to say here how much I have enjoyed all the interesting literature you have lent me...*

²² *Author's note*, [w:] *ibidem*.

Powieść *Zakończeniem jest śmierć* pozostała w bardzo bogatej twórczości Christie jedynie ciekawostką, a kryminał historyczny musiał czekać na swój czas jeszcze długo. Prawdziwy początek rozwoju gatunku to rok 1977, gdy Ellis Peters opublikowała *A Morbid Taste for Bones* (*Tajemnicę świętych relikwii*), pierwszą z serii udanych i cieszących się sporą popularnością opowieści o niejakim Cadfaelu, żyjącym w XII wieku walijskim bracie zakonnym z klasztoru w przygranicznym angielskim miasteczku Shrewsbury, który pomaga swemu opatowi oraz miejscowemu szeryfowi (tzn. królewskiemu staroście) w rozwiązywaniu zagadek nienazywanych jeszcze wówczas „kryminalnymi”. W roku 1979 pojawił się pierwszy kryminał historyczny Anne Perry (*The Cater Street Hangman*) opowiadający o śledztwie prowadzonym przez inspektora Thomasa Pitta w wiktoriańskim Londynie (akcja powieści rozgrywa się w roku 1881, a więc na dokładnie pięć lat przed pojawieniem się na kartach noweli *Studium w szkarłacie* Sherlocka Holmesa), a rok później *Imieniem róży* zadebiutował jako powieściopisarz Eco. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły z kolei wielki sukces pierwszych tomów cyklu powieściowego Davis o rzymskim „detektywie” Marku Dydiuszu Falko, a także Johna Maddoxa Robertsa, autora między innymi *SPQR* (1990), pierwszej z serii książek o senatorze Decjuszu Metellusie (I w. p.n.e.), i Stevena Saylora, twórcy postaci Giordanusa (akcja powieści *Roman Blood* z 1991 r., wydanej dokładnie dziesięć lat później po polsku pt. *Rzymska krew*, rozgrywa się w 80 r. p.n.e.), a przede wszystkim – debiut powieściowy Borysa Akunina (*Azazel*, 1998); akcja jego pierwszej powieści rozgrywa się w roku 1876 w Moskwie, Londynie i Petersburgu. Początek wieku XXI to epoka bestsellerowych, „wiedeńskich” powieści Franka Tallisa (*Mortal Mischief*, 2002, czyli *Wiedeńska krew*, 2007), a także C.J. Sansoma (*Dissolution*, 2003, czyli *Komisarz*, 2010), osadzonych w Londynie pierwszych dekad XVI wieku, oraz śmiałego eksperymentu weteranki brytyjskiego kryminału, P.D. James²³ (*Death Comes to Pemberley*, 2012, w której to powieści zbrodnia zostaje popełniona w tytułowym pałacu należącym do Fitzwilliamia Darcy’ego i jego żony Elizabeth, czyli bohaterów *Dumy i uprzedzenia* J. Austen z 1813 r.), a także publikacji książek wspomnianych powyżej autorów polskich.

²³ P.D. James to właściwie tylko pseudonim zmarłej ostatnio (27 listopada 2014 r.) autorki; jej pełne nazwisko, wraz z listą przysługujących jej tytułów, brzmi imponująco: Rt. Hon. Phyllis Dorothy, Baroness James of Holland Park, OBE, FRSA, FRSL. Podobnie jak R. Rendell, jej przyjaciółka i równocześnie utalentowana powieściopisarka kryminalna, P.D. James była baronessą i zasiadała w Izbie Lordów. Można by zaryzykować stwierdzenie, iż brytyjska arystokracja zaczynała swoją karierę w świecie *crime fiction* od dostarczania jej autorom (i autorkom) postaci detektywów amatorów (*vide* lord Peter Wimsey D.L. Sayers), by w końcu przyjąć do swego grona samych nobilitowanych już twórców.

3.

Pozostaje jeszcze pytanie o źródła sukcesu tej akurat odmiany powieści kryminalnej. Spróbujmy odpowiedzieć na nie, przyglądając się nieco bliżej twórczości Davis, a zwłaszcza dwóm jej powieściom: czwartej i szóstej części wspomnianego cyklu, *Żelaznej ręce Marsa* (*The Iron Hand of Mars*, 1992; wyd. pol.: 2010) i *Ostatniemu aktowi w Palmirze* (*Last Act in Palmyra*, 1994; wyd. pol.: 2011). Zauważmy na marginesie, iż życiorys autorki wydaje się w tym wypadku zdecydowanie mniej interesujący niż jej dzieła. Davis urodziła się w roku 1949 w Birmingham, studiowała anglistykę w Oksfordzie, a potem przez wiele lat, do roku 1985, pracowała w angielskiej służbie cywilnej... – i to już chyba byłoby wszystko, co na ten temat literackiej publiczności wiadomo. Jest to niewątpliwie osoba bardzo dobrze wykształcona, ale w przeciwieństwie do słynnego mediewisty i literaturoznawcy Eco czy filologa klasycznego Szamałka, nie zajmowała się nigdy opisywaną epoką zawodowo i, jak sama przyznaje, nie zna (choć podejmowała próby jej opanowania) łaciny²⁴. Davis jest autorką płodną, od dwudziestu z górą lat regularnie piszącą jedną powieść rocznie: poza długim cyklem powieści o znanym nam już rzymskim detektywie ma na swoim koncie powieści historyczne *tout court* (np. osadzoną również w rzymskiej starożytności książkę *The Course of Honour*, 1997, oraz *Rebels and Traitors* z 2009 r., powieściową panoramę angielskiej wojny domowej z połowy XVII w.)²⁵. Dodajmy jeszcze, iż w roku 2013 wydaniem *The Ides of April* pi-sarka rozpoczęła publikację kolejnej serii „rzymskich” kryminałów; tym razem główną bohaterką jest przybrana córka Marka Dydiusza, Flavia Albia (pochodząca, jak jej nazwisko wskazuje, z Albionu, a konkretnie – z Londinium).

Marek Dydiusz Falco (Marcus Didius Falco) jest bohaterem dwudziestu powieści. Pierwsza z nich, *The Silver Pigs*, ukazała się w roku 1989 (wyd. pol.: *Srebrne świnki*, 2009), ostatnia – *Nemesis* – w roku 2010. Na język polski zostało dotychczas przełożonych sześć z nich: oprócz wspomnianych powyżej, także *Miedziana Wenus* (*Venus in Copper*, 2009), *Wykute w brązie* (*Shadows in Bronze*, 2009) i *Złoto Posejdona* (*Poseidon's Gold*, 2011); tłumaczem wszystkich książek jest Konrad Majchrzak, a wydawcą poznański Dom Wydawniczy „Rebis”. Wszystkie te powieści są wprawdzie tekstami w pełni autonomicznymi, które łączy postać głównego bohatera i jego towarzyszek, Heleny Justyny (Helena Justina), ale wierny i wytrwały czytelnik śledzący ich kolejne przygody szybko się zorientuje, iż poszczególne tomy układają się w chronologiczną całość i stanowią swoistą panoramę dziejów Rzymu w czasach cesarza Wespazjana, od jego przybycia do Miasta w roku 69 naszej ery (słynnym „roku czterech cesarzy”, roku

²⁴ Powieść *See Delphi and Die* (London 2005) dedykowana jest niejkiej Elys, która „bezsukcesie próbowała” nauczyć autorkę zarówno łaciny, jak i greki.

²⁵ Więcej na oficjalnej stronie autorki: www.lindseydavis.co.uk [dostęp: 30.10.2014].

rebelii, śmierci Nerona i krwawej wojny domowej) do roku 77 (Wespazjan umarł dwa lata później, a na tronie imperium zastąpił go syn, Tytus, nazwany przez Swetoniusza „umiłowaniem i słodyczą rodzaju ludzkiego”²⁶).

Co stanowi o sile oddziaływania i atrakcyjności powieści z Markiem Dydiuszem? Przede wszystkim śmiały i oryginalny oraz, co ważne, trafny wybór miejsca i czasu akcji. Davis jako pierwsza chyba z twórców kryminałów historycznych sięgnęła do starożytności rzymskiej (wkrótce, jak widzieliśmy, kilkoro innych autorów poszło w jej ślady). Starożytny Rzym zawsze zajmował szczególnie uprzywilejowane miejsce w brytyjskiej świadomości historycznej. W na wpół autobiograficznej powieści zatytułowanej *Les Silences du colonel Bramble* (*Milczenie pułkownika Bramble*, 1918), autorstwa pisarza, historyka i członka Akademii Francuskiej André Maurois, główny bohater, francuski oficer łącznikowy towarzyszący wojskom angielskim walczącym w północnej Francji podczas pierwszej wojny światowej (a jednocześnie, jak jego twórca, zaprzysięgły anglofil) imieniem Aurelle, zauważa, iż wbrew często przez nich wyrażanemu lekceważeniu dla intelektualistów, humanistów i wszelkiej wiedzy książkowej, Anglicy znają dobrze historię, literaturę i języki antyczne. W odpowiedzi słyszy, iż to „zupełnie inna sprawa”: Grecy, a zwłaszcza Rzymianie to po prostu ich protoplaści, „przodkowie”, a imperium brytyjskie jest w prostej linii spadkobiercą rzymskiego²⁷. W swojej historii Wysp Brytyjskich Norman Davies pisze wręcz, iż poczucie więzi czy też pokrewieństwa między nowożytnymi Brytyjczykami a starożytnymi Rzymianami zaowocowało powstaniem osobnego „gatunku literackiego”, całej biblioteki wierszy i opowieści sławiących heroiczną walkę rzymskiej „cywilizacji” z celtycką „barbarią”...²⁸ Nieprzypadkowo też jednym z najlepszych i najbardziej popularnych anglojęzycznych pisarzy historycznych był niewątpliwie Robert Graves, autor pamiętnych powieści o cesarzu Klaudiuszu (pierwsza i najsłynniejsza z nich, *Ja, Klaudiusz*, ukazała się w 1934 r.). Nie dziwi więc to, iż donosząc o niedawnym otwarciu dla zwiedzających rekonstrukcji świątyni Mitry w Londynie, dziennikarka „The Guardian” zatytułowała swój artykuł po prostu: *Britain's romance with the ancient Romans*, by już w następnym zdaniu doprecyzować, iż chodzi tu o wyjątkowo trwały związek (*an enduring affair*)²⁹.

Równie ważny co wybór atrakcyjnego dla czytelników czasu akcji (epoki historycznej) jest oczywiście wybór jej miejsca. Czyniąc Marka Dydiusza obywatelem

²⁶ Gajus Swetonius Trankwillus, *Żywoty cesarów*, tł. i wstęp J. Niemirska-Pliszczyńska, przedm. J. Wolski, Wrocław 1987, s. 311.

²⁷ A. Maurois, *Les silences du colonel Bramble suivi des Discours et Nouveaux discours du Docteur O'Grady*, Paris 1950, s. 11-14.

²⁸ N. Davies, *The Isles*, London 2000, s. 125-127. N. Davies przywołuje tytułem przykładu słynny wiersz R. Kiplinga *The Roman Centurion's Song* (1911).

²⁹ N. Haynes, *Britain's romance with the ancient Romans*, „The Guardian”, 24.09.2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/24/roman-britain-temple-to-mithras-city-of-london> [dostęp: 2.10.2014].

rzymskim i mieszkańcem Awentynu „z dziada pradziada”, Davis wpisuje się w bardzo istotny dla kryminału nurt literatury wielkomiejskiej, *urban fiction*. Już w roku 1901 Chesterton, twórca postaci niejakiego Browna, księdza-detektywa, pisał o specyficznej poezji wielkomiejskiego pejzażu stanowiącego tło i oprawę egzystencji nowoczesnego człowieka:

Wartość opowieści detektywistycznych polega przede wszystkim na tym, iż reprezentują one pierwszy i jak dotąd jedyny gatunek literatury popularnej, który próbowałby oddać jakoś poetycki w gruncie rzeczy charakter nowoczesnego życia. Ludzie mieszkali pośród wielkich gór i odwiecznych puszczy przez wieki, zanim uświadomili sobie, że są one poetyczne; nie można wykluczyć, iż niektórzy przynajmniej z naszych potomków będą postrzegać dachy, latarnie i kominy swych miast jako równie stare, odwieczne i poetyczne jak drzewa i góry. [...] Nie sposób nie dostrzec, iż opowiadania o detektywie, który przemierza Londyn, samotny i wolny niczym książę elfów, stanowią w jakimś sensie odpowiednik baśni. [...] Światła wielkiego miasta żarzą się w nich jak niezliczone oczy goblinów, gdyż kryją w sobie jakiś sekret, tajemnicę znaną autorowi, ale nie jego czytelnikom. Każdy zakręt ulicy, którą idzie detektyw, jest jak palec, który wskazuje w stronę rozwiązania tej tajemnicy; każdy zarys kominów, układających się w fanatyczne kształty na tle wieczornego nieba, wydaje się sugerować jej rozwiązanie. [...] Uświadomienie sobie, iż Londyn ma swoją własną, specyficzną poezję jest niemalym osiągnięciem opowieści detektywistycznej³⁰.

Fikcyjni detektywi mieszkają zwykle w wielkich miastach, ale, jak łatwo zauważyć każdy czytelnik literatury kryminalnej, pracują często poza nimi. Tylko niektóre z ponad pięćdziesięciu opowiadań, których bohaterem jest spostrzegawczy i mądry ksiądz Brown, rozgrywają się w mieście (najlepszym przykładem takiego „tekstu miejskiego” jest opowiadanie pierwsze, zatytułowane *The Blue Cross* i opublikowane w 1910 r.: francuski policjant ściga w nim wyjątkowo przebiegłego złodzieja na ulicach najpierw śródmieścia, później przedmieść Londynu, by go ostatecznie dopaść w wielkim parku na północy miasta zwanym Hampstead Heath). Podobnie jest u Davis: Marek Dydiusz czasami prowadzi śledztwa w stolicy imperium (np. w powieści *Time to Depart* z 1995 r. i w *Three Hands in a Fountain* z 1997 r.), ale często też ją opuszcza, by udać się do odległych prowincji, lub wręcz poza granice rzymskiego państwa. Tak dzieje się już w pierwszej książce z cyklu, *Srebrnych świnkach*: poznajemy tam Marka Dydiusza na Forum Romanum, ale już wkrótce wyprawia się on do odległej i na wpół jeszcze barbarzyńskiej Brytanii (w której to odległej prowincji służył on *nota bene* wcześniej przez kilka lat – 59-66 n.e. – jako legionista); w *A Dying Light in Corduba* (1996) nasz detektyw podróżuje do Hiszpanii, w *Ostanim akcie w Palmirze* – do Arabii i Syrii, a w *See Delphi and Die* (2005) do Grecji.

³⁰ G.K. Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, <http://www.chesterton.org/a-defence-of-detective-stories/> [dostęp: 12.10.2014].

Licząca sobie dziś już ponad 150 lat historia *crime fiction* zna wiele rozmaitych typów detektywów, od samotników, socjopatów i dziwaków po dżentelmenów, lordów i wścibskie starsze panie (nie wspominając już o najróżniejszej maści policjantach); detektywem może być nawet wykładowca uniwersytecki, mnich lub ksiądz. Jakim detektywem jest Marek Dydiusz? Na oficjalnej stronie internetowej autorka przedstawia nam swoją najsłynniejszą postać literacką w następujący sposób (zacytujmy ten fragment w oryginale, którego angielszczyzna przeplata się z łaciną):

Born AD41, Rome, Italy, to M. Didius Favonius (aka Geminus) and Junilla Tacita. Plebian rank, father an auctioneer. Brother M. Didius Festus, legio XV Apollinaris, killed AD68, Bethel, Judaea; awarded Palisaded Crown. Marriage: Helena Justina, d of D. Camillus Verus, senator, and Julia Justa. d Julia Junilla Laeitana, b AD73 Barcino, Hispania Tarraconensis; d Sosia Favonia, b AD75³¹.

Już ta encyklopedyczna notka informuje nas, iż Marek Dydiusz w autorskim zamierzeniu jest postacią pełnokrwistą, człowiekiem wywodzącym się z rzymskiego ludu (narzuca się porównanie z londyńskim cockneyem), bogatym w życiowe doświadczenia najróżniejszego rodzaju (burzliwe życie rodzinne, służba w legionach, liczne podróże). Mamy tu niewątpliwie do czynienia z bardzo udaną kreacją postaci detektywa, dla której wzorem byli słynni protagoniści amerykańskich czarnych kryminałów z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, tak zwany Continental Op i Sam Spade Dashiella Hammetta oraz – oczywiście – Philip Marlowe Raymonda Chandlera. Davis pisze wprost:

Marek Dydiusz Falko, rzymski wywiadowca [jak najlepiej przetłumaczyć słowo *informer*? Po łacinie mówiło się – *delator*; polski tłumacz ma do dyspozycji cały wachlarz synonimów: „donosiciel”, „informator”, „agent”, „szpicel”... – P.K.], stoi na Forum. Dzień jest upalny, a Marek Dydiusz gotuje się do objęcia roli najsłynniejszego prywatnego detektywa starożytnego świata...³²

Dobór słów jest oczywiście znaczący: w oryginale autorka używa określenia *gumshoe*, bardzo potocznego amerykańskiego rzeczownika znaczącego tyle co „prywatny detektyw”. Marek Dydiusz Falko, wysportowany, umiejący się bić i posługiwać bronią, wygadany, obdarzony lekko cynicznym poczuciem humoru, znający swoje miasto rodzinne od podszewki, ogłasza się na Forum (ogłoszenie to ma formę wyskrobanego na jakiejś kolumnie graffiti) w następujący sposób: „Dydiusz Falko, Wszelkie dyskretnie

³¹ L. Davis, b.t., <http://www.lindseydavis.co.uk/lindseys-page/biography-marcus-didius-falco/> [dostęp: 21.11.2014]. Poza napisanym w konwencji encyklopedycznego hasła życiorysem Marka Dydiusza znajdziemy tam też nawet jego drzewo genealogiczne.

³² L. Davis, b.t., <http://www.lindseydavis.co.uk/publications/the-silver-pigs/> [dostęp: 12.10.2014] (*Marcus Didius Falco, a Roman 'informer' in 70AD, is standing in the Forum one very hot day, aiming to become a classic gumshoe in the Ancient World genre of mystery fiction...*). Od takiej właśnie sceny rozpoczynają się *Srebrne świnki* (zob. np. wyd. pol.: Poznań 2009, s. 25).

śledztwa + problemy prawne lub rodzinne, dobre referencje + niskie stawki, w pralni pod Orłem Dziedziniec Fontanny³³. Głównemu bohaterowi towarzyszy galeria postaci drugoplanowych, nierzadko ciekawych i wielowymiarowych: członkowie jego licznej i zdecydowanie plebejskiej rodziny, wywodząca się z senatorskiego rodu narzeczona i żona, Helena Justyna, córka D. Kamillusa Werrusa, a także stary przyjaciel z wojska, a obecnie oficer straży miejskiej, L. Petroniusz Longus („Petro”), czy wreszcie rodzina cesarska: Wespazjan i jego synowie, Tytus i Domicjan, oraz liczni oficerowie, żołnierze, szpiedzy, inżynierowie miejscy, gladiatorzy i bywalcy lokalnej łaźni...

Miasto, w którym mieszka nasz detektyw, jest prawdziwą stolicą świata, *caput mundi*; wszystko jest w nim na olbrzymią skalę, zarówno pałace cesarskie na Palatynie i majątki senatorów, jak i skandale, nadużycia, intrygi polityczne i zbrodnie. W *Ostatnim akcie w Palmirze* zmęczony przedłużającym się pobytem w Nabatei i Syrii Marek Dydiusz zaczyna tęsknić za rodzinnym miastem (raz jeszcze zacytujmy fragment prozy Davis w oryginale, by zademonstrować czytelnikowi w całej pełni zalety jej potocznego języka):

I had had enough. [...] I wanted glorious monuments and towering, teeming tenements. I wanted to be sold some dubious fish that tasted of Tiber grit, and to eat it gazing over the river from my own grubby nook on the Aventine while waiting for an old friend to knock on the door. I wanted to breathe garlic at an aedile. I wanted to stamp on a banker. I wanted to hear the solid roar that slums cross the racecourse at the Circus Maximus. I wanted spectacular scandals and gigantic criminality. I wanted to be amazed by size and sordidness. I wanted to go home³⁴.

Dzisiaj już zdajemy sobie sprawę, iż cesarski Rzym w niczym nie przypominał wyobrażeń, jakie Europejczycy sobie o nim (i o całym grecko-rzymskim świecie) wyrobili, od XVIII wieku poczynając – nie było to bynajmniej białe miasto marmurowych rzeźb, monumentalnych świątyń, portyków i pałaców, pomiędzy którymi to cudami architektury przechadzali się dostojnym krokiem odziani w togi panowie świata, jak chcieli na przykład historyk sztuki Johann Joachim Winckelmann i poeta Auden (w *Tarczy Achillesa* tego ostatniego czytamy m.in. o „sadach i winnicach, marmurze dostatnich miast, morzach i żaglowcach zwinnych...”³⁵), lecz raczej, jak pisze australijski krytyk i historyk sztuki Robert Hughes, „Kalkuta nad Tybrem”³⁶: miasto przeludnione, chaotyczne i brudne, którego mieszkańcy gnieździli się w większości w wielopiętrowych czynszowych kamienicach zwanych *insulae* (Marek Dydiusz ma małe dwupokojowe mieszkanie z grożącym w każdej chwili katastrofą budowlaną balkonem na szóstym piętrze takiego właśnie budynku na Awentynie).

³³ L. Davis, *Żelazna ręka Marsa*, tł. K. Majchrzak, Poznań 2010, s. 20.

³⁴ *Idem*, *Last Act in Palmyra*, London 1995, s. 243.

³⁵ W.H. Auden, *44 wiersze*, tł. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 130-133.

³⁶ R. Hughes, *Rome*, London 2011, s. 69.

Jak przystało na rasowe powieści historyczne, atutem dzieł Davis jest wiernie odwzorowane i ciekawie opisane tło historyczne snutych przez autorkę narracji. Przyjrzyjmy się dwóm próbkom jej historycznej wyobraźni zaczerpniętym z powieści *Żelazna ręka Marsa*. Oto przejmująca scena, która rozgrywa się w odwiecznych puszczech nigdy nieopanowanej na dobre przez Rzymian części Germanii położonej na wschodnim brzegu Renu (tzw. Germania Libera). Jest listopad 71 roku naszej ery; legionista Lentul i Marek Dydiusz dokonują przerażającego odkrycia:

Za lasem znajdował się wał obronny. Mogliśmy dostrzec jedynie jego górną część. Musiały tam być jednak pomosty dla patroli, a przed nimi drewniana palisada z dobrze znanymi kwadratowymi wieżami strażniczymi co kawałek. Jeszcze dalej, w słabnącym świetle zmierzchu wypatrzyliśmy masyw najprawdziwszej bramy fortecznej. Panowała niczym niezmącona cisza. Nie było widać żadnych wartowników, żadnych świateł. A przecież tutaj, sto mil od rzymskich prowincji, stał rzymski obóz³⁷.

Obóz ten zbudować musieli kilkadziesiąt lat wcześniej legioniści Publiusza Kwintyliusza Warusa, wodza, który w 9 roku naszej ery poniósł straszliwą klęskę w Lesie Teutoburskim z rąk germańskich plemion dowodzonych przez Arminiusza, kładąc tym samym kres rzymskim planom podboju Germanii. Rdzewiejące elementy uzbrojenia, potłuczona ceramika i bielejące w trawie kości budzą oczywiście grozę u uczestniczących w niebezpiecznej misji na terenie wroga bohaterów powieści; wkrótce jednak natykają się oni na widok jeszcze bardziej przerażający, gdyż wykraczający poza ich dotychczasowe doświadczenia – święty gaj druidów:

Przed sobą mieliśmy groteskową rzeźbę z butwiejącego, z grubsza ciosanego drewna; jakiegoś boga wody, lasu albo nieba... a może wszystkiego razem. Majaczył wysoko nad nami niczym ogromny, poskręcany pień dębu, pokryty jaskrawopomarańczową pleśnią i wyrastający z próchna. Stworzono go kiedyś kilkoma uderzeniami prymitywnego topora. Jego kończyny były ledwie zaznaczone. Miał trzy prymitywne twarze i tylko czworo wytrzeszczonych celtyckich oczu w kształcie migdałów. Na jego głowie tkwiło szerokie poroże jakiegoś potężnego łosia, rozpostarte szeroko, jakby łopatami próbowało objąć niebo. Przed posągami stał prosty ziemny ołtarz, na którym kapłani Brukterów składali ofiary. Leżał tam łeb wołu, w stanie daleko posuniętego rozkładu. Podobnie jak my, oni też przepowiadali przyszłość ze zwierzęcych wnętrzności. Natomiast inaczej niż my, mieli zwyczaj rąbać na kawałki konie i inne pochwyczone zwierzęta, które należały do ich zabitych wrogów. Składali też ofiary odrażającej natury. Nie mieliśmy wątpliwości, bo wszędzie wokół, przybite do sędziwych drzew, tkwiły ludzkie czaszki³⁸.

³⁷ L. Davis, *Żelazna ręka Marsa*, s. 344-345.

³⁸ *Ibidem*, s. 256-257.

Davis niewątpliwie stara się oprzeć swoje powieści historyczne na solidnych podstawach wiedzy o przeszłości i literackiej erudycji, i w dużym stopniu jej się to udaje. Każdy miłośnik *historical fiction* z zainteresowaniem przeczyta wtrącone niby mimochodem opisy rzymskich wodociągów w *Three Hands in a Fountain*, portu w Ostii w *Time to Depart* albo prowincjonalnych greckich miast i ich amfiteatrów w *Ostatnim akcie w Palmirze*³⁹. Na kartach tej ostatniej powieści przeczytamy też o rzymskich barach zwanych termopoliami (*thermopolium*, s. 13), o półleżących pozach, jakie przyjmowali Rzymianie podczas uczt, o kościanych żetonach używanych w charakterze biletów na przedstawienia cyrkowe i teatralne (*bone-token theatre 'tickets'*, 292), o glinianej tabliczce do notowania i rysiku, z którymi żaden szanujący się wywiadowca się nie rozstaje, o „strigilu” używanym do zeskrobywania z ciała brudu i kurzu podczas kąpieli w łaźni, o cudzie ówczesnej techniki, jaki stanowiły organy wodne (*hydraulus*, 396), czy wreszcie o tym, że upuszczenie przez najwyższego rangą oficera lub urzędnika w amfiteatrze białej chusty było znakiem, iż przedstawienie może się rozpocząć (268)⁴⁰.

Naturalnie dzieło brytyjskiej autorki, choć imponujące i intrygujące, nie jest pozbawione pewnych słabości, drobnych niekonsekwencji i potknięć. Helena Justyna nie najlepiej chyba sprawdza się w charakterze doktora Watsona (jest bardziej inteligentna od samego detektywa i nigdy się nie myli), niektóre powieści są trochę zbyt długie oraz, co jest zarzutem wobec kryminałów o wiele poważniejszym, zamiast trzymać się reguł gatunku i opowiadać o prowadzonym przez Marka Dydiusza śledztwie, popadają w „przygodowość”. Zdarzają się też tu i ówdzie anachronizmy i niekonsekwencje: autorka dzieli wprawdzie swoje powieści na rozdziały ponumerowane za pomocą cyfr rzymskich, ale jednocześnie używa kalendarza chrześcijańskiego (powieść *Three Hands in the Fountain* rozpoczyna się w roku „AD 73”, a nie 826 A.U.C., czyli „od założenia Miasta”; nawiasem mówiąc: N. Davies, pisząc w *Wyspach* o rzymskiej Brytanii, konsekwentnie używał rzymskiej rachuby lat, a także rzymskich nazw geograficznych). Wiele innych przykładów anachronizmów można by nazwać „drobnymi”. Zaczniemy od kilku innych drobiazgów zaczerpniętych z powieści *Ostatni akt w Palmirze* (przypomnijmy, iż jej akcja rozgrywa się na grecko-arabsko-żydowskim Bliskim Wschodzie). Z pewnym zdziwieniem czytamy na jej stronach (a jest to przecież lektura wciągająca) na przykład o jednoznacznie kojarzącej się z włoskimi miastami „piazzy” (s. 139), o „turystach” (153), „alibi” (173), „wakacjach” (*holiday*, 195), „artystce kabaretowej” (*artiste*, 233),

³⁹ Zauważmy, nawiasem mówiąc, iż *Ostani akt w Palmirze* rozpoczyna się w Petrze, stolicy królestwa Nabatei, czyli w tym samym miejscu, w którym akcję jednej ze swoich słynnych powieści umieściła A. Christie (*Rendez-vous ze śmiercią*). Prowadzący śledztwo w sprawie morderstwa Herkules Poirot nieświadomie chodzi ścieżkami przemierzanymi dziewiętnaście wieków wcześniej przez Marka Dydiusza Falko.

⁴⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania angielskiego (L. Davis, *Last Act in Palmyra*).

a jako miary odległości Marek Dydiusz używa kilkakrotnie (zamiennie ze „stopami”) „metra” (*passim*)⁴¹.

Nie to jest jednak najistotniejsze. Nie warto też się zagłębiać w kwestię języka (autorka pisze konsekwentnie płynną, współczesną, wysoce idiomatyczną angielszczyzną, i jest to chyba wybór słuszny; trudno sobie wyobrazić zastosowanie w powieściach kryminalnych na większą skalę archaizmów czy latynizmów...). Największym problemem, przed którym stanęła autorka powieści o rzymskim detektywie, jest problem anachroniczności samego gatunku powieści detektywistycznej i postaci jej głównego bohatera, czyli detektywa: żadnych detektywów ani w starożytnym Rzymie, ani jeszcze długo, długo później po prostu nie było, nie było też żadnej instytucji, którą można by porównać z nowożytną „policją”, nie mówiąc już o jakimś jej „wydziale śledczym” czy „wydziale zabójstw”⁴². Początki policji sięgają przełomu wieków XVIII i XIX: w roku 1799 Joseph Fouché stanął na czele pierwszej dobrze zorganizowanej organizacji policyjnej powołanej do istnienia w rewolucyjnej Francji (niedługo później, w 1809 r., Napoleon mianował E.F. Vidocqa – skruszonego przestępcę – szefem paryskiej policji; wszystko wskazuje na to, iż sprawdził się on w nowej roli bardzo dobrze). Londyn musiał czekać na swoją policję nieco dłużej, bo do roku 1828, kiedy to Sir Robert Peel powołał do istnienia Metropolitan Police (policję śledczą, *detective police*, utworzono nad Tamizą w 1842 r.), a Nowy Jork aż do roku 1843; pierwszą prywatną agencją detektywistyczną była National Detective Agency utworzona przez Allana Pinkertona w Stanach Zjednoczonych (1852)⁴³. Pod koniec XIX wieku rozpoczął się szybki rozwój kryminologii (A. Bertillon opisał swoją metodę identyfikacji przestępców za pomocą antropometrii w 1893 r.; wkrótce potem niezbyt skuteczną antropometrię zastąpiła daktyloskopia, wymyślona przez czeskiego profesora Uniwersytetu Wrocławskiego J.E. Purkyniego w 1823 r., a zastosowana po raz pierwszy przez kolonialną policję indyjską w 1897 r. w Kalkucie)⁴⁴.

Powieść detektywistyczna, podobnie zresztą jak wiele innych gatunków literatury popularnej, na przykład literatura gotycka czy fantastyka naukowa, jest produktem długiej ewolucji. Kryminał jest formą literacką z gruntu nowoczesną. Aby zaistniał, musiał zostać spełniony cały szereg warunków wstępnych: powstać musiały wielkie

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Autorka zdaje sobie z tego oczywiście sprawę: zob. dopisany w 2000 r. „Wstęp” do *Srebrnych świnek* (s. 13-21 w cytowanym powyżej wyd. pol.).

⁴³ Na ten temat zob. np. cytowany powyżej *The Cambridge Companion to Crime Fiction (Crime Fiction: A Chronology*, s. x-xii). Tam też czytamy o na wpół prywatnej inicjatywie dwóch zdesperowanych plagą przestępczości londyńczyków, H. i J. Fieldingów (pierwszy z nich był słynnym powieściopisarzem, autorem m.in. *Toma Jonesa*, a drugi sędzią pokoju), którzy w 1749 r. zorganizowali oddział „straży miejskiej” zwany Bow Street Runners, zaledwie kilkuosobowy, ale podobno bardzo skuteczny.

⁴⁴ Obie metody mają długą i zawiłą historię; zob. J. Thorwald, *op. cit.*

miasta zaludnione przez anonimowe tłumy mieszkańców z całą różnorodnością ludzkich typów i zawodów wynikającą z zaawansowanego stadium rozwoju społecznego, ekonomicznego i politycznego (mieszkańcy ci są co prawda tylko trybikami w wielkich maszynach milionowych metropolii, ale też jednostkami ludzkimi świadomymi samych siebie, a także swoich moralnych obowiązków, praw i swobód); rozwinąć się musiała także, jak wspomnieliśmy powyżej, instytucja policji i policyjnych detektywów, do których dyspozycji nauka i medycyna sądowa oraz psychologia oddały nowoczesne techniki śledcze; innego rodzaju (choć równie zaawansowane) techniki, tym razem literackie, wypracować musiała żywiołowo rozwijająca się epika prozatorska (opowiadanie i powieść) – były to techniki wypróbowane po raz pierwszy na gruncie literatury gotyckiej: suspens, napięcie, groza, tajemnice i zwroty akcji; narodzić się też musiała tradycja powieści realistycznej (nie mówiąc już o wydawanej w masowych nakładach prasie, która chętnie drukowała opowieści detektywistyczne)...

Ze wszystkich cywilizacji, jakie istniały w przeszłości, najbliższa spełnienia tych wszystkich warunków (najbliższa osiągnięcia punktu krytycznego, który moglibyśmy uznać za początek nowoczesności) była niewątpliwie cywilizacja starożytnego Rzymu. Nic dziwnego, iż autorzy powieści z gatunku kryminału historycznego często tę właśnie epokę i to miasto wybierają sobie jako czas i miejsce akcji. Rzym był miastem wielkim i wieloetnicznym (choć raczej nie „multikulturowym”); porządek publiczny utrzymywała w nim silna władza centralna, ale jednocześnie jego obywatele zazdrośnie strzegli swych swobód osobistych i politycznych. Znajdujemy też w Rzymie cesarów elementy świata nowoczesnego, które bliskie są naszym dzisiejszym doświadczeniom: gospodarkę pieniężną, sieć dróg i pocztę, skomplikowany system prawny, rozbudowaną biurokrację, archiwum państwowe, siły porządkowe (tzw. kohorty miejskie i gwardię pretoriańską, a także „straż pożarną”), pierwsze „gazety” (ojciec Heleny Justyny rozpoczyna dzień od zapoznania się z wiadomościami dostarczonymi przez *Acta diurna*, których wydawanie zainicjowane zostało przez Juliusza Cezara w 59 r. p.n.e.), egzotyczne kultury, a nawet „biura podróży” i „turystykę” (w powieści *See Delphi and Die* Falko zabiera część swojej rodziny na zorganizowaną wycieczkę do Grecji; pierwszym „przewodnikiem turystycznym” były w pewnym sensie *Wędrowki po Helladzie* Pauzanasza, napisane ok. 150 r. n.e.).

4.

Czy przedstawione powyżej zastrzeżenia, z najpoważniejszym z nich zarzutem anachronizmu na czele, dyskwalifikują *historical fiction* jako gatunek literacki? Czy umniejszają znacząco wagę twórczości uprawiających go pisarzy i przekreślają ich osiągnięcia? Czy odbierają przyjemność lektury czytelnikom powieści Davis? Moim

zdaniem jednak nie; niesłabnąca popularność gatunku dowodzi, iż nie jest to przekonanie odosobnione. Kryminał historyczny może być – i często jest rzeczywiście – formą bardzo atrakcyjną, ponieważ łączy w sobie najlepsze cechy obu gatunków, z których się wywodzi, powieści historycznej i powieści kryminalnej: oferuje swym odbiorcom zarówno możliwość odbicia intrygującej podróży w często bardzo odległą i egzotyczną przeszłość, jak i szansę uczestnictwa w rozwiązywaniu kryminalnych zagadek. Nic więc dziwnego, iż Marek Dydiusz Falko doczekał się w roku 2010 publikacji oficjalnego „Companiona”⁴⁵, czyli encyklopedii oprowadzającej czytelników tych fikcyjnych historii po świecie przedstawionym, który bardzo stara się przypominać ten prawdziwy – Rzym i rzymskie imperium (a także kraje sąsiednie) w drugiej połowie I wieku naszej ery.

Przyjemności, jakich doświadcza czytelnik książek Davis, są wielorakie i nie kończą się na tych, których można by się spodziewać po gatunku stanowiącym mariaż *historical* i *crime fiction*. Jak przystało na teksty pisane w ostatnich latach wieku XX i pierwszych obecnego, a więc w epoce post-postmodernistycznej, powieści o przygodach (śledztwach) Marka Dydiusza zawierają liczne elementy intertekstualne. W *Ostatnim akcie w Palmirze* nasz detektyw podejmuje się roli zupełnie dla siebie nowej, a mianowicie przyłącza się do grupy wędrownych aktorów w charakterze ich „nadwornego” dramatopisarza (poprzedni został zamordowany w tajemniczych okolicznościach w świątyni w Petrze). Falko traktuje swe zadanie na tyle poważnie, iż zaczyna pisać własną sztukę, zatytułowaną *The Spook Who Spoke* (czyli *Duch, który przemówił*). Podobieństwa do szekspirowskiego *Hamleta* narzucają się współczesnemu czytelnikowi natychmiast, tym bardziej iż ma to być „komedia” o bogatym i leniwym młodzieńcu, wiecznie niezdecydowanym utracjuszu, który niespodziewanie spotyka ducha swego ojca chcącego zdradzić mu pewne tajemnice (kierownik aktorskiej trupy, niejaki Chremes, odrzuca ten pomysł od razu; nie wróżą mu też wielkiej kariery ani Helena Justyna, ani inni członkowie zespołu)⁴⁶. W tej samej powieści czytamy też o szmaragdzie znalezionym w przewodzie pokarmowym pewnej gęsi (*vide* opowiadanie A.C. Doyle’a *Błękitny karbunkuł*, 1892), a dwaj komiccy, Tranio i Grumio, noszą takie same imiona jak służący z *Poskromienia złoŹnicy* Williama Szekspira... – przykłady można by mnożyć.

Sayers zmarła w roku 1957. Dokładnie 21 lat później, w roku 1978, kanadyjska pisarka Margaret Doody opublikowała książkę zatytułowaną *Aristotle Detective*, pierwszą z serii powieści, gdzie sam Arystoteles wciela się w rolę detektywa. Nie wiemy, czy historia ta przypadłaby do gustu międzywojennej „królowej zbrodni”, ale Doody pamiętała chyba o tym, iż, jak pisała wcześniej Sayers, „każdy pisarz pragnący, by jego

⁴⁵ L. Davis, *Falco: The Official Companion*, London 2010.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 145-146 i *passim*; zob. też rozdz. 67, gdzie podejmuje się jednak próbę wystawienia sztuki.

opowieść detektywistyczna zasługiwała na miano sztuki, uczyni mądrze, jeśli napisze ją w taki sposób, który znalazłby uznanie w oczach Arystotelesa”⁴⁷.

LINDSEY DAVIS’S HISTORICAL WHODUNITS, OR THE GLORIES AND THE SHORTCOMINGS OF THE BRITISH SCHOOL OF HISTORICAL CRIME FICTION

Summary

The paper offers an overview of a brief but rich and varied career of an intriguing subgenre of crime fiction – historical crime novel, or historical whodunit. This literary form came into being with Agatha Christie’s 1945 novel *Death Comes as the End*, and was further developed in the 1980s by the writers as diverse and talented as Ellis Peters, Anne Perry and Umberto Eco; it was finally established as a fully-fledged type of crime fiction in the 1990s with the works of Steven Saylor, John Maddox Roberts, Boris Akunin and, last but not least, Lindsay Davis (a vigorous Polish school of historical crime, represented notably by Marek Krajewski, came into existence somewhat later). The paper presents definitions of the subgenre and discusses in detail the novels of Lindsey Davis set in 1st century Rome and featuring a “private investigator” named Marcus Didius Falco. The books are remarkably successful both as historical fictions and as crime stories, although they do not entirely avoid the pitfalls resulting from the blending of these two distinct literary forms, the most striking of which is the fundamental anachronism of a detective narrative set in a distant historical past.

⁴⁷ D.L. Sayers, *op. cit.*, s. 236.

Leszek Libera

Uniwersytet Zielonogórski

PROFIL ZABÓJCY W *JULU* PAWŁA GOŹLIŃSKIEGO

[...] profilowanie kryminalne, zwane też tworzeniem sylwetki psychofizycznej nieznanego sprawcy, jest subkategorią analizy kryminalno-śledczej sprawcy [...]. Zadaniem osoby profilującej jest przeprowadzenie wnikliwej analizy na podstawie pewnej ograniczonej liczby danych, na temat kluczowych obszarów psychofizycznej sylwetki nieznanego sprawcy. Należać do niej będą m.in.: przeanalizowanie historii życia przestępcy, jego wieloaspektowej motywacji, cech osobowości i prawdopodobnego rejonu działania oraz zamieszkania sprawcy¹.

Taką osobę nazywamy z języka angielskiego profilerem, a jego współpraca z policją jest szczególnie ważna w przypadku zabójstw seryjnych, kiedy sprawcy udaje się jakiś czas skutecznie ukrywać.

Każde przestępstwo ma swój kontekst społeczny i środowiskowy, uwzględniany w pracy profilera. To rzecz oczywista. Jednak w zdarzeniach nieprawdziwych, czyli w powieści kryminalnej, autor w odróżnieniu od rzeczywistego profilera, detektywa czy oficera śledczego musi ów kontekst najpierw sam stworzyć (z wyjątkiem powieści i scenariuszy filmowych opartych na prawdziwych faktach).

Powieść Pawła Goźlińskiego (nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej, maj 2010 r.) przenosi czytelnika w obce miasto i dawne czasy – Paryż, lato 1845. Znów Paryż, niemiłosiernie wyeksploatowany w literaturze światowej? Był już Eugène Sue zmyślający niestworzone rzeczy nazwane *Tajemnicami Paryża* (*Les mystères de Paris*, 1842-1843), ów osławiony komisarz Vidocq twierdzący, iż do czasu powołanej przez niego Brygady Bezpieczeństwa (*Brigade de la Sûreté*) Paryż był największym gniazdem zbrodni (*Mémoires*, 1828-1829) – czyli później było już rzekomo lepiej.

Sue i Vidocq to świadkowie epoki i mieszkańcy Paryża. Podobnie jak wprowadzający kryminalne wątki Honoriusz Balzak (*Maître Cornélius*, 1831), Aleksander Dumas (*Les mohicans de Paris*, 1854-1855), Wiktor Hugo (*Les misérables*, 1862). Potem pojawi

¹ P. Szlachetka, *Profilowanie geograficzne*, [w:] *Profilowanie kryminalne*, red. J. Konieczny, M. Szostak, Warszawa 2011, s. 170.

się Émile Gaboriau (*Monsieur Lecoq*, 1869), inspirowany pamiętnikami Vidocqa. Ale jedno, niezależnie od stopnia kryminalnej fikcji, pozostaje niezmiennie: Paryż to kocioł przestępstwa i zbrodni, miejsce osobliwie naznaczone.

W nowszych czasach Patrick Süskind, Niemiec, cofa zegar historii do wieku XVIII, jego potworny bohater (Grenouille) przychodzi na świat w oparach piekielnego smrodu metropolii i osłoni się perfumami (*Das Parfum*, 1985 – w tł. pol.: *Pachnidło*).

Süskind poszedł jakby śladem Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, który swoją *Panną de Scudery* (*Das Fräulein von Scudery*, 1819) otworzył niejako literacki rozdział paryskiego kryminału – tu akcja toczy się w wieku XVII, a seryjnym mordercą okaże się jubiler Cardillac.

Umberto Eco, Włoch, pchnie wskazówki historycznego zegara trochę w przód – lata osiemdziesiąte XIX wieku – i pokaże w *Cmentarzu w Pradze* (*Il cimitero di Praga*, 2010) jakby poszerzoną kontynuację *Tajemnic Paryża* Sue: tu zbiegają się wszystkie nici globalnego spisku. Myśl zrodzona przed wiekami na praskim cmentarzu tutaj szuka swojego urzeczywistnienia. Potworne indywidua nie cofną się przed żadną zbrodnią, Paryż wciąż jest piekielnym centrum zbrodni, chociaż już tak nie cuchnie dzięki architektowi Georgesowi Haussmannowi, który uczynił w międzyczasie ze średniowiecznej kloaki miasto nowoczesne, higieniczne².

Ale wróćmy – korzystając z zaproszenia autora – do Paryża owego feralnego lata 1845 roku. O tymże dumać na paryskim bruku? Przypominać sobie wiersz Juliusza Słowackiego *Paryż*, inwektywę rzuconą w twarz miastu, przypominającemu wypętlęgo z piekła smoka-szatana. A co powiada narrator *Jula*? To samo. „Całe to piekielne miasto ze swoją pogardliwą wyniosłością podszytą zgnilizną i brudem” (s. 10)³. I dalej też sami znajomi: Adam Mickiewicz, Słowacki, Zygmunt Krasiński, towiańczycy – słowem: tak zwana Wielka Emigracja. Dla paryskiej policji podejrzane towarzystwo i same kłopoty. Pojedynki – masowo, chociaż ustawowo zabronione i karane więzieniem, włóczęgostwo, kradzieże, samobójstwa, spiski polityczne, sekty religijne (A. Towiański), jakby mało było miejscowych, własnego chowu (P.M.E. Vintras). I jeszcze żyją na koszt państwa, a rządowe zasiłki przegrywają w karty lub zostawiają w burdelach. Potem wariują od syfilisu, który jest ich główną, nagminną chorobą⁴. Komisarz Lang, zatrudniony w założonej przez Vidocqa *Sûreté*, nie cierpi Polaków i najchętniej pozbyłby się ich z Paryża. A kiedy nagle na ulicy pojawi się płonąca postać z obciętymi rękoma, od razu domyśla

² G.E. Haussmann (1809-1891), urbanista, w latach 1852-1870 przebudował centralne dzielnice Paryża w dzisiaj znanym nam kształcie z prostymi przestrzonnymi bulwarami ułożonymi w kształt gwiazdy.

³ P. Goźliński, *Jul*, Wołowiec 2010 (dalsze cytaty tylko z podaniem nr strony).

⁴ Taki sam obraz karcianego trybu życia i „plagi chorób wenerycznych z syfilisem włącznie” prezentuje praca A. Witkowskiej (*Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997).

się sprawki tych przeklętych wariatów z Polski i z góry wie, że sam nie da sobie rady. Wciąga zatem do współpracy jednego z emigrantów, który strzelił płonącej jak żywa pochodnia ofierze w głowę, kiedy ta zaczęła się do niego zbliżać. Komisarz Lang nie traktuje Adama Podhoreckiego (takie jest jego nazwisko) jako przestępcy, gdyż działał w obronie własnej, a ofiara i tak była już trupem, zatem zamiast karać, lepiej włączyć go w śledztwo jako szpicla.

Policja paryska dysponuje już co prawda fotografiami, czyli dość jeszcze niedoskonałymi kliszami, ale poza początkami medycyny sądowej nie ma innych narzędzi i technik – daktyloskopia zostanie opracowana dopiero za kilkadziesiąt lat (F. Galton, *Fingerprints*, 1892), grafologia też nie jest jeszcze gotowa. Na razie śledztwo polega na przesłuchiowaniu świadków, obserwacji podejrzanych i oględzinach zwłok. Kryminalistyka jako dziedzina wiedzy stosowanej jeszcze nie istnieje, ani kryminologia. Dopiero w latach osiemdziesiątych Cesare Lombroso stworzy jej podstawy (*L'Uomo delinquente*, 1887), przy czym jego teoria rozpoznawania sprawcy opierać się będzie na swoście rozumianej teorii Karola Darwina. Morderca daje się mianowicie zidentyfikować na podstawie jego cech fizycznych, wyglądu – będzie to osobnik o niskim cofniętym czole, wystających kościach policzkowych, a więc odrażający prymityw bardziej podobny do małpy. Ale to wszystko i tak niewiele pomogłoby komisarzowi Langowi, gdyż ci Polacy szlacheckiego pochodzenia, oficerowie, poeci, kompozytorzy i tym podobni raczej nie odpowiadaliby rysopisowi Lombrosa. O technice profilowania kryminalnego też nic nie było wiadomo paryskiej policji, gdyż zdefiniują ją dopiero w XX wieku specjaliści FBI. Niemniej ów Polak doskonale zna środowisko emigracyjne i jest bystry, więc można się spodziewać, że jego profilowanie kryminalne, rozumiane tu ahistorycznie, ponadczasowo (w końcu Sherlock Holmes też nie był nikim innym jak znakomitym profilerem), przynosić będzie efekty zadowalające komisarza i czytelnika.

Pierwszym zadaniem Podhoreckiego będzie identyfikacja ofiary w policyjnej kostnicy. Wynik negatywny. Zły to początek współpracy, gdyż Podhorecki rozpoznał jednego ze swych przyjaciół, ale zachowuje to dla siebie. Nie powie komisarzowi, że spalone ciało z roztrzaskaną od jego kuli czaszką to Janek Żebro-Kownacki, zwany pieszczotliwie Ziobro.

Taki jest pokrętny początek detektywistycznego działania Adama Podhoreckiego. A ponieważ sam potrzebuje pomocy, włączy do swej grupy operacyjnej znajomych z klubu karcianego. Jest tam właściciel szulerni Gruszczyński i krupier Świdorski, stosujący wszelkie klasyczne tricke pozwalające ograbić rodaków z ostatniego grosza, stały bywalec tego lokalu hrabia Rozumowski, dandys gadający po angielsku.

Zespół będzie się z czasem powiększał i jego praca polegać będzie nie tylko na dochodzeniu, ale także na ukrywaniu własnych działań przed paryską policją (element

konkurencji między detektywami amatorami a profesjonalną policją jest typowy dla gatunku powieści kryminalnej).

Podhorecki działa sprawnie i – można powiedzieć, stosując kryteria współczesnej kryminalistyki – profesjonalnie. W jego głowie krążą podstawowe pytania z kanonu siedmiu złotych pytań: co?, gdzie?, kiedy?, w jaki sposób?, czym?, dlaczego?, kto?⁵ Ponieważ w odróżnieniu od francuskiego komisarza doskonale zna ofiarę, dysponuje od początku ważnymi informacjami i może poczynić dalsze kroki. Odtworzenie historii wydarzeń, zbadanie związku między ofiarą a sprawcą jest punktem wyjścia w procesie tworzenia profilu sprawcy. Pierwszy krok to dokonanie oględzin mieszkania ofiary, po których obiecujemy sobie uzyskanie informacji o początku zajścia. Jeśli morderca pojawił się w mieszkaniu ofiary, oczekujemy, że można będzie się więcej o nim dowiedzieć, odtworzyć jego *modus operandi*. Nadto przestępca w gruncie rzeczy zawsze zostawia podpis, przesyła jakąś wiadomość. Nawet kiedy ofiara została usunięta i jest nie do odnalezienia, to też sygnatura. Ucięcie rąk i podpalenie żywcem ofiary jest dla badającego sygnaturą aż nadto wyraźną, co nie znaczy, że od razu czytelną. Ofiara w pewnym sensie jest odbiciem swego zabójcy. Mowa tu o postępowaniu wiktyologicznym, bardzo istotnym w pierwszej fazie śledztwa (ang. *victim* – ofiara). Równocześnie przemyślenia Podhoreckiego koncentrują się wokół kwestii przynależności Ziobry do Koła Sprawy Bożej, innymi słowy: był towiańczykiem. W związku z powyższym podejrzanego szukać można w gronie wrogów sekty.

W tym miejscu wypada otworzyć inną, niejako nadrzędną perspektywę. Narrator powieści o typie auktorialnym, jeśli ktoś dla uproszczenia woli – autor, jest całkowitym panem sytuacji, tworzy scenę, tło historyczne, postaci i ich akcje według własnego uznania i wszystko to, jako twór jego wyobraźni, jest jego własnością. Jak jednak wiemy, w materię narracji zawsze wpisany jest czytelnik i tu władza autora doświadcza bolesnych ograniczeń, nadto zmusza go do dodatkowej pracy, niekoniecznie uwieńczonej sukcesem. Pierwsza sprawa. Czy autor może liczyć na taką wiedzę historyczną czytelnika, iż podstawowe, a także szczegółowe informacje konieczne do prawidłowej recepcji utworu nie sprawiają mu nadmiernego kłopotu? Czy czytelnik wie, kto to byli towiańczycy? Co drugi polonista dzisiejszego chowu tego nie wie, jak mniemam. Jaką nośność informacyjną i emocjonalną ma na przykład zdanie: „Towiańczycy ze zmartwychwstańcami są w wojnie” (s. 156)? Pojawiają się też autentyczne nazwiska z kręgu emigrantów: Seweryn Pilchowski, Piotr Semenenko – czy one w ogóle coś czytelnikowi mówią? Oczywiście rozwiązywanie tego typu problemów staje się okazją do erudycyjnego popisu autora i sposobem uzyskania pełnej kontroli nad czytelnikiem. Takiej, jaką ma nauczyciel nad uczniem, uczony nad laikiem. Dla krytyki powieść

⁵ *Profilowanie kryminalne*, s. 33.

kryminalna Goźlińskiego jest brawurowym popisem takiej erudycji, zachwycano się wiedzą autora o emigracji i Paryżu tego czasu. Rzeczywiście tak blisko i namacalnie pokazanej stolicy Francji nie ma nawet w słynnej powieści Sue, chociaż z drugiej strony wymiar tej pochwały relatywizuje mocno fakt, iż u francuskiego pisarza realiów Paryża (z tego samego zresztą czasu) jest serdecznie mało⁶. Do innych erudycyjnych kwestii przyjdzie wracać w stosownych momentach⁷.

Interesująca jest też inna kwestia związana z czytelnikiem powieści Goźlińskiego, przy założeniu, iż rzeczywiście porusza się on pewnie po dziewiętnastowiecznym Paryżu i w środowisku emigracyjnym dzięki wiedzy przemycanej przez autora w nieco drętwych dialogach i miniwykładach. Mianowicie, idąc tropem Podhoreckiego, otrzymując od niego informacje i wskazówki, sam staje się on profilerem, można by rzec: superprofilerem, szczególnie wtenczas, kiedy tok myślowy Podhoreckiego budzi wątpliwości albo zawiera luki, albo kiedy narracja stawia wszystkich przed – przynajmniej chwilowo – nierozwiązywalnymi zagadkami. Czytelnik nadto ma swoje skłonności i preferencje, więc jakby sam prowadzi śledztwo na własną rękę. Ale ponieważ autor o tym wie, nieraz umyślnie naprowadza go na fałszywy trop, albo też wyposaża go w informacje, których nie zna detektyw. Czyni to w ramach tak zwanej reguły *fair play*, pozwalającej utrzymywać pewną (choć nieraz tylko pozorną) symetrię pomiędzy wiedzą detektywa i wiedzą czytelnika⁸. Wizja lokalna w mieszkaniu Ziobry w zamieszkiwanej gromadnie przez Polaków dzielnicy Batignolles wnosi wiele materiału informacyjnego, na razie jednak piętrzy też zagadki i pytania. Podhorecki postępuje metodycznie, stara się odtworzyć *modus operandi* zbrodniarza, uzyskuje od sąsiadów dodatkowe informacje. Nie ma śladów włamania, co oznaczałoby, że ofiara znała oprawcę. Ale taki wniosek byłby w tym przypadku niekoniecznie prawidłowy. Sąsiadka twierdzi bowiem, iż lokator sutereny, dziwak, nigdy nie zamykał drzwi. I niczego podejrzanego nie zauważyła, ktoś był co prawda u Ziobry około północy, ale to nic niezwykłego u tego lokatora, do którego wciąż przychodzili jacyś ludzie. Resztki sznurka na poręczach krzesła wskazują na użycie siły, skrępowanie i obezwładnienie ofiary, dalej – uprowadzenie jej z mieszkania po oszołomieniu roztworem opium, na co wskazuje opróżniona buteleczka z tak zwanym laudanum.

⁶ P. Goźliński kilka razy powołuje się na *Tajemnice Paryża*.

⁷ Ogólną ocenę obniżają niestety nie tylko drobne błędy, chociażby w pisowni nazw, ale też ciężkie potknięcia zwane potocznie gafami. Mowa tu np. o wynalazcy piorunochronu Lincolnie, kiedy, jak wiadomo, był nim B. Franklin, jak również (z niechęcią) o panujących we współczesnych Prusach królach Wilhelmach – tymczasem mieli oni na pierwsze imię Fryderyk; cesarze Wilhelm I i II panowali później.

⁸ P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart 2009, s. 27.

Najważniejszy dla Podhoreckiego jest jednak znaleziony na podłodze egzemplarz *Dziadów* – pokreślony, pełen korektur wykonanych piórem maczanym we krwi. Charakter pisma nie pozostawia wątpliwości, iż nie jest to dzieło ofiary.

W tym miejscu dzisiejszy profiler wiedziałby, że ma do czynienia z przestępcą zorganizowanym. W odróżnieniu od sprawcy niezorganizowanego działa on w sposób przemyślany do ostatnich szczegółów, zostawia starannie przygotowany podpis, wysyła wiadomość⁹. Znaleziony w mieszkaniu emigranta w podparyskiej dzielnicy Batignolles egzemplarz jest bardzo szczególny, ale nic nie wyjaśnia, nie zdradza motywu zbrodni, czyni z niego jeszcze większą zagadkę: „Nie ma wątpliwości: na podłodze leżał niezrozumiały list napisany krwią. Ale czyją?” (s. 48). Od tej chwili Podhorecki doświadcza tego samego co każdy zawodowy profiler. Wykonuje pracę bez ograniczenia czasowego i – jak sam powiada – sprawcę ma już w swojej głowie, ale nie widzi jego twarzy. Tworzenie portretu psychologicznego jest trudną, uciążliwą pracą, prowadzącą nieraz do skrajnego wyczerpania.

W praktyce profiler nie działa sam, jest w zespole, który zbiera się co jakiś czas w celu wymiany informacji, spostrzeżeń i własnych koncepcji. Podobnie jest w tym kryminale. Tylko zamiast biura policyjnego mamy szulernię Gruszczyńskiego. Tu rodzą się pierwsze teorie dotyczące sprawcy zbrodni. Oto, co powiada hrabia Rozumowski: „Stawiam wszystko, co mam, że za śmiercią Ziobry stoi cała banda tego litewskiego hochsztaplera Towiańskiego i jego dziadowskiego pisarczyka Mickiewicza! Albo i moskiewska ambasada, która kręci nimi wszystkimi!” (s. 52).

A więc banda Andrzeja Towiańskiego i Mickiewicza otwiera listę podejrzanych¹⁰. W gorącej wodzie kąpany Rozumowski kieruje się swoją antypatią, więc wróży z fusów, czyta w szklanej kuli, a właśnie tak nie powinno wyglądać profilowanie kryminalne. Kiedy dyskusja, lektura oraz ideowa interpretacja *Dziadów*, części III coraz bardziej obciąża Mickiewicza, Podhorecki wyjmuje z kieszeni ową dziwnie poniszczoną książkę, ów „krwawy list od zabójcy”, jako argument, iż poeta nie może mieć z tym nic wspólnego. Więcej, zabójca zostawił ślad swej agresji wobec autora *Dziadów*.

⁹ Podstawowa typologia kryminalna według organizacji zabójstwa wypracowana została przez zespół R.K. Resslera z akademii Federalnego Biura Śledczego (FBI) w latach osiemdziesiątych XX w. Omówienie i literatura przedmiotu w: K. Gradoń, *Zabójstwo wielokrotne. Profilowanie kryminalne*, Warszawa 2010, s. 65 i nast.

¹⁰ Postawę i inwektyw Rozumowskiego traktować można jako apogeum pewnej tendencji negatywnego oceniania działalności Koła Sprawy Bożej A. Towiańskiego i A. Mickiewicza. Po okresie poważnej i pogłębiającej filozoficznie interpretacji systemu myśli Towiańskiego (prace A. Sikory) sygnał do odrotu dała A. Witkowska w książce *Towiańczycy*, dokonując trzeźwej analizy sekty z zagubionym w niej Mickiewiczem. Krytyczny i miejscami groteskowy obraz zawarty został w erudycyjnej powieści G. Spiró *Mesjasze*, w przypadku P. Goźlińskiego mamy do czynienia z negatywnym, nieszczydzącym inwektyw osądem, z czarną legendą. Jest to co prawda tylko powieść kryminalna stworzona niejako przez amatora, ale pod względem tła historycznego pisana przez profesjonalistę – Goźliński przedłożył pracę doktorską, której promotorem była M. Janion.

Podhorecki starannie porządkuje myśli wokół wizerunku, profilu zabójcy. Kiedy odnaleziona w książce notatka obciąża nagle Seweryna Pilchowskiego, postać autentyczną, wslawioną sprzeniewierzeniem pieniędzy przeznaczonych na misję dostarczenia carowi Rosji wiernopoddanego listu towiańczyków, reaguje on w godny profesjonalisty sposób: także ta dodatkowa informacja zabójcy jest tylko elementem jego gry. Nie ma wątpliwości, że to inteligentny, wyrafinowany gracz, wodzący za nos detektywów, policję i cały aparat sprawiedliwości.

„Tracimy czas” – powiada Podhorecki. „On nas wciąga w grę. Ryzykuje i jakby się tym ryzykiem bawił” (s. 58). W egzemplarzu *Dziadów* sprawca krwią wymazuje Mickiewicza, niewykluczone, że zechce go wymazać i w innym sensie, fizycznym. Ale trudno przewidzieć, jak i kiedy.

Modus operandi sprawcy w przypadku zabójstwa Ziobry został zrekonstruowany. Morderca idzie do mieszkania ofiary, którą najpewniej znał wcześniej. Atakuje ją, kiedy stawia opór, krępuje ją, oszłamia laudanum, wiezie nocą w okolicę mieszkania Podhoreckiego, polewa ubranie eterem, podpala, obcina ręce i tak kieruje całym przedsięwzięciem, iż dochodzi do spotkania płonącej ofiary z Podhoreckim.

Jakie są ramowe dane profilu, które można by przedłożyć paryskiej policji?

Mężczyzna, wiek 40-50 lat, silny i sprawny fizycznie.

Polski emigrant, wojskowa przeszłość.

Wykształcenie co najmniej średnie, może wyższe.

Samotny (nie ma żony i dzieci).

Nie jest psychicznie chory, wysoka inteligencja.

Niewątpliwie typ przestępcy zorganizowanego¹¹.

Jak dalece przebiegły i śmiały jest ów tajemniczy gracz, okaże się niebawem, kiedy nieomal przy asyście grupy operacyjnej Podhoreckiego morduje parę młodych kochanków w katedrze Notre Dame, sam pozostając nieuchwytny i niewidzialny. Reżyseruje sytuację tak umiejętnie, iż ma nawet czas na wycięcie inskrypcji na plecach zwłok dziewczyny. Morderca powtarza więc swoją krwawą sygnaturę, tym razem w konkretnych słowach: „W laur piorun uderzy”.

Miarą bezradności paryskiego komisarza jest jego wściekłość. Na pytanie postawione Podhoreckiemu o związek poprzedniego zabójstwa z ofiarami w Notre Dame nie uzyska odpowiedzi, gdyż pytany też jej nie zna, mimo iż jego umysł niczym innym się nie zajmuje. Nie ma co prawda wątpliwości, iż istnieje związek z pomazaniem krwią egzemplarzem *Dziadów* a zdaniem na skórze nowej ofiary, ale na razie jest on niejasny. O sprawcy można teraz powiedzieć, iż jest typem seryjnego mordercy misjonarza,

¹¹ Jak już wspomniano, współczesna kryminalistyka rozróżnia dwa podstawowe typy przestępcy – zorganizowanego oraz niezorganizowanego (działającego pod wpływem impulsu lub ulegając atakowi choroby psychicznej) – zob. K. Gradoń, *op. cit.*, s. 65-75.

motywem jego postępowania jest jakaś misja – niestety, na razie okryta tajemnicą¹². Jedno jest pewne – uderzy ponownie. Przekonany jest o tym także komisarz Lang. Jego taktyka zmierzająca do wytopienia i schwytania przestępcy oparta będzie na dyskretnej inwigilacji polskiego informatora.

Gorące lato w Paryżu, nadchodząca burza uzmysławiają Podhoreckiemu związek treściowy obydwu wiadomości zostawionych na miejscach przestępstw. Słowem kłuczem jest piorun.

Podejrzenie Podhoreckiego, iż uśmiercenie Ziobry jest jedynie zapowiedzią unicestwienia Mickiewicza zamienia się w pewność. Jak wszyscy emigranci jest pilnym czytelnikiem wieszczki i doskonale pamięta fragment o śmierci Doktora, którego na mocy boskiej kary uśmierca piorun. Teraz sam twórca tej sceny ma ponieść śmierć. Według tego samego schematu. Dlaczego? Także w imię sprawiedliwości? Jakiej sprawiedliwości?

Tym razem Podhorecki będzie działał w pojedynkę, nie ma zamiaru dzielić się swym rewelacyjnym odkryciem z kimkolwiek. Inwestygacja (słowo użyte w tekście) odsłania szczegóły skrytobójczej maszynerii. Miejsce do zbadania: domek z ogródkiem na Batignollach (jak mówiono), do którego niedawno przeprowadziła się rodzina Mickiewiczów. Podhorecki domyśla się, gdzie szukać. I rzeczywiście piorunochron – jak powiadano wtenczas: konduktor – tkwi ukryty w koronie drzewa na posesji Mickiewiczów. Jest i miedziany drut doprowadzony do gabinetu wieszczki, połączony ze skrytką, a konkretnie z rosyjskimi rublami. To pieniądze ambasady moskiewskiej, za pomocą których będzie można ponowić próbę dostarczenia osławionego pisma towarzyszyków carowi Mikołajowi I¹³. Okrutna, odwetowa paralela do *Dziadów* – wieszcz w roli Doktora¹⁴.

¹² W kryminologii typologia motywacyjna rozpatruje cztery podstawowe kategorie przestępców: wizjonerów, misjonarzy, hedonistów i maniaków władzy – *ibidem*, s. 43-44.

¹³ W niniejszym szkicu nie rozwijam kryminalnego wątku majora Łużyna i intrygi rosyjskiej.

¹⁴ Narracja *Jula* nawiązuje do jednej z najgłośniejszych scen w *Dziadach*, części III:

([...] *słuchać uderzenie piorunu*)
[...]

J e d e n
(*patrząc w okno*)
Jak blisko – w sam róg domu uniwersytetu.
S e n a t o r
(*podchodzi do okna*)
Okna Doktora!
K t o ś z w i d z ó w
Słyszysz w domu krzyk kobiety?
K t o ś n a u l i c y
(*śmiejąc się*)
Cha – cha – cha – diabli wzięli.
(*Pelikan wbiega zmieszany*)
S e n a t o r

Złowieszczy obwód elektryczny przy szalejącej nad Paryżem burzy zostaje na czas przerwany, zamach udaremniony. „Ale kim jest inimicus? Kim jest wróg, który zabrał już Ziobrę, Zośkę i Jean-Paula, a teraz czai się na Mickiewicza?” (s. 91).

Wrogów miał Mickiewicz bez liku. Osobistych wrogów. Ale główne poszlaki wskazywałyby na organizację, czyli zakon zmartwychwstańców. Myśli Podhoreckiego układają się w logiczny wzór, oparty na faktach. Czytelnik pamięta może wcześniejszy passus, w którym pierwsi zmartwychwstańcy złożyli śluby rozpoczynające krucjatę. „Cel jest jeden: rozbić koalicję poezji i fałszywych proroków. A właściwie diabelski spisek jednego poety i jednego proroka: Mickiewicza i Towiańskiego” (s. 93). Zmartwychwstańcy jak cienie snują się na kartach powieści, u jednego z nich – Semenienki – Podhorecki będzie się spowiadał. Portret psychologiczny fanatycznego zabójcy nabiera teraz coraz bardziej konkretnych kształtów. Tok myśli Podhoreckiego:

Zmartwychwstańcy nienawidzili Mickiewicza tak, jak może nienawidzić tylko odrzucona kochanka albo zdradzony mąż. Mieli nie tylko najwięcej powodów, by go zniszczyć. Mogli również imieniem Bożym albo dobrem Kościoła uzasadnić każdą zbrodnię (s. 208).

Idąc tym tropem, można dodać, iż płonąca ofiara, o której wiadomo, że odeszła od zmartwychwstańców, by wstąpić do koła towiańczyków, mieści się w schemacie kary na tle religijnym, wszak odszczepieńców palono kiedyś na stosie. Dom na Batignollach też miał spłonąć, jego lokator był przecież największym odszczepieńcem i zdrajcą. Pikantne jest to, że Mickiewicz jako współtwórca tak zwanego Domku Jańskiego był pomysłodawcą utworzenia zakonu polskiego na emigracji. Chodziło też o krąg osób z poetą najpierw serdecznie zaprzyjaźnionych, a potem zaciekle go zwalczających¹⁵. Zmartwychwstańców na terenie Paryża nie było aż tak wielu, więc policyjna misja Podhoreckiego była o krok od uwieńczenia jej sukcesem. Jeszcze tylko wskazać palcem i rzucić kaptur z głowy tego cienia, który zaczął także zagrażać – jak wskazywały na to kolejne wypadki – samemu Podhoreckiemu, a na pewno jego kochance Marie.

Nasz Doktor?
P e l i k a n
– zabity.

Od piorunu. Fenomen to godzien rozbiorów:
Okolo domu stało dziesięć konduktorów,
A piorun go w ostatnim pokoju wytropił,
Nic nie zepsuł i tylko ruble srebrne stopił;
Srebro leżało w biurku, tuż u głów Doktora,
I pewnie służyło dziś za konduktora (A. Mickiewicz, *Dziady*, część III, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1995, s. 247-245).

¹⁵ Wątek A. Mickiewicza i zmartwychwstańców czerpie dużo z aury książek K. Rutkowskiego (*Stos dla Adama albo kacerze i kapłani*, Warszawa 1994; *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999).

Czyja twarz ukaże się spod kaptura? Może Semenenci, o którym wiadomo, że zaglądał do mieszkania Ziobry, dawny awanturnik i ścigany przez policję francuską jakobin, teraz człowiek święty, nieustępliwy inkwizytor Mickiewicza? Może ów Hieronim Kajsiewicz, dzielny żołnierz powstania z wielką blizną na twarzy, hołubiony kiedyś przez Mickiewicza, teraz rzucający na wieszczą gromy z ambony u świętego Rocha? Chyba nie Jański, zawsze delikatny i bardziej podobny do anioła?

Autor powieści kryminalnej ma tę właściwość, że chętnie prowadzi swego czytelnika na manowce. I to jest jego święte prawo. Postać Podhoreckiego i jego poczynania utrzymane są – przynajmniej do pewnego punktu – w dość koherentnych ramach, ale nie każdy czytelnik będzie szedł jego śladem. Była już mowa o kłopotach autora z czytelnikiem. W jednym z wywiadów Goźliński wyznał, że boi się, że jego powieść przeczyta Maria Janion. Lęk ze wszech miar uzasadniony. Czytelnik posiadający pewną wiedzę literacką zmuszony jest wręcz do prowadzenia śledztwa na własną rękę. Co najmniej od chwili, kiedy Podhorecki zastanawia się nad sensem naciętych na plecach zamordowanej Zośki słów: „Piorun w laur uderzy”, gdyż może się to skojarzyć z *Balladyną*. W *Epilogu* jest bowiem takie żartobliwe i autoironiczne miejsce: „odkąd nosi wieniec laurowy na głowie / Piorun weń nie uderzył”.

A teraz ma uderzyć. W inną uwieńczoną laurem głowę.

Piorun w *Dziadach* uśmiercił Doktora, czyli ojczyzna Słowackiego, o czym wiedzieli wtenczas wszyscy, wie też polski licealista (starego chowu). Dziwne i niewiarygodne jest zachowanie Podhoreckiego, który głowi się nad tym, któż może tak nienawidzić Mickiewicza, i jakoś nie wpada na Słowackiego, który za ten fragment w *Dziadach* chciał go wyzwąć na pojedynek. Tym bardziej to niewiarygodne, iż na kartach powieści mowa jest przecież o pojedynkach i znajdzie się wzmianka o innym niedoszłym pojedynku Słowackiego – z Ropelewskim, za którym stała koteria mickiewiczowska. Tu szło o śmierć i życie. Po obydwu stronach¹⁶.

Figura Podhoreckiego traci dużo na wiarygodności. Może nic w tym strasznego, w końcu postać jest podejrzanego autoramentu i dwuznaczna, ale bardzo sztucznym zabiegiem jest skierowanie podejrzeń na Słowackiego tak późno. Na dodatek owe podejrzenia wnoszą do powieści młody braciszek zakonu zmartwychwstańców, dawny przyjaciel Ziobry, który samodzielnie, niejako poza akcją powieści odkrył, iż mordercą musi być autor *Balladyny*. W każdym razie nagle rozjaśnia się w udręczonej do obłędu głowie Podhoreckiego i wszystko mu się zgadza. Cały więc trop prowadzący do zmartwychwstańców okazał się fałszywy. Trzeba też przyznać, że dowcipny jest zastosowany w narracji kamuflaż, rzecz dzieje się bowiem w miesiącu nazywanym po francusku *jul* (czyli lipiec). Ta informacja ma opóźnić u czytelnika podejrzenia

¹⁶ J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.

względem Słowackiego, chętnie nazywającego siebie Julem. Albo storpedować zbyt pochopnie powzięte podejrzenie. A czy każdy domyśli się, że poprzez potworną na tylnej okładce podobiznę mężczyzny przeziera autor *Balladyny*, że to jego portret, że tytuł napisany jest jego ręką?

Wracając do inwestycji. Teraz już Podhoreckiemu wiadomo, że owa płonąca ofiara to szczegółowa i dokładna realizacja sceny ze *Snu srebrnego Salomei*¹⁷.

W rzeczy samej w historii tej roi się od ukrytych cytatów ze Słowackiego, który zresztą pojawia się od czasu do czasu cicho i skromnie w tle¹⁸. Ów egzemplarz *Dziadów* też mógł należeć do niego, Słowacki miał wszystkie książki rywala, kreślił je i poprawiał,

¹⁷ Pierwsza zbrodnia seryjnego zabójcy i inne towarzyszące jej okoliczności mają odpowiednik w wyroku wydanym przez Regimentarza na przywódcy buntowników Semence oraz w relacji Sawy:

Regimentarz

[...]
Nogi zostawić w łańcuchu,
Zawiesić mu kir na czoło.
Ręce wznieść, słomą okrócić,
I całego oblać smołą;
Potem przez księdza poświęcić,
I czarną figurę smolną
Podparłszy, gdy zechce się walić,
Na samym wierzchu – zapalić
I przez wieś prowadzić wolno,
Jako świecznik zapalony:
A ciągle niech biją w dzwony,
Póki gore żywa świeca,
[...]

Sawa

Spotkałem żywą gromnicę,
Z płomieniskami na głowie,
Ze smołą ogniem kapiącą,
Na mnie... w oczy wprost idącą:
[...]
Na koniu, szablą zamachem
Chciałem to światło jarzące,
Tę straszną marę zagasić;
I w zamachu uciąłem jej ręce. –
[...]

Regimentarz

Dość – bo uszy moje słyszą
Krzyczącą krew. – Niech kto bieży,
Do łba mu łufę przymierzy,
I skończy ciała męczarnie (J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 6, Wrocław 1955, s. 236, 249-250).

¹⁸ Jeden raz tylko bardziej zdecydowanie w scenie niefortunnego spotkania na ulicy z Z. Krasińskim. Przy tej okazji małe sprostowanie. Dbali o erudycyjny szczegół autor zakłada Krasińskiemu okulary o kolorze różowym. Jednak poeta ten nosił niebieskie okulary, różowe zakładali inni, np. A. Chodźko.

by wreszcie na koniec pisać ich nowe wersje¹⁹. O tym Podhorecki wiedzieć jednak nie musiał.

Tylko niektórzy czytelnicy mimowolnie w roli nadprofilera interpretują sygnatury zgodnie z tytułem książki i od razu myślą o Słowackim. Ale czy myślą o nim jako o seryjnym mordercy? Nawet Podhorecki i jego grupa cofają się przed potwornością takiego przypuszczenia. A jeszcze dojdzie zamordowana w bestialski sposób ciężarna Marie, kochanka Podhoreckiego. I tu kolejna sygnatura, znów cytat ze *Snu srebrnego Salomei*: z rozciętego łona ofiary usunięty został płód, zamieniony na martwe szczenię²⁰.

W takich przypadkach zasięga się opinii eksperta. Akurat przybył do Paryża Krasiński – a nikt tak nie zna Słowackiego jak on. Krasiński potwierdzi zasadność podejrzeń i przydatność wszystkich poszlak, wesprze je nawet swoimi spostrzeżeniami, ale ma poważne wątpliwości i obala w końcu całą teorię jednym gestem: „To nie Jul. On umiera” (s. 285).

Dzięki uporczywości Adama Podhoreckiego, jednak nierezygnującego do końca z podejrzewania Słowackiego, poznajemy wreszcie seryjnego mordercę. Ale nie dlatego, że został złapany przez polskich detektywów. To morderca przez dziwny zbieg okoliczności zamiast Słowackiego, którego *nota bene* miał zamiar ukrzyżować, uprowadzi Podhoreckiego. Czytelnik dzieli z tym ostatnim zdumienie, rozpoznając starego krupiera z szulerni Gruszczyńskiego, Świderskiego. Kolejna niespodzianka – ów Świderski to w rzeczywistości niejaki pułkownik Koenig, doskonale znany Podhoreckiemu z powstańczej Warszawy.

Autor ma wielkie kłopoty z rozwianiem wątpliwości czytelnika co do prawdopodobieństwa takiego rozwiązania. Dorzucona informacja o zapuszczonej brodzie popa niewiele tu zmienia. Bo w rzeczy samej jak można uwierzyć, iż tak spostrzegawczy obserwator jak Podhorecki, spotykający krupiera prawie co dzień w klubie Gruszczyńskiego, nie rozpozna w nim Koeniga, któremu w Warszawie 1831 roku

¹⁹ W rękopiśmiennej puściźnie J. Słowackiego znajdowały się fragmenty *Konrada Wallenroda*, *Dziadów* i *Pana Tadeusza*.

²⁰ Literacki pierwowzór tej zbrodni znajduje się w relacji Sawy:

Sawa
[...] ach jedną raną
Zabita; bo otworzone
Miała żywota świątnicę,
I straszną płodu zamianą –
(Jasne stepowe księżyce,
Biorę was za krwawe świadki!)
Że łono tej polskiej matki
Od strasznego nożów cięcia
Wyszło na łono szczenięcia,
I stało się psią mogiłą;
Bo i szczenię martwe było
Na dnie martwego żywota! (J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, s. 177).

w dramatycznych okolicznościach uratował życie i którego ukrywał we własnym mieszkaniu, kiedy rozjuszony tłum zaczął wieszać generałów i wysokich oficerów oskarżonych o zdradę.

Ale mniejsza o niewiarygodności, gdyż i one należą niejako do praw gatunku²¹. Ważniejsza jest odpowiedź na pytanie o motyw działania seryjnego zabójcy. We współczesnej kryminologii punktem wyjścia do ustalenia typu motywacji jest przekonanie, iż sprawca poprzez realizację swojego zamiaru pragnie osiągnąć jakąś korzyść. Może to być zemsta (wymierzenie kary), zdobycie władzy nad ofiarą, pieniądze, satysfakcja seksualna, zadowolenie z wypełnienia misji²². W sprawie prowadzonej przez grupę Podhoreckiego i policję paryską portret psychologiczny zabójcy od samego początku musiał uwzględniać niezwykle typ motywacji – „zwykły” mord na tle rabunkowym czy mord na tle seksualnym nie wchodził w rachubę. Nieczytelne w dużej mierze dla paryskiej policji tło konfliktu religijno-ideologicznego przesuwają problematykę śledczą na wyższy poziom abstrakcji; stworzony przez Podhoreckiego na własny użytek profil zabójcy jest w tym względzie prawidłowy. Niestety niewiele to wnosi w sferze praktycznego działania, czyli skierowania podejrzenia na właściwą osobę, zdemaskowania i ujęcia sprawcy. Odkrycie zagadki rzeczywistej motywacji nie jest w tej powieści dziełem znakomitego wywiadowcy, lecz ujawnione zostaje przez samego skrytobójcę w pisemnym wyznaniu: „Niech papier zaświadczy, że to nie z okrucieństwa zabijałem, ale z miłości, którą tylko prawdziwie wolny duch pojąć może...” (s. 374). Ów wolny duch rodem jest z pism i filozofii genezyjskiej Słowackiego, którą objaśnił wcześniej już swym gościom Krasiński. Zbawienie świata i człowieka możliwe jest jedynie poprzez osiągnięcie wyższego stopnia uduchowienia dzięki krwawej i męczeńskiej ofierze ciała: „to straszna wizja, kiedy postęp nieuchronnie dokonywać się musi wśród tortur” (s. 285). Misja Koeniga *alias* Świderskiego polega zatem na przekuciu w czyn systemu autora *Genezis z Ducha*: im okrutniejsza wydaje się zbrodnia, tym większym jest świadectwem miłości. „Każda śmierć była znakiem – powiada Koenig do Podhoreckiego. Dla ciebie. Listy zostawiałem, żebyś lepiej pojął. Ale ty nie umiałeś czytać [...]” (s. 362). Motywacja zapewne nienotowana w annałach kryminalistyki i kryminologii, także w historii gatunku powieści kryminalnej. Niezwykle też, niezgodne z klasycznymi regułami gatunku jest rozwiązanie, w którym detektyw pada łupem mądrzejszego od niego przestępcy i wszystko źle by się skończyło, gdyby nie interwencja komisarza Langa, uparcie inwigilującego swego polskiego współpracownika.

²¹ W gruncie rzeczy wszystkie kryminały A. Christie są nieprawdopodobne.

²² Niektórzy specjaliści preferują teorię polimotywacji. Twierdzą oni, że nie ma jednego czystego motywu postępowania, dopiero w połączeniu dwóch czy większej liczby motywów wyzwala się akt zabójczej agresji. Dla praktyków, czyli ludzi prowadzących dochodzenie i śledztwo, oznacza to tylko komplikację ich pracy, dlatego będą się starali przynajmniej wyłuszczyć i zdefiniować motyw główny, pomijając np. psychologiczne niuanse.

Konkluzja. Psychologiczna analiza motywu zabójcy pewnie nigdy nie doprowadziłaby do jego ujęcia, raczej do aresztowania Słowackiego. Skuteczna natomiast okazała się zastosowana przez komisarza Langa zwykła metoda obserwacji.

THE PROFILE OF A KILLER IN PAUL GOŹLIŃSKI'S *JUL*

Summary

Paris, summer 1845. The city is shocked by an extremely sophisticated act of murder; the police immediately suspects Polish immigrants, who are unpopular in the capital for their brawls, their permanent conflicts with the law, political conspiracy and suspicious religious activity. Inspector Lang, however, is forced to use the services of a Polish spy, who is involved in the crime.

The Polish-French team of professional and casual detectives are trying to detect the unknown delinquent, however, their cooperation is far from harmonious. Instead of a quick success, they face another mysterious crime. Who is the offender? Is it Juliusz Słowacki? At that time forensics has not developed yet and so the only auxiliary technical means the detectives can use are the first imperfect photos. Thus, it remains to create a psychological portrait of the delinquent. Inevitably, the reader joins the team work in the role of an "over-profiler". The aim of the paper is to reconstruct and evaluate the crime plot of Goźliński's novel.

Jakub Rawski

Uniwersytet Zielonogórski

KRYMINALNY ROZRACHUNEK Z ROMANTYCZNYM MESJANIZMEM W *JULU* PAWŁA GOŹLIŃSKIEGO

A wiesz ty, co to będzie z Polską za lat dwieście?
(A. Mickiewicz, *Dziady*)

Pawiem narodów byłaś i papugą.
(J. Słowacki, *Grób Agamemnona*)

*Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska,
Papuga wszystkich ludów – w cierniowej koronie.*
(J. Lechoń, *Herostrates*)

Wydany w 2010 roku *Jul* Pawła Goźlińskiego stanowi przykład gry z gatunkiem, a przede wszystkim z tradycją historyczną. Na warsztat kryminalnej intrygi autor – *nota bene* naukowiec i znawca epoki romantyzmu¹ – wziął środowisko Wielkiej Emigracji, czyli Polaków, którzy przybyli do Francji po upadku powstania listopadowego z 1831 roku. Utrwalone w historiografii, podtrzymywane patriotyczną tradycją, przekonanie o tym, że Polacy na emigracji „wykazywali godną szacunku i podziwu intensywność uczuć, niewyczerpaną energię w podtrzymywaniu politycznych organizacji [...] imponującą błyskotliwość w podejmowaniu [...] przedsięwzięć” (N. Davies)², zostaje podane w wątpliwość. Goźliński wchodzi w zdecydowaną polemikę ze szlachetnym obrazem polskiego środowiska w Paryżu. Stosując hermeneutyczną podejrzliwość wobec takiego,

¹ 2 marca 2004 r. P. Goźliński otrzymał stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy *Przemiany toposu „theatrum mundi” w polskim dramacie romantycznym*, której promotorką była prof. M. Janion. Drukowana wersja dysertacji: P. Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.

² N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. 2: *Od roku 1795*, tł. E. Tabakowska, Kraków 1996, s. 305. Nie brakuje klasycznych rozpraw dotyczących tego tematu, podtrzymujących narodowe mity, zob. S. Kalembka, *Wielka Emigracja 1831-1863*, Toruń 2003; *idem*, *Wielka Emigracja. Polskie wychodźstwo polityczne w latach 1831-1862*, Warszawa 1971; *Wielka Emigracja (1831-1846)*, oprac. M. Żychowski, Warszawa 1962; J. Zdrada, *Wielka Emigracja po Powstaniu Listopadowym*, Warszawa 1987.

mocno esencjalistycznego, pojmowania niewątpliwie ważnego fragmentu dziejów Rzeczypospolitej, której w I połowie XIX wieku nie było na mapach, wciąga czytelnika w kryminalną zagadkę.

Akcja powieści rozgrywa się w 1845 roku. Od pierwszych stron prezentowana jest emigracyjna diaspora. Polacy spotykają się w „nielegalnym królestwie gry Eustachego Gruszczyńskiego”³, a wśród nich przedstawiciele szlachty, tacy jak hrabia Sławoj Rozumowski, który „na paryskim bruku nabrał awersji do wszystkiego co francuskie i z zakurzonego polskiego artylerzysty przepoczwarzył się w wykrochmalonego angielskiego dandysa” (J, s. 14) – informuje narrator. Wśród bohaterów drugoplanowych można wymienić także księdza Ignacego Dzieżyńskiego, który tak naprawdę nazywa się Nowicki, a stan kapłański przyjął, żeby zamaskować prawdę o swojej współpracy z carską policją (zob. J, s. 88).

Bohater utworu – Adam Podhorecki uzależniony od „karcianego nałogu” (J, s. 21) były powstaniec, zesłaniec syberyjski, niedoszły samobójca, wdowiec (zob. J, s. 26-27), który czuje, że „przeszłość spala go na popiół” (J, s. 39), pewnego paryskiego poranka widzi zbiegającego ulicą podpalonego człowieka z odciętymi dłońmi, któremu postanawia skrócić męki, strzelając w głowę. Jak się później okazuje, ofiarą był polski emigrant, przyjaciel Podhoreckiego – Jan Żebro-Kownacki zwany Ziobrą. Podwójnie toczone śledztwo (zarówno przez francuskiego komisarza Henry’ego Langa, jak i głównego bohatera tekstu) ukazuje, z każdym kolejnym rozdziałem, postępującą degenerację polskiego środowiska emigracyjnego, którego „już bardziej skłócić się nie da” (J, s. 15), w obawie przed którym francuscy „ojcowie córek, a mężowie żon nie wypuszczają wieczorem samych na ulice, bojąc się, że przyjdzie im potem chować polskie bękarty” (J, s. 24), w tym

światku paryskich Polaków. Złota młodzież w lakierowanych ciżmach, wysokich cylindrach i glansowanych rękawiczkach, [...] za siedzibę obrała sobie kawiarnie bulwaru włoskiego. I zdobywa tam głęboką wiedzę na temat świata paryskich tancerek, zapominając o Ojczyźnie złożonej w grobie (J, s. 146).

Sam Podhorecki nie ma krystalicznie czystej przeszłości według patriotycznych kryteriów – przed laty zdradził carskiej policji „strukturę i program siatki karbonarów w Galicji i w Prusach. Drogi i metody przerzutu emisariuszy z Francji do kraju. Komórki sprzysiężenia w niemieckich miastach. Emigranckie kluby, partie i stowarzyszenia” (J, s. 106) i tak dalej. Jego przeszłość zna rosyjski agent major Łużyn, który także padnie ofiarą mordercy.

³ P. Goźliński, *Jul*, Wołowiec 2010, s. 12. Dalsza paginacja cytatów z tego wydania utworu, oznaczonego skrótem J, oraz odwołań do niego jest zlokalizowana w tekście głównym, w nawiasach.

Narrator oraz bohaterowie powieści odnoszą się bardzo krytycznie do Koła Sprawy Bożej. Maria Janion stwierdza, że

Jeśli idzie o samą emigrację, to [...] wszystko tam kierowało się albo ku obozowi Czartoryskiego, [...] albo niestety kończyło się w sekcje Towiańskiego, w tym organizacyjnym mistycyzmie, jakim było Koło Sprawy Bożej. [...] Tam już doszło do kompletnego wykoślenia wszystkich, Mickiewicza też⁴.

Warto przypomnieć, że właśnie towiańszczyznę Alina Witkowska jednoznacznie określa jako „największy skandal emigracji”⁵, węgierski prozaik György Spiró zaś nakreślił jej demitologizujący obraz w powieści pod ironicznym tytułem *Mesjasze* (2007)⁶. Filozoficzno-religijna sekta, która dla Joachima Lelewela była przejawem aberracji duchowej⁷, a stała się, głównie za sprawą Adama Mickiewicza i jego pełnego oddania dla pseudofilozoficznych rozważań towiańczyków, rdzeniem mesjanizmu, dodatkowo podtrzymywany przez autorytet autora *Dziadów*, który myśl Koła Sprawy Bożej ogłaszał z katedry Collège de France⁸.

Niebezpiecznie Witkowska określa Wieszcza jako „apostoła nowego mesjasza”⁹ – mesjaszem jest oczywiście Andrzej Towiański; dla bohaterów *Jula* tworzą oni „diabelski spisek jednego poety i jednego proroka” (J, s. 93), z tym że o ile Towiańskiego i członków „jego heretyckiego zastępu [...], wystarczy [...] wygnieść jak robaki” (J, s. 93), o tyle „co do Mickiewicza [...], mają znacznie ambitniejsze plany: zawrócić, zawojować, nawrócić” (J, s. 93). W momencie, w którym przeciętny polski maturzysta, uczeń szkoły

⁴ Janion. *Transe – traumy – transgresje*, t. 2: *Profesor Misia. Rozmawia Kazimiera Szczuka*, Warszawa 2014, s. 71.

⁵ A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987, s. 92. Szerzej na ten temat – zob. K. Rutkowski, *Stos dla Adama albo kacerze i kapłani. Studium w czternastu odsłonach o sporze zmartwychwstańców z towiańczykami*, Warszawa 1994; *idem*, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999; A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989. Na szczególną uwagę zasługuje pamiętnik z tamtego czasu, opisujący środowisko emigracyjne od wewnątrz, w którym można znaleźć informacje dotyczące szkodliwego wpływu A. Towiańskiego na autora *Pana Tadeusza* i tych Polaków, którzy zaufali przywódcy Koła Sprawy Bożej; zob. A. Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz. Zapiski z początków towiańszczyzny*, z rękopisu odczytała, skomentowała i wstępem poprzedziła E.Z. Wichrowska, Gdańsk 2006. Swoistą kroniką tamtych czasów, idei oraz myśli są dzienniki S. Goszczyńskiego (*Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1-2, oprac. Z. Sudolski, przy współw. W. Kordaczuk, M.M. Matusiak, Warszawa 1984).

⁶ Zob. G. Spiró, *Mesjasze*, tł. E. Cygielska, Warszawa 2009. Na ten temat zob. L. Libera, *Rewizja mitu Wielkiej Emigracji w literaturze współczesnej. Györgya Spiró „Mesjasze” i „Jul” Pawła Goźlińskiego*, [w:] *Mitologizacje państwa w kulturze i literaturze iberyjskiej i polskiej*, red. W. Charchalis, B. Trocha, Zielona Góra 2014, s. 221-237.

⁷ Zob. I. Jokiel, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006, s. 67, przyp. 152.

⁸ W 1848 r. papież Pius IX wpisał trzeci i czwarty kurs *Prelekcji paryskich* A. Mickiewicza na kościelny Indeks Książ Zakazanych (*Index Librorum Prohibitorum*); zob. D. Siwicka, *Pius IX*, [w:] J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 407.

⁹ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986, s. 211.

ponadgimnazjalnej buduje swoją wiedzę o Wielkiej Emigracji poprzez poznawanie doskonale znanych klisz, czyli dziejów obozów politycznych działających w Paryżu (Hôtel Lambert, Towarzystwo Demokratyczne Polskie, Gromady Ludu Polskiego), utrwalając tym samym narodowy mit, jakże ważne wydaje się przypomnienie o Towiańskim i jego sekcie, która *de facto* była najważniejszym, bo kulturotwórczym (filozofia mesjanizmu), ośrodkiem działalności Polaków w Paryżu¹⁰.

W powieści Goźlińskiego część emigrantów nie ma wątpliwości, że przywódca Koła Sprawy Bożej, który przebywa w Szwajcarii, „za moskiewskie pieniądze bonbonami się obżera” (J, s. 44); hrabia Rozumowski podejrzewa, że za pierwszym morderstwem stoi nie kto inny jak „banda tego litewskiego hochsztaplera Towiańskiego i jego dziadowskiego pisarczyka Mickiewicza! Albo i moskiewska ambasada, która kręci nimi wszystkimi! Sprawa, tfu, Boża!” (J, s. 52). Jak się później okaże, rzeczywiście rosyjska ambasada chciała się posłużyć towiańczykiem Ziobrą, który miał się udać z rublami do Mickiewicza „po błogosławieństwo na ekspedycję do cara” (J, s. 137). Z tego wybuchnąłby „skandal, jakiego jeszcze nie było: Mickiewicz na żołądź Moskala!” (J, s. 137), jednak Ziobro został zamordowany, a niedługo później celem mordercy został sam autor *Sonetów krymskich*, tyle że zamach udaremnił Podhorecki (zob. J, s. 192-199); jeden z towiańczyków – Plichowski wyznał: „Mistrz kazał pokochać, co jest czystego w Rosji, tom pokochał. Kazał do cara jechać, tom się ofiarował” (J, s. 180).

Podhorecki w rozmowie z Langiem stwierdza: „Towiański potrzebuje Mickiewicza [...] Bo on jest jego kartą wizytową i całą powagą przed światem” (J, s. 183), chociaż zaznacza: „Towiański wcale nie chce zadzierać z Kościołem. On pierwszy jezuita pośród sekciarzy. A Mickiewicz wciąż klechy prowokuje. Zarządza właśnie sakramenty, każe się po nowemu spowiadać” (J, s. 182). Zatem okazuje się, że w oczach emigrantów Mickiewicz jest większym heretykiem niż przywódca Koła Sprawy Bożej. Nie zapominają mu również żydowskiego pochodzenia (które *de facto* do dzisiaj nie jest ostatecznie wyjaśnione)¹¹. Rozumowski mówi w kłótni z Gruszczyńskim: „Wiesz, że oni Żydów między siebie przyjmują? Teraz mamy być z Żydkami zbratani! Ale czego tu się lepszego spodziewać? Mickiewicz, tfu, z matki obcej” (J, s. 52); „on pierwszy kabalista. Po matce” (J, s. 53).

¹⁰ Tę sytuację zmienia jeden z najnowszych podręczników do nauki języka polskiego dla szkół ponadgimnazjalnych, w którym uczeń dowiaduje się, kim był A. Towiański i co to było Koło Sprawy Bożej; zob. D. Dominik-Stawicka, *Język polski 3. Podręcznik dla szkół ponadgimnazjalnych. Kształcenie kulturowo-literackie i językowe. Zakres podstawowy i rozszerzony. Romantyzm*, Gdynia 2013, s. 111.

¹¹ Zob. I. Grudzińska-Gross, *Honor, horror i klasycy. Eseje*, Sejny 2012, s. 176-184; M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 54, 63, 190-193; J. Maurer, *„Z matki obcej...”*. Szkic o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów, Kraków 1996.

Narodowowyzwoleńcza awantura, która miała miejsce w areszcie, po przerwaniu przez paryską policję pojedynku Rozumowskiego i Mińskiego, przypomina groteskowe kłótnie rodem z powieści Witolda Gombrowicza:

– Wyłazić! Wszyscy! – wrzeszczą strażnicy i nie bacząc na: – Bij, zabij – Mińskiego oraz: – Marsz, Polacy, marsz do broni, gdy was Moskal zewsząd goni! – wyśpiewane chórem przez Gruszczyńskiego i Rozumowskiego, wytrącają bagnetami broń z rąk więźniów. Oskrzydlają ich i dźgając w zadki, wypychają za drzwi (J, s. 157).

Zachowanie bohaterów *Jula* oddają słowa Sędziego z *Pana Tadeusza*: „Szabel nam nie zabraknie, szlachta na koń wsiedzie, / Ja z synowcem na czele i? – jakoś to będzie!”¹². Owe „jakoś to będzie”, a więc to, co niekoniecznie przemyślane, rozsądne i uwarunkowane logicznie, przyświeca Polakom na paryskiej emigracji. Warto wspomnieć, że *à propos* rozgrywki fikcyjnych bohaterów narrator przypomina kwestię nieodbytego ostatecznie pojedynku Stanisława Ropelewskiego z Juliuszem Słowackim słowami Rozumowskiego: „Wtedy do niczego nie doszło, bo ich pogodził hrabia Plater. [...] tak naprawdę to Ropelewski stchórzył. Tak się bał, że musieli go siłą ściągać z nocnika” (J, s. 147). Leszek Libera pisze, że jest „sprawa niedosłego pojedynku zbyt poważna i zagmatwana, by składać całą winę na karb [...] Ropelewskiego”¹³, Jarosław Marek Rymkiewicz stwierdza zaś, że na emigracji „Litwini chcieli go zabić [Słowackiego – J.R.] [...] to też rzecz całkiem pewna”¹⁴.

Goźliński podąża tropem Tadeusza Żeleńskiego (Boya)¹⁵, odbrażawiając romantyzm i romantyków. Nie czyni tego jednak za pomocą dociekań eksplikacyjnych czy publicystycznej szermierki. Pisarz sięga po gatunek powieści kryminalnej i mierzy się z mesjanizmem jako ciągiem stereotypów historiozoficznych, nie zapominając przy okazji o specyfice polskiej kultury romantycznej na emigracji. Warto jednak zaznaczyć, że skrupulatnie realizowana poetyka gatunkowa powieści kryminalnej, „w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła powiązana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnieniem sprawcy”¹⁶, stanowi je-

¹² A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. K. Górski, Warszawa 1986, s. 177. Dygresyjnie – warto pamiętać o tym, jak absurdalna jest „inwokacja s z l a c h e c k i e g o” poety skierowana w języku p o l s k i m do L i t w y i traktowana jako jeden z najznakomitszych wyrazów p a t r i o t y z m u polskiego” (J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 416).

¹³ L. Libera, *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010, s. 40.

¹⁴ J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 9.

¹⁵ Zob. T. Żeleński (Boy), *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1956.

¹⁶ A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 464. Szerzej na ten temat – zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

dynie sztafaż dla gatunku również realizowanego przez *Jula*, czyli powieść historyczną. Odbiorca ma do czynienia zatem z kryminałem historycznym, który przy okazji stawia konkretną diagnozę społeczną, ukazuje warunki życia Polaków na emigracji we Francji, rozwarstwienie klasowe, wykluczające się idee związane z narodzinami kapitalizmu, socjalistyczny ogłód rzeczywistości (zob. J, s. 118-119) i tym podobne¹⁷.

W *Julu* dochodzi do dekonstruowania mesjanizmu, jeżeli dekonstrukcja jest rozumiana jako podążanie za tym, co ukryte, nieodstępne, niewypowiedziane wprost w tekście, a tekst jako cały obszar historiograficzny dotyczący Wielkiej Emigracji, utrwalający narodowy mit¹⁸. Paul de Man pisał: „Dekonstrukcja zawsze ma za swój cel ujawnienie istnienia ukrytych połączeń i fragmentacji w, jak się zakłada, monadycznych totalnościach”¹⁹. Taką monadyczną totalnością jest mityzująca szlachetne cechy narodowe narracja dotycząca środowiska emigracyjnego pisana za pomocą języka,

który uświęca wszystko, co polskie [...] Przy tym nie jest to język samych romantyków, lecz ich natchnionych egzegetów. Romantycy byli znacznie bardziej krytyczni, rozjątrzeni, zbuntowani: nawet przeciw Polsce. Tego ich egzegeci zauważyć nie mogli i nie chcieli. Oni musieli budować wizję Polski – „świętej pani”, cierpiącej bez skazy, nieskalanej, nietykalnej²⁰.

Powieść jest również przykładem „mgławicy tekstów”²¹. Teksty pęcznią w niej i rozsadzają ją od środka; nie brakuje aluzji do Eugeniusza Sue i jego *Tajemnic Paryża* (zob. J, s. 42), Aleksandra Dumasa (zob. J, s. 116), Charles’a Baudelaire’a (zob. J, s. 120). Nagromadzenie aluzji do innych utworów świadczy o intertekstualności. W powieści

¹⁷ Współczesna powieść kryminalna posiada wyraźne tendencje do synkretyzmu gatunkowego, czerpania z różnych konwencji, np. trylogia „Millennium” (S. Larsson, *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, tł. B. Walczak-Larsson, Warszawa 2008; *idem, Dziewczyna, która igrała z ogniem*, tł. P. Rosińska, Warszawa 2009; *idem, Zamek z piasku, który runął*, tł. A. Roseneau, Warszawa 2009) realizuje również gatunek powieści sensacyjnej, psychologicznej, nie brakuje w niej diagnoz społecznych, antropologicznych, krytyki systemu wolnorynkowego, społeczeństwa patriarchalnego itd. Na temat S. Larssona i jego pisarstwa – zob. J.E. Pettersson, *Stieg Larsson. Dziennikarz, pisarz, idealista. Biografia*, tł. A. Węgleńska, Warszawa 2011. W polskiej literaturze pojawiła się podobna trylogia kryminalna, na którą składają się powieści-hybrydy; zob. Z. Miłoszewski, *Uwikłanie*, Warszawa 2008; *idem, Ziarno prawdy*, Warszawa 2011; *idem, Gniew*, Warszawa 2014.

¹⁸ Narodowe mity polskiego romantyzmu rozumiem jako „pewien rodzaj konstrukcji świadomościowej i sposób myślenia stanowiący część spuścizny kulturowej narodu, która realizuje się w postaci utrwalonych, głównie w literaturze, przeświadczeń i wyobrażeń przekazywanych z pokolenia na pokolenie i tym trwalszych, jak w przypadku romantycznego mitu narodowowyzwoleńczego, im mocniej związane są z doświadczeniem historycznym. [...] nie są [...] uniwersalną opowieścią o kondycji ludzkiej z jej ponadczasowymi sensami, odnoszą się tylko do pewnego wycinka lokalnej historii” (A. Szóstak, *Czesław Miłosz i Wisława Szymborska wobec mitów polskiego romantyzmu*, [w:] *Słowacki i wiek XIX*, t.1, red. M. Ruszczyńska, Zielona Góra 2012, s. 168).

¹⁹ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tł. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 297.

²⁰ M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 103.

²¹ Zob. W. Kalaga, *Granice tekstu – mgławice tekstu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 5-32.

wyraźna jest struktura narracyjna będąca „mozaiką cytatów”, posługując się określeniem Julii Kristevej²² – rozdział *Elektryczność* (zob. J, s. 176-199) poświęcony próbie zamachu na Mickiewicza jest swoistą wariacją, grą tekstową z zawartym w *Dziadach* drezdeńskich opisem śmierci Augusta Bécu, ojczyzna Słowackiego, który w dramacie pojawia się pod postacią Doktora i został przedstawiony jako zdrajca:

Zabity
Od pioruna. Fenomen ten godzien rozbiorów:
Okolo domu stało dziesięć konduktorów.
A piorun go w ostatnim pokoju wytropił,
Nic nie zepsuł i tylko ruble srebrne stopił,
Srebro leżało w biurku, tuż u głów Doktora,
I zapewne służyło dziś za konduktora²³.

Mesjanizm, ugruntowany przede wszystkim przez wspomnianą powyżej drezdeńską część *Dziadów* oraz *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*²⁴ Mickiewicza, jest ideą – jak zauważa Janion –

utożsamiania cierpień Polski pod zaborami z cierpieniami Chrystusa. [...] W widzeniu księdza Piotra z III cz. „Dziadów”, [...] Mickiewicz rozbudował dokładną analogię między męczeństwem i śmiercią Chrystusa a ukrzyżowaniem i skonem narodu polskiego. Nad analogiami podobnymi medytowano w pobożnym skupieniu. Dzieje Polski wpisywano w schemat mesjanistyczny: cierpienia będą odkupione, naród zbawiony. W obrębie mesjanizmu dokonała się sekularyzacja metafory ukrzyżowania – religia wprzęgnięta została w służbę sprawie narodowej, polityka faktycznie zapanowała nad religią. Mesjanizm rozkwitał na emigracji po upadku powstania listopadowego jako stan mentalności „narodu wybranego”²⁵.

Goźliński konsekwentnie poprzez narrację buduje czarną legendę mesjanizmu, podkreśla jego sadomasochistyczny wymiar. Obrazując go nawet dosłownie – w przypominanych dziejach Podhoreckiego z czasów walki w partyzantce Józefa Zaliwskiego z 1833 roku odbiorca natrafia na opis ukrzyżowania głównego bohatera przez chłopów,

²² Zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

²³ A. Mickiewicz, *Dziady: cz. III*, Wrocław 1984, s.156..

²⁴ Warto zaznaczyć, że właśnie *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* z 1832 r. były skierowane do Polaków po upadku powstania listopadowego. A. Mickiewicz wyrażał w nich swoją opinię o politycznych sporach emigracji polskiej. Szerzej na ten temat – zob. Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998.

²⁵ M. Janion, *Solidarność – wielki zbiorowy obowiązek kobiet*, [w:] A. Pawlicka, *Czas na kobiety. Rozmowy z twórczyniami I Kongresu Kobiet*, Warszawa 2010, s. 163. Szerzej na temat polskiego mesjanizmu romantycznego – zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 19-24, 29-32, 66-70, 79-80, 150, 180-181, 473, 544-551; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 65-67. O genezie mesjanizmu w judaizmie pisze W. Opiola (*Mesjanizm polityczny. Źródła zjawiska w teologii judaistycznej*, „Dyskurs” 2007, nr 5, s. 57-66).

do których pisał odezwy dotyczące tego, że „Polska, jak Pan Jezus przez króle na męki wydana, jak Pan Jezus opluta i do krzyża przybita, może zmartwychwstać z Bożą i chłopską pomocą” (J, s. 103), więc oni postanowili: „my go jak Pana Jezuchrysta na tamten świat wyprawimy. Niech ginie tak, jak opowiadał. Pięknie. A jak koronę męczeńską weźmie, to łącniej z tą swoją Polską zmartwychwstanie” (J, s. 105). Paradoksalnie życie ratuje Podhoreckiemu rosyjskie wojsko. Charakter i cel mesjanistycznych idei, którymi są przesiąknięci polscy emigranci, najpełniej oddają słowa komisarza Langa:

Wy naprawdę myślicie, że Bóg nie ma nic do roboty, tylko strugać dla Was krzyże, żebyście mogli na nich zdychać dla tej waszej Polski? Bo wy się kochacie w męczeństwie! I siebie wzajem byście ze łzami braterskiej miłości w oczach powywieszali (J, s. 314).

Mesjanistyczny stan mentalności „narodu wybranego” na emigracji nie zakończył się wraz z epoką romantyzmu. Zasiany przez Mickiewicza oraz Koło Sprawy Bożej wydał obfite plony w kulturze. Dzieje recepcji mesjanizmu postromantycznego rozpoczynają się od prozy pozytywistycznej, żeby wspomnieć chociażby dobrze znaną każdemu Polakowi Trylogię Henryka Sienkiewicza²⁶. Obejmują nurt poezji legionowej oraz patriotycznej, który pojawił się pod koniec Młodej Polski, lirykę powstania warszawskiego, poezję Zbigniewa Herberta²⁷, wiersze twórców skupionych wokół Nowej Fali, a kończą na tak zwanej poezji smoleńskiej²⁸ wpisującej się w zjawisko określone przez

²⁶ Sienkiewiczowska Trylogia napisana „ku pokrzepieniu serc”, realizowała mesjanistyczne idee. Utrwalony został w niej mit Polski cierpiącej, walczącej, zagrożonej przez kolonialne dążenia innych krajów, będącej „przedmurzem chrześcijaństwa” wobec prawosławia oraz islamu (co jest najbardziej widoczne w *Ogniem i mieczem*). W. Gombrowicz pisał: „Naród stanowi ostateczne jego usprawiedliwienie. Lecz, oprócz narodu, także Bóg. Gdyż to właśnie ma być, w pojęciu Sienkiewicza i jego wielbicieli, pisarstwo *par excellence* moralne, oparte mocno na światopoglądzie katolickim, literatura «czysta». Z czego okazuje się, że punkty wyjściowe Sienkiewicza zgodne są z naszą wiekową tradycją: wszystko, co się pisze, pisze się w imię Narodu i Boga, Boga i Narodu” (W. Gombrowicz, *Sienkiewicz*, [w:] *idem*, *Dziennik*, t. 1: 1953-1956, Kraków 2004, s. 360).

²⁷ „Herbert był poetą na wskroś patriotycznym, przejętym tym, co uważał za ciągłą niedolę Polski, a jego wiersze kontynuowały romantyczną wizję Polski jako ofiary” (I. Grudzińska-Gross, *op. cit.*, s. 142). Szerzej na temat związków poezji Z. Herberta z romantyzmem – zob. M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra-Kraków 2013.

²⁸ Najbardziej znanymi przykładami są wiersze: J.M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, [w:] *idem*, *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010, s. 44-45; *idem*, Krew, „Gazeta Polska” 2013, nr 45, s. 1. Szerzej na temat tego rodzaju współczesnego mesjanizmu – zob. Bielik-Robson, *Żyć i pozwolić żyć. Rozmawia Michał Sutowski*, Warszawa 2012, s. 288-301; A. Bielik-Robson, *Tanato-mesjano-faszyzm. O ostatnich odstonach polskiej symboliki mesjańskiej*, [w:] *Żaloba*, red. S. Sierakowski, A. Szcześniak, Warszawa 2010, s. 206-213; K. Duniec, J. Krakowska, *Soc, sex i historia*, Warszawa 2014, s. 28-31; „Teologia Polityczna” 2006-2007, nr 4: *Mesjanizm i polityka*. Warto wspomnieć, że mesjanistyczna retoryka jest obecna w wypowiedziach wielu polskich polityków. Z okazji 75. rocznicy mordu polskich oficerów w Katyniu prezydent B. Komorowski użył typowo mesjanistycznej metafory, mówiąc, że „spotykamy się w 75. rocznicę ukrzyżowania na wschodzie elity naszego narodu” (cyt. za: *Rocznica Katynia. Prezydent składa hołd*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 79.8412, s. 3).

Janion jako „pop-mesjanizm”²⁹. Na tle tego pochodzenia mesjanistycznych idei powieść Goźlińskiego wydaje się szczególnie istotna dla kształtowania polskiej tożsamości. Autor dokonuje rozrachunku z mesjanistyczną historiozofią za pomocą kryminalnej intrygi, a więc posługuje się narracją atrakcyjną dla czytelnika, dostępną dla wszystkich, wpisującą się w horyzont oczekiwań odbiorcy kultury masowej³⁰.

Jul należy do literatury rozliczeniowej. Pod tym względem blisko Goźlińskiemu chociażby do austriackiej noblistki Elfriede Jelinek, która podążając tropem swoich literackich antenatów, obnażających mroczne meandry ludzkiej psychiki, nieszczędzących przy okazji hermeneutycznej podejrzliwości wobec natury społeczeństwa, takich jak Franz Kafka, Robert Musil czy Thomas Bernhard, od lat literacko rozlicza Austrię z nazistowskiej przeszłości, z szowinizmu, patriarchy i mieszczańskiej obłudy³¹, dokonuje „demontażu powszednich mitów”³². Goźliński, chociaż porusza inną tematykę, podejmuje się podobnego zadania, a więc dekonstrukcji narodowych mitów. Przedstawione przez niego środowisko emigrantów to swoiste panoptikum: antysemita, konfident, agenci, hazardziści, alkoholicy, dziwkarze, oszuści, syfilitycy, próbujący za wszelką cenę ukryć własną przeszłość, zagłuszyć sumienie pod pozorem patriotycznych kłótni i awantur, ludzie, dla których wiara katolicka jest jedynie sztafadem³³. Cytując słowa powieściowego komisarza Langa, *Jul* przynosi „obraz Polaków uwięzionych w ciasnych pokoikach obsesji, w których fruwają skrawki zawsze wczorajszych gazet, zmieszane ze świadem zapyziałych idei, dymem przeterminowanych proroctw” (J, s. 82).

Wydaje się, że intencją autorską Goźlińskiego jest deziluzja polskiego męczeństwa emigracyjnego, a tym samym polemika z dobrze znanym i utrwalonym w kulturze stereotypem Polski cierpiącej, przeciwko któremu jakże ostro wystąpił wcześniej chociażby Andrzej Szczypiorski w *Początku*, pisząc:

Święta Polska, cierpiąca i mężna. Polskość święta, zapita, [...] z gębą wypchaną frazesem, [...]. Pod obrazkiem Najświętszej Panienki. [...] Święta polskość bluźniercza, która się ośmieliła nazywać Polskę Chrystusem Narodów, a hodowała szpiclów i donosicieli, karierowiczów i ciemniaków, oprawców i łapowników,

²⁹ Janion. *Transe – traumy – transgresje*, t. 1: *Niedobre dziecię*. Rozmawia Kazimiera Szczuka, Warszawa 2012, s. 113.

³⁰ Na temat popularności kryminału – zob. M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013; idem, *Zbrodnia doskonała. Rzecz o popularności kryminału*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 369-387.

³¹ Z tego powodu została zaliczona do grona tzw. artystów „kalających własne gniazdo” (niem. *Nestbeschmutzer*); zob. K. Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.

³² Zob. M. Sugiera, *Elfriede Jelinek: demontaż powszednich mitów*, [w:] eadem, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*, Kraków 1999, s. 369-400.

³³ Jak mówi E. Gruszczyński: „Myśleli, że Chrystus za nich wszystko zrobi, a oni dalej mogą w karły rznąć i komunię brać dla oszukania Boga i siebie. Ot, cała cnota naszych katolików” (J, s. 67).

ksenofobię podniosła do rangi patriotyzmu, u obcych klamek się wieszała, składała wiernopoddańcze pocałunki na dłoniach tyranów³⁴.

Właśnie takiej Polsce rzucił kryminalne i dekonstrukcyjne wyzwanie autor *Jula*, kreśląc przed czytelnikami własną, podpartą historycznie (np. badania „doświadczenia emigracyjnego” przeprowadzone przez A. Witkowską w książce *Cześć i skandale*³⁵), chociaż niepopularną powszechnie, wizję Wielkiej Emigracji.

CRIMINAL RECKONING OF ROMANTIC MESSIANISM IN *JUL* BY PAWEŁ GOŹLIŃSKI

Summary

In his crime novel, Paweł Goźliński confronts messianism as a set of historical-philosophical stereotypes. Goźliński shows the Great Emigration as a collection of alcoholics, gamblers and people of dubious morality, thus contradicting generally accepted historical-philological narrative. Mysterious murders committed in the dark streets of the nineteenth-century Paris are a pretext to deconstruct the foundations of messianism which feature strongly in the teaching programmes of Polish schools. The author of the article, through her meticulous analysis of the Polish romantic paradigm discussed in the novel, asks important questions about its relevance.

Translated by Natalia Józefczak

³⁴ A. Szczypiorski, *Początek*, Poznań 1989, s. 148.

³⁵ Zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

Małgorzata Medeka

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

KRYMINALNY PALIMPSEST. FM BORYSA AKUNINA*

Tytuł tego artykułu nawiązuje do badań Gérarda Genette'a zaprezentowanych w publikacji *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Autor omawia tam zjawisko transtekstualności, nazywane też „transcendencją tekstualną tekstu”, które według niego obejmuje „wszystko, co wiąże go w sposób widoczny lub ukryty z innymi tekstami”¹. Intertekstualność w tym ujęciu rozumiana jest wąsko jako tylko jedna z form tych relacji „eksplicytne i literalne”, „rzeczywista obecność jednego tekstu w drugim”², odrębna od pozostałych form: paratekstualności, metatekstualności, hipertekstualności i architekstualności. Kolejne formy różnią się stopniem abstrakcyjności, implicytności i ogólności. Najniższy poziom tych cech ma intertekstualność (tu G. Genette zalicza cytaty, aluzję, plagiat), najwyższy – architekstualność, stanowiąca „relację całkowicie niemą, artykułowaną zaledwie wzmianką paratekstualną natury taksonomicznej (tytułową)”³.

Zasadą kompozycyjną powieści Borysa Akunina jest jawna i ukryta transtekstualność, odniesienie do pojedynczego konkretnego tekstu – *Zbrodni i kary*, do architektu – gatunku, to jest klasycznej powieści kryminalnej. Pojawia się także eksplicytny

* Właściwie G.Sz. Czchartiszwili (1956-) – historyk, japonista, tłumacz literatury japońskiej i angielskiej, pisarz. W latach 1994-2000 był zastępcą głównego redaktora magazynu „Literatura Obca” („Иностранная литература”). Od 1998 r. publikuje powieści kryminalne pod pseudonimem Borys Akunin. Beletrystyczna twórczość autora to przede wszystkim cykl powieściowy „Przygody Erasta Fandorina”, zwany też „Nowym kryminałem”, druga grupa utworów nosi nazwę „Kryminał prowincjonalny (Przygody siostry Pelagii)”, trzecia – „Przygody magistra”, a czwarta to literacki projekt „Gatunki: Powieść dla dzieci, Powieść szpiegowska, Fantastyka, Powieść historyczna”. Po aneksji Krymu Czchartiszwili na znak protestu opuścił Rosję i przebywa na emigracji z wyboru, do czasu „aż jego rodacy wytrzeźwieją”.

¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7.

² *Ibidem*, s. 8.

³ *Ibidem*, s. 10.

oraz implicytny komentarz metatekstowy, a nawiązania obejmują także paratekst. Nadrzędną formą jest tu hipertekstualność dwojako wykorzystana. Z jednej strony, zgodnie z formułą Genette'a, transformacja kształtuje niewątpliwie literacki charakter całego tekstu, z drugiej buduje referencjalny⁴ charakter jego fragmentu.

Wybrany do analizy utwór jest częścią cyklu „Przygody magistra” („Приключения магистра”), który składa się (jak dotąd) z czterech powieści: *Skrzynia na złoto* (Алтын толобас, pierwsze wyd. ros. z 2000 r., tł. pol. wydane przez Świat Książki w 2005 r.), *Lektura nadobowiązkowa* (Внеклассное чтение, 2002, wyd. pol.: Świat Książki 2005), *FM* (ФМ, 2006, wyd. pol.: Świat Książki 2008) oraz *Sokół i Jaskółka* (Сокол и Ласточка, 2009, wyd. pol.: Świat Książki 2013).

Elementem łączącym utwory jest postać głównego bohatera Nikolasa/Nikołaja Fandorina, magistra historii, właściciela firmy doradczej Kraj Rad. Znakiem firmowym tej serii jest też charakterystyczna kompozycja fabularna, przeplatanie dwu łącznych linii zdarzeniowych, z których jedna umieszczona zostaje we współczesnej Moskwie, a druga jest opowieścią historyczną, przedstawiającą losy jednego z antenatów Fandorina. *Skrzynia na złoto* opisuje losy protoplasty rosyjskiej linii rodu Fandorinów – Corneliusa von Dorna, *Lektura nadobowiązkowa* zawiera historię spotkania cudownego dziecka – Mitii Karpowa z niejakim Daniłą Łarionowiczem Fondorinem, w *FM* poznajemy biografię Porfirego Piotrowicza Fiedorina, w ostatniej powieści cyklu pojawia się opis niezwykłych przygód ukrywającej się w męskim przebraniu Letycji von Dorn. Taka konstrukcja zdarzeniowa sprawia, że we wszystkich częściach cyklu mamy do czynienia z dwiema osobnymi opowieściami kryminalnymi, które w sposób niezwykle skuteczny budują suspens, jako że bywają przerywane w momentach kulminacyjnych i porzucane na czas jakiś na rzecz drugiej linii fabularnej.

Anna Domogalla, charakteryzując cykl kryminałów historycznych, których bohaterem jest dziadek Nikolasa – Erast Fandorin, pisze o Akuninie:

Zaczął od tego, że poszerzył potencjalne grono odbiorców tego gatunku, [...] zaintrygował czytelników, niejako ich aktywizując i podejmując z nimi dość wyrafinowaną grę literacką. [...] Akunin dał wyraźnie do zrozumienia, że próbuje przełamać stereotypy gatunkowe i stworzył pomost pomiędzy literaturą wysoką a literaturą popularną. Dlatego przez czytelników mniej wyrobionych literacko postrzegany jest jako rosyjskie wcielenie Arthura Conana Doyle'a, natomiast

⁴ Referencjalność rozumiana tu jest szeroko jako cechy tekstu odsyłające rzeczywistość tekstową do pozatekstowych stanów rzeczy – biografii F. Dostojewskiego, kontekstu historycznoliterackiego, dzieła jako materialnego artefaktu (kompletne, akademickie, 33-tomowe wydanie dzieł Dostojewskiego, alfabetyczny indeks utworów). Pakt referencjalny w tym ujęciu to swoiste zaproszenie do oceny prawdziwości, wiarygodności przedstawienia. Nie jest on tożsamy z jedynkową oceną wartości logicznej zdań i przedstawień w nim zawartych – zob. M. Medecką, *Prywatność i polityka w (auto)biografiach żon i córek mężów stanu*, referat w druku, Katowice 2014.

ci bardziej wymagający widzą w nim raczej rodzimego Umberta Eco czy Jorge Luisa Borgesa.

Schematyzm gatunku w prozie Akunina zostaje przełamany na wielu poziomach konstrukcji utworu⁵.

Jest to celna uwaga charakteryzująca tę twórczość i zbieżna z paratekstem cyklu fandorinowskiego zapowiadającym: *Все жанры классического криминального романа в литературном проекте Б. Акунина*⁶ oraz pozatekstowymi wypowiedziami autora⁷.

Powieść *FM* jest dziełem nietypowym nawet wśród powieści Czchartiszwiliego. Metodą zasadniczą zastosowaną tutaj jest przetworzenie, transformacja konkretnego, jednego wcześniejszego tekstu kultury, to jest *Zbrodni i kary* Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego, co tłumaczy tytuł powieści. *FM* to oczywiście inicjały tegoż autora; Akunin jak jeden z jego bohaterów „nazywa Dostojewskiego imieniem i patronimikiem jak całe bractwo specjalistów”⁸.

Wątek historyczny powieści Akunina dotyczy zbieżnej z utworem Dostojewskiego sprawy zabójstwa lichwiarki Alony Iwanowny. Zbrodnia znana z pierwowzoru stała się w nieznanym rękopisie zatytułowanym *Teoryjka. Opowieść petersburska* pierwszą z serii zbrodni. Kolejnymi ofiarami zabójcy zostali strapczy Czebarow (u Dostojewskiego oprotestował weksel Raskolnikowa wystawiony gospodyni) i Daria Francowna Siegel (u Dostojewskiego „niewiasta złej woli”, która przyczyniła się do upadku Soni Marmieladowej). Zabójca darował życie siostrze lichwiarki – Lizawiecie Szełudiakow.

W podrabianym przez Akunina nieznanym „rękopisie” powieści Dostojewskiego znalazły się niemal wszystkie osoby znane ze *Zbrodni i kary* i to przede wszystkim w momentach ich wprowadzania do utworu odnajdujemy dosłowne cytaty z Fiodora Michajłowicza.

Pomocnik Porfirjja Pietrowicza, Zamiotow opisywany jest u Dostojewskiego i Akunina tak:

Это был очень молодой человек, лет двадцати двух, с смуглою и подвижною физиономией, казавшиеся старше своих лет, одетый по моде и фатом, с пробором на затылке, расчесанный и распомаженный, со множеством

⁵ A. Domogalla, *Rosyjska powieść kryminalna XX-XXI wieku (wokół przemian gatunkowych)*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 77.

⁶ Wszystkie gatunki klasycznej powieści kryminalnej w projekcie literackim B. Akunina (tłumaczenie wszystkich cytatów obcojęzycznych w artykule – M.M.).

⁷ Zob. *Historie jak prawdziwe*, rozm. z B. Akuninem przeprowadził M. Czubaj, „Polityka” 2005, nr 11, s. 64-65; a także *Projekt Akunin – wywiad z pisarzem*, rozm. M. Wojciechowski, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 89, s. 12.

⁸ B. Akunin, *FM*, tł. J. Czech, Warszawa 2008, s. 213.

перстней и колец на белых отчищенных щетками пальцах и золотыми цепями на жилете⁹.

Cytatem z Fiodora Michajłowicza opisany został też sam Porfirj:

*Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, [...]*¹⁰.

Zacytowane zostały opisy Swidrygałowa, Razumichina, Łużyna, lekarza Zosimowa. W *Teoryjce* znalazł się list Pulcherii Aleksandrowny Raskolnikowej do syna. Pojawiła się w formie streszczenia z cytatami rozmowa Porfirja Pietrowicza z Raskolnikowem dotycząca artykułu studenta. W przetworzonej scenie odnajdujemy „rekonstrukcję” fragmentu artykułu Rodiona Romanowicza, który nosi u Akunina tytuł *Jeszcze o byku i Jowiszu*. Wypowiedź Porfirja parafrazuje zdania, które w powieści Dostojewskiego wypowiada Raskolnikow, na przykład formuła

*Я только в главную мысль мою верю. Она именно состоит в том, что люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово*¹¹.

⁹ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, Ленинград 1973, s. 76; Б. Акунин, *ФМ*, т. 1, Москва 2012, s. 30: „Był to bardzo młody człowiek w wieku dwudziestu dwóch lat o smagłej i ruchliwej twarzy, która wskazywała na kogoś starszego, ubrany modnie i fircykowato, uczesany z przedziałkiem i wypomadowany, miał mnóstwo sygnetów i pierścionków na białych wypięgnowanych palcach i złote łańcuszki na kamizelce”.

¹⁰ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, s. 192; Б. Акунин, *ФМ*, s. 28: „Był to człowiek trzydziestopięcioletni, wzrostu mniej niż średniego, tęgawy, a nawet z brzuszkiem, wygolony, bez wąsów czy bokobrodów, z dokładnie ostrzyżoną dużą okrągłą głową, dziwnie wypukłą na potylicy. Pulchna, okrągła twarz z trochę zadartym nosem miała niezdrową ciemnożółtą barwę, ale była dosyć dziarska z kpiarskim wyrazem. Byłaby może dobroduszna, gdyby nie psuły tego oczy z jakimś słabym, wodnistym blaskiem, przykryte ruchliwymi, prawie białymi rzęsami jakby mrugającymi do kogoś. Spojrzenie tych oczu dziwnie nie harmonizowało z całą postacią mającą w sobie coś babskiego, [...]”.

U B. Akunina opis nieco skrócony, wymienione niektóre wyrażenia.
¹¹ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, s. 200: „Ja wierzę tylko w główną swoją myśl. A polega ona na tym, że ludzie, zgodnie z prawami przyrody, dzielą się na dwa rodzaje: na gorszych (zwykłych), to znaczy, jakby powiedzieć, na materiał, służący jedynie do tworzenia sobie podobnych, i na ludzi mających dar czy talent powiedzieć w swoim środowisku nowe słowo”.

brzmi u Akunina:

По статье выходит, что низший разряд человечества, люди обыкновенные – не более, чем материал, служащий для зарождения себе подобных – в расчете на то, что некогда, через сто или тысячу лет, от их семени может произойти человек необыкновенный, один из тех, кто имеет дар или талант сказать в среде своей новое слово¹².

Odnajdujemy także w tej kompilacji oskarżenie Soni Marmieladowej przez Łużyna zakończone świadectwem Lebieziatnikowa; scena została znacznie skrócona. Jest też, znana z Dostojewskiego, wizyta na komisariacie i omdlenie głównego bohatera – podejrzanego w obecności śledczych, a także wizyta Rodiona Romanowicza i Razumichina w kwaterze Porfirja Pietrowicza oraz pierwsza rozmowa Raskolnikowa ze Swidrygajłowem. W tych „pożyczonych” od Dostojewskiego momentach roi się od dokładnych lub skróconych cytatów i parafraz. Całość liczy sobie około sześciu arkuszy wydawniczych, podczas gdy powieść Dostojewskiego to ponad 26 arkuszy.

Najistotniejsze zmiany w strukturze powieści odpowiadają powieściowym wymaganiom wydawcy Stełłowskiego z kolejnego powieściowego falsyfikatu – listu Fiodora Timofiejewicza do Fiodora Michajłowicza¹³. List ten pojawia się w toku śledztwa współczesnego, którego zadaniem jest odnalezienie wszystkich części manuskryptu *Teoryjki*. Niejaki Arkadij Siwucha pokazuje Fandorinowi dokumentację potwierdzającą autentyczność rękopisu, w tym list, który nawiązuje do rzeczywistej korespondencji

¹² Б. Акунин, *ФМ*, s. 64: „Według artykułu gorsza klasa ludzkości, ludzie zwykli to nie więcej niż materiał, służący do wydawania na świat sobie podobnych w nadziei na to, że od czasu do czasu za sto lub tysiąc lat z tego nasienia może powstanie człowiek niezwykle, jeden z tych, którzy mają dar czy talent powiedzieć w swoim środowisku nowe słowo”.

¹³ Zob. B. Akunin, *FM*, s. 216-217: „Życie jest najlepszym dostawcą tematów. Nie dalej jak onegdaj w „Moskiewskich Wiadomościach Gubernialnych” czytałem o procesie pewnego tamtejszego subiekta, kupieckiego syna Gierasima Czistowa. Ów młody człowiek, lat 27, raskolnik, jeśli chodzi o wyznanie, w styczniu tego roku zamordował z premedytacją dwie staruszki, kucharkę i prачkę, chcąc obrabować ich gospodynię, mieszczankę nazwiskiem Dubrowin. Zbrodni dokonano między godziną 7 a 9 wieczór. Zabite zostały znalezione przez Dubrowina, syna właścicielki mieszkania, w różnych pokojach, każda w kałuży krwi. Wszędzie poniewierały się rzeczy wyjęte z okutej skrzyni. Złoczyńca zabrał pieniądze, srebrne i złote przedmioty. [...]”

Dlaczegoż to właśnie nie miałoby się stać kanwą Pańskiej powieści kryminalnej? Radzę tylko: lepiej uczynić zabójcą nie subiekta, ale człowieka wykształconego, z towarzystwa. Na przykład studenta, bo sam Pan wie, jacy są teraz studenci. Zresztą nie nalegam, [...]. Tak że co do zbrodniarza, niech Pan sam zdecyduje, byle tylko pozostał do końca nieznany dla czytelnika. Proszę sobie zapamiętać, że to najważniejsza reguła w powieści kryminalnej. Aha, i jeszcze proszę dopilnować, by w centrum akcji znalazł się nie przestępca, ale śledczy, obrońca prawa, taki przystojny, romantyczny błękitnooki brunet, jakich lubią czytelniczki”.

Dostojewskiego. Przypomina pismo jego samego do Katkowa, wydawcy „Русского вестника”, w którym Dostojewski streszcza *Zbrodnię i karę*¹⁴.

W tej „wersji” powieści narracja, zgodnie z zaleceniami wydawcy, prowadzona jest z perspektywy śledczego Porfirya Pietrowicza, który otrzymał nazwisko Fiedorin. W związku z tym dopisany został rozdział biograficzny, prezentujący wcześniejsze dokonania tegoż. *Zbrodnia i kara* w redakcji Akunina jawi się jako powieść kryminalna, w której główny nurt śledztwa, podejrzenia wobec studenta Rodiona Romanowicza Raskolnikowa, okazuje się fałszywym tropem. Kryminał ten jest kolejnym przypadkiem Akuninowskiej zabawy konwencją kryminału, prezentuje on alternatywne rozwiązanie zagadki zabójstwa Alony Iwanowny. W zastawioną na Raskolnikowa pułapkę wpada prawdziwy morderca, okazuje się nim Aleksander Grigorijewicz Swidrygajłow, narzędziem zbrodni zaś jest nie siekiera, jak podejrzewał Porfiry, ale charakterystyczna laseczka z głową sfinksa. Pierwszą tego typu próbę podjął pisarz, przygotowując scenariusz do filmu na podstawie własnej powieści *Turecki gambit* – Czchartiszwili zaproponował tam nowe rozwiązanie, traktując fabułę kryminalną jako ćwiczenie sofistyczne. Mimo tego żartu z czytelników-widzów film

stał się przebojem; nie dość, że przyniósł producentom fortunę, to jeszcze z jego powodu wywiązała się dyskusja na temat odrodzenia rosyjskiego kina, po raz pierwszy bowiem od bardzo dawna rodzima produkcja pokonała popularnością kino amerykańskie¹⁵.

¹⁴ List F.M. Dostojewskiego do M.N. Katkowa z września 1865 r., <http://www.croquis.ru/2633.html> [dostęp: 10.10.2014]: *Идея повести, сколько я могу предпола<гать>, не могла бы ни в чем (2) противоречить (3) Вашему журналу; даже напротив. Это – психологический отчет одного преступления.*

Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным „недоконченным” идеям, которые носят в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в рабочих свою младшую сестру. [...] и т. д.

„Idea powieści, mam nadzieję, w niczym nie jest sprzeczna z linią Państwa pisma, przeciwnie. To psychologiczne sprawozdanie z pewnej zbrodni.

Akcja jest współczesna, tegoroczna. Młody człowiek z pochodzenia mieszczanin skreślony z listy studentów i żyjący w skrajnej biedzie, targany dziwnymi ideami, które unoszą się w powietrzu, postanowił naraz wyjść ze swojego marnego położenia. Podjął decyzję, że zabije pewną staruchę, tytułarną radczynię, dającą pieniądze na procent. Starucha głupia, głucha, chora, chciwa, bierze żydowskie procenty, jest zła i zadręcza innych, męczy niewolniczą pracą swoją młodszą siostrę. [...] itd.”

¹⁵ P. Małochleb, *Ostatni detektyw carskiej Rosji*, „Dekada Literacka” 2005, nr 5, s. 96-100. Rozwiązanie to omawiam dokładniej w artykule *Zagadki kryminalne i krzyżówki literackie*, [w:] *Literatura i jej obrzeża*, red. A. Chomiuk, M. Ryszkiewicz, Lublin 2012, s. 267.

Enigmatyczne u Dostojewskiego zdanie Swidrygałowa, wypowiedziane w rozmowie z Dunią: *Тут, как бы вам это выразить, своего рода теория, то же самое дело, по которому я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша. Единственное зло и сто добрых дел!*¹⁶, rozwinięte zostało w wyznaniu końcowym w całą teorię przekształcającą nietzscheańskie rozważania studenta w arytmetyczny rachunek „dobrych” i „złych” morderstw, które niwelują się wzajem.

Teoryjka. Opowieść petersburska urywa się w dramatycznym momencie kryminalnego „odkrycia”. Zdemaskowany Swidrygałow, zabiwszy Zamiatowa i obezwładniwszy Porfirija Pietrowicza, wyklada swoją teorię. Powieść kończy się w środku zdania, po czym następuje wyznanie autora: „Nie mam siły! Wszystko to bzdury! Trzeba pisać nie tak i nie o tym! I zacząć też inaczej!”¹⁷. Po czym następuje pierwszy akapit „ostatecznej”, znanej nam wersji *Zbrodni i kary*. Rękopis osadzony w toku śledztwa współczesnego w biografii Dostojewskiego współtworzy referencjalność tekstu Akunina, prowokuje do filologicznych poszukiwań, zestawienia powieści z kontekstem historycznoliterackim, porównania falsyfikatu z oryginałem, czyni prawdopodobną literacką fikcję, prezentuje w wiarygodny sposób okoliczności powstania dzieła Dostojewskiego: „Nie po raz pierwszy autor *Lewiatana* okazuje się genialnym stylistą – napisana przez niego kryminalna wersja dziewiętnastowiecznego arcydzieła zwykłemu zjadaczowi literackiego chleba wydaje się być kreślona ręką klasyka”¹⁸.

Fabula współczesna powieści, jak to już zostało zasygnalizowane, także nawiązuje do najsłynniejszego dzieła Dostojewskiego; ponadto przedstawia dokumenty prawdziwe i sfabrykowane dotyczące biografii tegoż autora. Inny jest jednak typ tego związku. Sygnałem nawiązania trudnym do przeoczenia jest element paratektu skonstruowany tak, by łatwo mógł on być zachowany także w tłumaczeniach. Chodzi o charakterystyczne tytuły rozdziałów współczesnej części powieści. Wszystkie one składają się z dwu słów rozpoczynających się od liter „f” i „m”, inicjałów imienia i patronimiku Dostojewskiego. Są to często wyrazy i wyrażenia obecne w wielu językach europejskich, co umożliwia zachowanie tej konwencji także w przekładach: *Форс-мажор* (pol. *Fors Maior*), *Фигли-мигли* (pol. *Figle-migle*), *Фата-моргана* (pol. *Fata Morgana*), *Фантастический мир* (pol. przekład zmienia dosłowne tłumaczenie „fantastyczny świat” na formułę dostosowaną do pomysłu autorskiego – *Fatum Magistra*), *Физиология мозга* (pol. *Fizjologia mózgu*), *ФМ* (pol. *FM*), *Философ-меркантилист* (pol. *Filozof merkantylista*), *Фри-масон* (pol. *Franc-maçon*), *Фарширователь мозгов*

¹⁶ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, s. 378: „Tutaj, jak by to wam powiedzieć, jest swego rodzaju teoria, podobna do tej, wedle której ja na przykład uważam pojedynczy zły czyn za dopuszczalny, jeśli główny cel jest dobry. Jedno zło i sto dobrych czynów!”

¹⁷ B. Akunin, *FM*, s. 448.

¹⁸ B. Staszczyszyn, *Rękopisy nie giną*, „Nowa Europa Wschodnia” 2008, nr 1, s. 149.

(pol. *Faszerowanie mózgow*), *Фланговый маневр* (pol. przekład zmienia dosłowne tłumaczenie „manewr oskrzydłający [flankowy]” na nazwę pojawiającą się w świecie przedstawionym tego rozdziału – *Fitness Mystery*), *Финальный матч* (pol. *Finałowy mecz*), *Фа-минор* (pol. *F-moll*), *Фантомас и мурзилка* (pol. *Fantomas i Murziłka*), *Фальшивая монета* (pol. *Falszywa moneta*), *Фукаи мори* (pol. *Fukai Mori*), *Фокусник манипулятор* (pol. przekład zmienia dosłowne tłumaczenie „iluzjonista manipulator” na *Fokus-Marokus*, wypowiedziane w toku opowieści przez autora).

Wszystkie postaci tej części *FM* są analogonami bohaterów *Teoryjki*, a co za tym idzie – samej *Zbrodni i kary*. Zwrócił na to uwagę w swojej recenzji Bartosz Staszczyszyn:

Czytając „rękopis” kryminalnej *Teoryjki*, odnajdujemy w nim postaci łądzące podobne do bohaterów opowieści współczesnej. Porfirij Pietrowicz jest zatem duchowym (ale nie tylko!) krewnym samego Nikołasa Fandorina. Prostytuująca się, by utrzymać rodzinę, Sonia Marmieladow jest niczym Sasza, osiemnastoletnia córka docenta Morozowa, która musi zapewnić środki na leczenie chorego brata, a Swidrygajłow opowiada o wyjeździe do Ameryki, o której marzy także polityczny aparatchyk z epizodu współczesnego¹⁹.

Ponieważ opowieść współczesna kopiuje i przekształca postaci Dostojewskiego, także tę część uznać wypada za transformację hipotektu. Mniej tu cytatów ze *Zbrodni i kary*, chociaż powracają także stylistyczne formuły budujące to podobieństwo.

Charakterystyczny początek wprowadza do tego powinowactwa. Tworzy on wraz z zakończeniem *Teoryjki* klamrę kompozycyjną, wskazuje na podobieństwo powieści Akunina i *Zbrodni i kary*. Powieść rozpoczyna narracja personalna prowadzona z perspektywy niejakiego Ruleta, byłego studenta, narkomana:

Tak w ogóle to wcale nie chciał gościa załatwić. Powaga, nie chciał. Myślał, że kiedy Botanik wlezie do fury (bo on, znaczy Botanik, do fury wlażył pokracznie: łeb do przodu, a tyłek wypięty), to wtedy on, Rulet znaczy, podleci, skoczy z tyłu na tego Botanika, wyszarpi mu teczke i – rura. A Botanik ucałił teczke i ni chuja nie puszcza. To co miał robić? No i syf wyszedł, absolutny.

Stop. Nie, źle to zaczął.

Ujęcie dwa.

Okej.

Któregoś lipca (daty Rulet ostatnio dosyć słabo kleił) wylał zupełnie sztywny ze swojej chaty, którą wynajmował na Sawińskiej. Miał trzęsawkę, gębę całą siną – chyba nawet w trumnie ludzie ładniej wyglądają. Pora była już poobiednia, to znaczy nie po obiedzie, bo Rulet dawno już obiadów nie jadał, nie dawał rady przelikać, ale w takim sensie, że słońce przeszło już połowę swojej dziennej drogi.

¹⁹ *Ibidem*, s. 149-150.

No więc wylaź i poszedł sobie w stronę mostu Krasnołużskiego, nie bardzo łapiąc, dokąd właściwie lezie i po co²⁰.

Druga wersja opowieści podobna jest do narracji znanej z tekstu Dostojewskiego, zakończenia utworu Akunina: „W pierwszych dniach lipca, w czasie niezwykłych upałów, pod wieczór, pewien młody człowiek wyszedł z domu przy ulicy S-ej, gdzie podnajmował izdebkę od lokatorów, i powoli, jakby niezdecydowany, ruszył w stronę mostu K-na”²¹. Nazwa ulicy, mostu, inicjał przezwiska bohatera elokucyjnie nawiązują do tekstu Dostojewskiego. Upadły student dokonuje napaści, tyle że z powodu głodu narkotykowego, nie zaś w celu dowiedzenia szczytnych idei. Każda ze współczesnych postaci ma swój odpowiednik w hipoteckście. Rulet to oczywiście współczesny Raskolnikow, chciwa i nieufna Eleonora Iwanowna Morgunow to odpowiednik lichwiarki Alony Iwanowny. Sasza Morozowa podobnie jak Sonia Marmieładowa poświęca się dla rodziny, co prawda za trzysta dolarów a nie, jak Sonia, za trzydzieści rubli. Ojciec Saszy, naukowiec, wielbiciel Dostojewskiego dotknięty zespołem Kusoyamy to odpowiednik byłego urzędnika, targanego wyrzutami sumienia z powodu swego alkoholizmu Marmieładowa, nieobecnego w *Teoryjce...* Na kartach powieści Akunina pojawia się też postać Walerego Rasstrigina w swych planach wydawniczych przypominającego Razumichina. Psychiatra Mark Donatowicz Sitz-Korowin podziela zainteresowania lekarza Zosimowa, a Arkadij Siergiejewicz Siwucha-Stefłowski chce niczym Swidrygajłow rozpocząć nowe życie w Nowym Świecie, a kończy, jak jego literacki pierwowzór, śmiercią samobójczą.

Omawiana powieść przypomina postmodernistyczny kolaż, niemal cała zbudowana jest z cytatów i transformacji utworu Dostojewskiego, ale też „[w]śród cytatów odnajdziemy zdania z Gogolowskiego *Rewizora*, Puszkiniowskiego *Eugeniusza Oniegina*, a także dzieł Czechowa i Lermontowa”²². Jak słusznie dalej zauważa Staszczyszyn:

kryminał Akunina to nie tylko powieść postmodernistyczna i rozprawa o rosyjskiej historii – to także sugestywna krytyka współczesnej Rosji. Autor *Przygód siostry Pelagii* w groteskowy sposób kpi z wynaturzonej rzeczywistości nowego kraju carów – finansowych magnatów, oligarchów i złodziei²³.

Tak ukształtowany utwór staje się też komentarzem do architekstu – gatunku, kryminalną powieścią autotematyczną. Oprócz implicytnej krytyki własnej twórczości skwitowanej autoironiczną wypowiedzią jakoby Dostojewskiego: „Wszystko to bzdury!

²⁰ B. Akunin, *FM*, s. 9.

²¹ *Ibidem*, s. 448. Zob. F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1986, s. 9.

²² B. Staszczyszyn, *op. cit.*, s. 150.

²³ *Ibidem*, s. 151.

Trzeba pisać nie tak i nie o tym! I zacząć też inaczej!”²⁴ zawiera też komentarz eksplicitny. Do powieści autor dołączył *Uzupełnienia i przypisy*, rozpoczynające się formułą:

Jeden z najbardziej przykrych obowiązków autora powieści kryminalnej polega na końcowym wyjaśnieniu wszystkich chytrych zawikłań i odsłonięciu wszystkich tajemnic, którymi ubarwiło się treść. Nie sposób się całkiem od tego obowiązku uchylić, gdyż ryzykuje się obrazę i niezadowolenie czytelnika. Nie ma też jednak sensu zajmować się każdym drobiazgiem, bo przecież za kokieterijne zawiązanie akcji i zaskakującą kulminację zapłacić musi nieszczęsny finał, w którym i tak każdy wers jest na wagę złota.
[...] nadmierna szczegółowość na końcu kryminału grozi niechybnie rozewkleśścią, nudziarstwem, a w dodatku przenikliwy czytelnik jej nie potrzebuje, skoro i tak wszystko rozumie²⁵.

W tym dodatku skonstruowanym na wzór przypisów końcowych do tekstu znalazł się krótki słowniczek żargonu narkomańskiego, wyjaśnienia dawnych określeń, przedstawienie mało znanych postaci historycznych, ale też kolejne historie fabularne uzupełniające współczesną część opowieści, na przykład do fragmentu: „Cienki głosik odpowiedział: Laleczko, otwórz. To ja, Swietusia” dopisano opowieść o zamianie tożsamości bliźniaczek Morgunow. Aneks ten, niekonieczny w logicznym przebiegu fabularnej linii kryminalnej, uzupełnia psychologiczny obraz postaci, motywację ich działań, wskazuje na to, co różni powieść kryminalną od polifonicznej powieści Dostojewskiego. Konstrukcja taka po raz kolejny wskazuje na różnicę między literaturą rozrywkową i tak zwaną wielką literaturą. Akunin w jednym z wywiadów tak oto wypowiada się o swojej twórczości określanej jako projekt i o twórczości wielkich rosyjskich pisarzy:

Słowo projekt oznacza, że mamy do czynienia z czymś wymyślonym, stworzonym w sposób zaplanowany, a nie pod wpływem emocji. [...] W moim kraju przez ponad 200 lat pisanie było [...] postrzegane w kategoriach pracy uwznioślonej i świętej. Rosyjski pisateli to ktoś znacznie więcej niż po prostu pisarz... [...] Prawdziwym pisarzem był więc Tolstoj, Dostojewski, Sołżenicyn. Prawdziwi pisarze piszą swoją duszą, a na papier przelewają własną krew zamiast atramentu. Mój „B. Akunin” znajdował się w zupełnej opozycji do tych wyobrażeń²⁶.

Nakładające się na siebie formy nawiązań do tekstu Dostojewskiego, ale też przekształcenia architektury powieści kryminalnej tworzą nowy typ powieści popularnej, która staje się formą intelektualnej gry z czytelnikiem, tworem autotematycznym (czy zgodnie z terminologią *Palimpsestów* – metatekstowym). Z jednej strony, zgodnie

²⁴ B. Akunin, *FM*, s. 448.

²⁵ *Ibidem*, s. 449.

²⁶ *Historie jak prawdziwe*, s. 64-65.

z formułą Genette'a, transformacja kształtuje niewątpliwie sztuczny, literacki, fikcyjny charakter całego tekstu, z drugiej buduje referencjalny, *quasi*-dokumentarny charakter jego historycznego fragmentu.

BORYS AKUNIN'S *FM* AS A CRIME PALIMPSEST

Summary

This paper offers a comparative analysis of Boris Akunin's (Grigory Shalvovich Chkhartishvili's) *FM* and Fyodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, which is the original over which *FM* has been "written". The novels written by Akunin, a contemporary Russian author, represent a form of post-modern detective novel referring to a classic crime novel model. *FM* is a work which shows all types of literary "parasitism" characterized by Gérard Genette in his *Palimpsests*.

Karolina Prażuch
Ks. Stefan Radziszewski

MY NAME IS MIDORI. O ZBRODNICZYCH AKUNINACH (UNLESS BORYSA AKUNINA)

Nie kolekcjonowałem cmentarzy ani grobów,
ciekawiała mnie Tajemnica Minionego Czasu
[podkr. – K.P.-S.R.]:
gdzie on się podziewa,
co dzieje się z ludźmi,
którzy go zaludniali.

(B. Akunin, *Historie cmentarne*)

Erast Fandorin to James Bond (lub Sherlock Holmes) w wersji Borysa Akunina. Powieściowy detektyw pojawia się nie tylko w kryminałach gruzińskiego pisarza, w jednym z jego opowiadań *Historii cmentarnych*¹ również pomaga rozwikłać skomplikowaną łamigłówkę². Jednak zbiór opowiadań, w których wędrujemy po cmentarzach oraz uczestniczymy w tajemniczych zdarzeniach na ich terenie, to całkowicie osobne dzieło. *Historie cmentarne* posiadają „dwóch” autorów: erudyta (G. Czchartiszwili) oraz

¹ Na okładce umieszczono daty 1999-2004 (w tych latach została napisana książka), jednak wydawca pominął je na stronie tytułowej – i słusznie, ich obecność na okładce można bowiem odczytać jedynie jako „cmentarny” ozdobnik. Autor zastępuje wówczas zmarłego, a lata 1999-2004 pojawiają się na podobieństwo roku urodzin i roku śmierci. Inną formą czarnego humoru B. Akunina jest dualistyczna struktura *Historii cmentarnych*: „autorem” sześciu erudycyjnych esejów o cmentarzach jest G. Czchartiszwili (prawdziwe nazwisko pisarza), towarzyszące im – groteskowe i pełne grozy – opowiadania kryminalne zaś „napisał” B. Akunin (pseudonim artystyczny). Dochodzi zatem do komicznej zamiany: w powieściach Czchartiszwili występuje pod pseudonimem Akunina, natomiast w *Historiach* to właśnie pseudonim posługuje się prawdziwym autorem (*sic!*). Jako Dr Jekyll i Mr Hyde współczesnej literatury Akunin wykazuje się niezwykłym mistrzostwem w zmianie ról: w jego świecie żywi nagle stają się martwi, a martwi nagle okazują się żywi...!

² Fandorin pomaga zidentyfikować mordercę w mrocznej historii o japońskim wampirze Dzigumo, rozgrywającej się na Cmentarzu Cudzoziemskim w Jokohamie (zob. B. Akunin, *Historie cmentarne*, tł. W. Dłuski, Warszawa 2004, s. 135-166; dalej: HC z nr strony). Japonica B. Akunina zawiera także powieść *Świat jest teatrem*, której ostatnie słowo stanowi samobójcza śmierć gejszy Idzumi, bohaterki scenariusza teatralnego „autorstwa”... Erasta Fandorina! (zob. B. Akunin, *Świat jest teatrem*, tł. O. Morańska, Warszawa 2012, s. 371-431).

detektyw (B. Akunin) zapraszają w nieznaną świat grobów, który – niczym w powieści Neila Gaimana – aż kipi życiem³. Cmentarze Moskwy, Londynu, Paryża, Jokohamy, Nowego Jorku i Jerozolimy to prawdziwe kopalnie wiedzy o historii i kulturze człowieka. Akunin umieścił bohaterów sześciu opowiadań, wchodzących w skład *Historii cmentarnych*, w scenerii, która od zawsze ciekawiła, fascynowała ludzi, jednocześnie budząc przerażenie, zmuszała do głębokiej refleksji na temat życia, śmierci, przemijania, kruchości ludzkiego losu. Już sam tytuł nasuwa myśl o wiodącej scenerii prezentowanych utworów. Akunin został taphofilem, czyli „miłośnikiem cmentarzy” – chciał przybliżyć klimat sześciu nekropolii świata, ośwoić je poprzez opowiadania, w których niczym turyści zwiedzamy je *by day* (erudycyjny esej) oraz *by night* (opowiadanie kryminalne). W tej starej jak świat tonacji „białe/czarne” spotykają się: życie i śmierć, prawda i fałsz, dobro i zło. Poza i ponad czasem spotykają się żywi i zmarli.

Więcej, zdaniem Akunina „zmarli to nasi sąsiedzi i współmieszkańcy. Chodzimy po ich kościach, korzystamy ze zbudowanych dla nich domów, spacerujemy pod koronami drzew, które oni posadzili. My i nasi zmarli nie przeszkadzamy sobie wzajemnie” (HC 9). O takiej znamiennej koegzystencji opowiada erudycyjny esej *Are you OK, czyli Śmierć Optymistyczna* oraz opowiadanie grozy *Unless*, które przenoszą czytelnika na nowojorską nekropolię Greenwood.

Actually

Bohaterem *Unless* jest Misza (Mis, Michael), rosyjski prawnik, który jako dziecko opuścił wraz z rodzicami Leningrad i osiedlił się w Ameryce. „Był absolutnie szczęśliwym człowiekiem, jakich w Ameryce, według badań *public opinion*, jest 38 procent plus 44 procent po prostu szczęśliwych [...] był rzeczywiście szczęśliwy” (HC 185-186). Życie Miszy jest perfekcyjne: posiada doskonały dom w New Jersey, żonę Dorothy i uroczego synka o rosyjsko-amerykańskim imieniu Colin. Jest cenionym prawnikiem:

zarabiał siedemdziesiąt pięć procent powyżej średniego dochodu dla normalnego prawnika w tym wieku i z takim bekgraundem – i to bez konieczności zagłębiania się w cudze dramaty życiowe, bez wysysania krwi z klientów i bez kłopotów procesowych (HC 186-187)⁴.

Być może właśnie ten nadmiar szczęścia przywołuje demoniczne i mściwe fatum, które rozpoczyna z Miszą okrutną i bezwzględną grę. Trochę przypomina to historię

³ Zob. N. Gaiman, *Księga cmentarna*, tł. P. Braiter, Warszawa 2008.

⁴ Misza „załatwia” zielone karty dla rosyjskich milionerów, którzy chcą kupić dom w Kalifornii lub na Florydzie – B. Akunin używa terminu, który przestał już funkcjonować: „obywatele Wspólnoty Niepodległych Państw”. Klienci Miszy przyjeżdżają do Nowego Jorku z Moskwy, Kijowa i innych miast i zatrzymują się „w najlepszych numerach bardzo drogich hoteli” (HC 186).

biblijnego Hioba, który posiada wszystko, żyje w całkowitej harmonii z Bogiem i ludźmi – i dlatego musi zostać poddany próbie. Początkiem nieszczęść Miszy stają się dywagacje na temat śmierci. Z jego kalkulacji wynika, iż umrze dopiero za czterdzieści-sześćdziesiąt lat, więc zakup kwatery na cmentarzu odpowiednio wcześniej byłby znakomitą inwestycją. Pragmatyczny rosyjski Amerykanin postanawia kupić miejsce na nowojorskim Greenwoodzie. To właśnie na tym cmentarzu dochodzi do spotkania z tajemniczą kobietą, która doprowadzi do samobójstwa Miszy.

Bukiet liliowych kwiatów

W opowiadaniu *Unless* Akunin wprowadza postać kobiety, która gwałtownie zmienia życie głównego bohatera. Kreując postać demonicznej *femme fatale*, pisarz zaczerpnął inspirację z kulturowego obrazu kobiety-chiromantki, wróżącej z ręki lub z kart. A może wzorował się na postaci Carmen, najbardziej znanej cygańskiej uwodzicielki (z opowiadania P. Mérimée). Obydwie kobiety rozkochują w sobie wybranych mężczyzn, by na koniec doprowadzić ich do zguby.

Podczas poszukiwania kwatery numer 49 Misza spotyka wśród grobów niezwykle kobietę. Uwagę mężczyzny zwraca elegancki strój, kapelusz z woalką oraz obojętność nieznajomej wobec pogarszających się warunków atmosferycznych. Jak okazuje się w toku rozmowy, na cmentarzu spoczywają kochankowie tajemniczej piękności; ich groby dziwnym zbiegiem okoliczności znajdują się w pobliżu kwater poleconych Miszy przez pośrednika. Połączenie przestrzeni cmentarnej z kobietą wampem potęguje nastrój grozy i przerażenia. Wydaje się, że tajemnicza sceneria nekropolii może być odpowiednia dla uwodzicielki, niszczącej pożądających jej mężczyzn. Zagadkowa kobieta to w rzeczywistości zjawą, która uwodzi młodych mężczyzn, by doprowadzić ich do samobójczej śmierci.

Tajemnicza *femme fatale*, krążąca z bukietem liliowych kwiatów po nowojorskim cmentarzu, nie pozwala się łatwo zidentyfikować. To raczej kompilacja wielu kobiet, których groby Akunin opisał w eseju *Are you OK*, poprzedzającym opowiadanie *Unless*. Jego bohaterka namiętnie pali, a na jej ramieniu pojawia się papuga (HC 190, 195); podobnie z papugą na ramieniu – i paląc cygaro – spacerowała Lola Montez *alias* Eliza Gilbert (1821-1861), słynna kobieta wamp XIX wieku (HC 178-190). Ta

zwykła irlandzka dziewczyna przez kilka lat zdążyła być ukochaną Liszta, Balzaca, Dumasa-ojca, Mikołaja I, gwiazdą tańca erotycznego, faworytką króla Bawarii Ludwika (i władczynią jego kraju), baronową i hrabiną, spirytystką, przyczyną jednej rewolucji, kilku procesów sądowych i mnóstwa pojedynków (HC 179).

Pierwowzorem kobiety fatalnej, która uwodzi Miszę, może być również Molly Fencher (1846-1916), która mając dwadzieścia lat, uległa wypadkowi i aż do śmierci, przez następne pięćdziesiąt lat, sparaliżowana leżała w łóżku. Pozostając bez świadomości, Molly szeptem komunikowała się ze światem.

Widziała, co się dzieje za drzwiami jej pokoju, umiała przeczytać zapieczętowany list, przepowiadała pożary i inne katastrofy. Jedni nazywali ją szarlatanką, inni mówili, że miss Fencher zawisa między światem żywych a światem martwych (HC 180).

Zresztą kobiet fatalnych jest na cmentarzu Greenwood całkiem sporo: siedemnastoletnia Charlotte Candy (1828-1845), której ciało zrozpaczony ojciec złożył w krypcie głębokiej na siedemnaście stóp, postawił obelisk na siedemnaście stóp wysokości, na kamiennej tarczy zaś umieścił siedemnaście róż (HC 181); Kate Claxton (1852-1924), przyciągająca nieszczęścia (HC 176); Jane Griffith (1819-1857), której rodzinne szczęście przerwał zawał (HC 181). Być może bezimienna piękność, która doprowadzi Miszę do samobójstwa, to duch jeszcze innej szarlatanki i spirytystki, błakającej się po cmentarzu w poszukiwaniu kolejnych ofiar.

Rosyjska ruletka

Akunin w opowiadaniu *Unless* wykorzystuje znaną od starożytności topikę kobiety fatalnej. *La Belle Dame sans Merci*⁵ odnajdziemy zarówno w literaturze biblijnej (Ewa, Salome, apokryficzna Lilith), jak i w mitologii greckiej (Helena Trojańska, Kirke, Scylla). Swoim kokieteryjnym, prowokacyjnym zachowaniem, jak również pustymi obietnicami, *femme fatale* niszczy mężczyznę. Podczas krótkiej jazdy nowym BMW Misza nie stosuje się do prośby o niepalenie, wręcz przeciwnie, „wyrzuciła strugę korzennego dymu i odwróciła głowę w kierunku Misza” (HC 190), intryguje go obietnicą – „powrózę panu z ręki” (HC 191), jak i niepełną przepowiednią: „Pochowają pana na Greenwood [...] Tak, w czterdziestej dziewiątej, żadnych wątpliwości. I to, że za 49 lat, też jest niewątpliwe” (HC 191). Zarzuca sieci na pozytywnego bohatera i sukcesywnie, krok po kroku, prowadzi go do zguby. Misza, chcąc poznać dalszy ciąg przepowiedni, decyduje się na grę w rosyjską ruletkę, która okazuje się tragiczna w skutkach. Kobieta, niczym biblijna Ewa, namawia go do spróbowania zakazanego owocu. To chęć poznania

⁵ Termin bezpośrednio zaczerpnięty z tytułu poematu J. Keatsa. W swoim ostatnim dziele poeta zamieścił balladę, której tematem jest walka między kobietą a mężczyzną. Główna bohaterka, „Piękna kobieta bez litości”, rozkochuje w sobie rycerza, by potem stać się przyczyną jego zguby. Zadaniem ziemskiej uwodzicielki jest usidlić potencjalną ofiarę. Po zachwycie związanym ze spotkaniem pięknej kobiety szybko następuje rozpacz jako konsekwencja niezaspokojonych namiętności. Rycerzowi dane jest zobaczyć jej wcześniejsze ofiary, które nazywają ją *La Belle Dame sans Merci*. Na wykreowanej przez Keatsa kobiecie, romantycznej *femme fatale*, wzorowali się pisarze późniejszych epok.

niepoznanego, zaspokojenia gwałtownej namiętności, doprowadza do samobójczej śmierci Miszy. Kobieta cmentarna wabi mężczyznę niczym modliszka, która podczas aktu miłosnego wywołuje złudzenie spełnienia, aby ostatecznie doprowadzić do zguby. Podczas kolejnych etapów rosyjskiej ruletki Misza po „udanym” strzale dostaje gratyfikację. Kobieta-Zjawa nagradza mężczyznę pocałunkiem, obiecując jednocześnie, że jeśli tylko zgodzi się grać dalej – następne będą coraz lepsze, namiętniejsze. Bohater, wiedziony samczym instynktem, nie jest do końca świadomy dramatyzmu sytuacji, w której się znalazł. Każdy kolejny pocałunek niszczycielskiej kobiety przybliża go do śmierci. Kobieta niczym wampir wysysa z ofiary życie. Jej celem jest zakwestionowanie racjonalnego myślenia mężczyzny. Misza poddaje się bodźcom cielesnym, nie może rozumowo dostrzec zła ukrytego za podstępym działaniem demona. Pod wpływem niedokończonych przepowiedni i prowokującego, wyzywającego zachowania traci zdolność trzeźwego oglądu sytuacji. Podczas cmentarnych spotkań nie potrafi ustalić, co jest dobrem, a co złem. To kobieta wyznacza mu nowe granice. Sukcesywnie ocena wydarzeń w kategorii dobra i zła zaczyna się rozmywać do tego stopnia, że na koniec Misza jest przekonany o pozytywnych skutkach śmiertelności gry. Dla niego nie jest ona niczym złym, stanowi kolejny krok przybliżający go do poznania skrywanej tajemnicy. Obietnice *femme fatale*, miłosne dialogi, spowodowały zmianę myślenia mężczyzny. Uwierzył, że jego postępowanie jest dobre i pozwoli mu się zbliżyć do kobiety, odkryć to, co do tej pory było niedostępne. Cel Zjawy został osiągnięty – Misza poprzez racjonalizację własnego zachowania nieświadomie sam zrobił krok naprzód, wychodząc śmierci na spotkanie.

Łaj (why), czyli dlaczego tak boli?

Esej o cmentarzu Greenwood *Are you OK?* sygnowany jest ironicznym podtytułem *Śmierć Optymistyczna*. To właśnie nadmierny optymizm uspił czujność Miszy, bohatera opowiadania *Unless*, który zapomniał, iż śmierć jest przede wszystkim nieśmiertelna. Uśmierca śmiertelników i nie zważa na ludzkie plany. Po prostu przychodzi – zaskakująca, niechciana, nieoczekiwana – kiedy chce i w sobie właściwy sposób. Klęska Miszy jest nieunikniona. *Primo*: ze śmiercią nie można wygrać. *Secundo*: Misza popełnił trzy błędy.

Błąd pierwszy: samotność

Misza sam wyrusza na poszukiwanie grobowca, w którym zamierza zamieszkać „na wieki” (choć dopiero za czterdzieści-sześćdziesiąt lat!), jednak nie towarzyszy mu żona Dorothy ani syn, ani żaden przyjaciel. W swoim „nowiutkim bi-em-dablu” (kabriolet

BMW, którym jeździ Misza, stanowi dowód jego sukcesu zawodowego w USA) kusi los. Jest zadowolony z siebie i szczęśliwy, ale tylko pozornie. Więcej, spotyka nieznaną piękność, którą jest *femme fatale* szukająca potencjalnych ofiar w świecie żywych. To ona uświadamia Miszę, iż tak naprawdę nie kocha swojej żony. Nawet romantyczny wyjazd z Dorothy, trzydniowy „kruiz po Morzu Karaibskim” (HC 194), nie jest podróżą do krainy szczęścia i miłości – to już wtedy bohater chciał popełnić samobójstwo⁶.

Kobieta cmentarna – bynajmniej niepodobna do innej „piękności Akunina”, słynnej Lorelei Rubinstein, Lwicy Ekstazy⁷ – coraz bardziej osacza samotnego Miszę. Bawi się jego uczuciami, swoim lekceważącym zachowaniem pogłębia jego frustrację, zwiększa chęć zdobycia jej za wszelką cenę. Swoją niedostępnością intryguje i pociąga biedną ofiarę. Z każdą kolejną obietnicą poznania dalszej części przepowiedni Misza zapada coraz głębiej w kolejne etapy chorobliwego, śmiertelnościowego zakochania. Kobieta potrafi nie tylko odczytywać przyszłość, zna również przeszłość (wie, że bohater chciał wcześniej popełnić samobójstwo). Co zadziwiające, czyta w myślach ofiary. Zanim mężczyzna wypowie swoje myśli na głos, ona już wie, jak należy odpowiedzieć. Kobieta z Greenwood nie realizuje tradycyjnego modelu wiedzy. Daleko jej do wyglądu osoby z dzikimi oczami, szerniałymi zębami, włosami w nieładzie. Jest piękna i pociągająca. Magiczny przedmiot w jej rękach, niczym czarodziejska różdżka, to „niklowany i ozdobiony inkrustacją” rewolwer (HC 196), używany podczas gry w rosyjską ruletkę.

Motyw magii pozwolił pisarzowi wprowadzić element erotyki do opowiadania. Zjawiskowa kobieta cmentarna jest przynętą powodującą niezaspokojony głód emocjonalny. Posępna przestrzeń cmentarza zmienia się w ogród miłości, w którym można zapomnieć o troskach życia codziennego, wysuwając na pierwsze miejsce miłosne spełnienie. Uczucie cielesnej satysfakcji jest jednak chwilowe. Kobieta fatalna szybko sprowadza ofiarę z wyżyn emocjonalnych na twardą ziemię, do okrutnej rzeczywistości przedstawionej jako pustynia udręki. Daje przestroge: za każdą przyjemność należy w życiu zapłacić. Czasami należność za usługę będzie drobna, lecz w większości przypadków trzeba zapłacić najwyższą cenę – poświęcić własne życie. Tak stało się z Miszą – pod wpływem miłosnego zauroczenia oraz nieodpartej chęci poznania tajemnicy za wszelką cenę został wciągnięty w miłosną grę, której finał okazał się tragiczny w skutkach. Swoje życie zakończył samobójczą śmiercią – to jedyne możliwe rozwiązanie, by uwolnić się z sidła zarzuconych przez *femme fatale*.

⁶ Podobnie po Morzu Karaibskim podróżuje Erast Fandorin w powieści *Świat jest teatrem*. Poza podróżami Erast uwielbia jazdę konną, motocykle, filozofię, chemię, zajmuje się żonglerką i japońską szermierką kenjutsu oraz zna biegle języki włoski i hiszpański (B. Akunin, *Świat jest teatrem*, s. 9-10).

⁷ Zob. *idem*, *Kochanka Śmierci*, tł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2012, s. 41.

Błąd drugi: liczby

W opowiadaniu Akunina raz po raz powtarza się liczba 49. Misza szuka kwatery 49, w której „działkę pod rodzinny grobowiec można dostać za raptem 4999 dolarów” (HC 188). Tajemnicza *femme fatale* przepowiadająca mu przyszłość, wróżąc z ręki (narrator podkreśla jednak, iż podczas wróżby kobieta patrzy w oczy bohatera, nie-specjalnie przejmując się kanonami chiromancji), trzykrotnie powtarza tę właśnie liczbę: „Przeżyje pan jeszcze czterdzieści dziewięć lat... Tak, czterdzieści dziewięć [...] Pochowają pana na Greenwood [...] W kwaterze czterdziestej dziewiątej, mojej ulubionej” (HC 191). Gdy Misza buntuje się wobec złowróżbnych znaków, kobieta jeszcze raz przywołuje liczbę 49: „Tu tak jest napisane... Tak, w czterdziestej dziewiątej, żadnych wątpliwości. I to, że za 49 lat, też jest niewątpliwe... Unless...” (HC 191). A zatem pięć razy wypowiada liczbę 49, jakby antycypując dziwne okoliczności samobójstwa Miszy: „Ekspertyza ustaliła, że przed wystrzałem kręcił bębenek rewolweru. Z sześciu gniazd puste było jedno. Nawet dla rosyjskiej ruletki to za wiele” (HC 199). Jedenaście razy pojawiająca się w opowiadaniu „49” to ukryta „trzynastka”, czyli zapowiedź niechybnego nieszczęścia, znak pechowca: $49 = 4 + 9 = 13$. Niestety, Misza jest ślepy na ukryte znaki ostrzegawcze, myśli już bowiem tylko o jednym: jak zdobyć tajemniczą piękność. Jej ostatnie słowo *unless* (c h y b a ż e ...) napędza go niepokojem. Cóż takiego może się stać, jakie mogłoby być jego życie, czy można zmienić scenariusz przeznaczenia, oszukać los? Misza jeszcze nie wie, iż ten, kto pragnie zdobyć wiedzę najwyższą, musi podjąć najwyższy rodzaj ryzyka. Musi zaryzykować swoje życie. Właściwie można by stwierdzić, iż wszyscy – poza jedynym Miszą – wiedzą, jaki będzie finał jego spotkania z Kobiętą-Zjawą, w jaki sposób skończy się ta „nowela zapowiedzianej śmierci”⁸.

Błąd trzeci: pomiędzy (*between*)

Najistotniejsze w opowiadaniu Akunina zdaje się zagadnienie „winy” Miszy. Dlaczego właśnie on pada ofiarą demonicznej piękności? Jego sytuacja to stan rozdarcia. Misza żyje w swoistym „pomiędzy”: już nie jest Rosjaninem, ale jeszcze nie stał się w pełni Amerykaninem; myśli i mówi trochę po rosyjsku, trochę po angielsku⁹. Jest zawieszony pomiędzy dwoma światami, przypomina zatem wspominaną już tu Fencher,

⁸ W opowiadaniu *Unless* symbolika liczb jest ukryta, natomiast powieściowa historia miłości Erasta Fandorina do pięknej Elizy, aktorki teatru Arka Noego (Eliza, podobnie jak Misza, pochodzi z Petersburga), *explicite* korzysta z magii liczb: „W tej chwili jest dokładnie jedenasta godzina jedenastego miesiąca tysiąc dziewięćset jedenastego roku! To jest dziewięć jedynek. Za jedenaście minut liczba jedynek osiągnie jedenaście i chwila stanie się doskonała! Wtedy ją zatrzymam!” (B. Akunin, *Świat jest teatrem*, s. 333).

⁹ Misza, mieszkający w Nowym Jorku AD 2004, zdaje się późnym wnukiem „kochanków śmierci”, popełniających samobójstwa w Moskwie w 1900 r., o których B. Akunin opowiada w pełnej demonicznych tajemnic i hipnotyzującego zła powieści kryminalnej *Kochanka Śmierci*.

która przez pięćdziesiąt lat sparaliżowana leżała w łóżku, szeptem komunikując się ze światem. „Miss Fencher zawisała między światem żywych a światem martwych” (HC 180). Podobnie Mister Misza zawisł pomiędzy dwoma światami: jego życie straciło mocny fundament, który pozwoliłby pokonać demoniczny magnetyzm śmierci. Tak naprawdę Misza nie ma dla kogo żyć! Do własnego życia mógłby zastosować swoją formułę: *How kitschy* (co za kicz)! Symbolicznym obrazem jego wykorzenienia, jego braku przynależności do życia w nowej ojczyźnie (i w ogóle: do życia) jest sosna syberyjska, którą posadzono na jego grobie. Narrator informuje, iż amerykańskie wiązy w kwaterze 49 będą rosły wolno, więc północna sosna z Syberii pozwoli Miszowi nareszcie odpocząć.

Pocałunek śmierci

Trudno mówić o „winie” Miszy, ponieważ w starciu z demoniczną uwodzicielką nie miał żadnych szans. To ona posiadała w rękawie wszystkie karty, ona była Zjawą spoza czasu i historii: „Mam tutaj wielu drogich zmarłych [...] Odwiedzam ich codziennie” (HC 190). Terytorium cmentarza stanowiło jej królestwo; skoro Misza przyszedł „z wizytą”, musiał przegrać. Akunin przedstawia ten pojedynek jako starcie, w którym psychika mężczyzny (jego chęci, niechęci, lęki, pragnienia, namiętności) nie ma większego znaczenia, po stronie uwodzicielki bowiem stoi świat natury. Misza odwrócił się, popatrzył na kobietę... i „w tej właśnie chwili zza obłoków wyrzało słońce i czarne włosy wariatki zapłonęły złotym blaskiem, oczy błysnęły pod woalką, wargi wilgotno zalsniły” (HC 195). Na ramieniu Bezimiennej usiadła pstrokata papuga, pozwalając zidentyfikować w niej słynną kobietę wampa, Lolę Montez. Misza myśli, iż stracił rozum, ale nie ma czasu na racjonalną ocenę rzeczywistości (albo raczej nadrzeczywistości), ponieważ „słońce już całkiem wyszło zza chmur i zaświeciło mu prosto w oczy” (HC 195). W tym momencie jak w kalejdoskopie widzi całą swoją przyszłość! Lola posiada nad nim pełną kontrolę, kobieta-modliszka, kobieta-kobra, już wie, że zwyciężyła: „Właśnie tak wszystko będzie. A za czterdzieści dziewięć lat – tutaj, na Greenwood. *Unless...* Chyba że zrobi pan teraz krok mnie naprzeciw. Jeden krok [...] Na mój pocałunek trzeba zasłużyć” (HC 196)¹⁰.

Pięć pocałunków to uczta miłości – każdy następny to kolejna kula, która zwiększa ryzyko śmierci. Ostatni pocałunek to „deser” – w sześciostrzałowym rewolwerze umieszczono już pięć kul! Misza nie miał więc żadnych szans. Nawet gdyby przeżył ostatni pocałunek śmierci-kobiety, następnego dnia musiałby znowu stanąć do nowej

¹⁰ Misza musi „samodzielnie” podjąć decyzję, w kryminałach B. Akunina bowiem „Śmierć nie jest narzeczoną, którą siłą ciągnie się do ołtarza” (B. Akunin, *Kochanka Śmierci*, s. 99).

gry. I tak ciągle od nowa, aż do śmierci, głód miłości i jej cena – pragnienie śmierci nie mają bowiem granic.

Motyw śmierci pojawia się u Akunina w bardzo oryginalnej formie. Nie mamy tutaj odwołania do łacińskiej formuły *memento mori*, doskonale znanej poprzednim pokoleniom.

Akunin poprzez kryminalne, detektywistyczne ujęcie tematu śmierci chce oswoić czytelników z jej nieuchronnością. Każdy, kto żyje, musi też umrzeć. Taki jest naturalny cykl biologiczny, od którego nie ma ucieczki. Egzystencja człowieka jest ulotna, niestała – jedynym pewnym elementem naszego życia jest śmierć. Dobra materialne i społeczne powodzenie, o które tak zabiegał Misza, nie gwarantują nieśmiertelności. Co najwyżej mogą „ofiarować” nieśmiertelność wampira, cmentarnej zjawy, która błąka się pośród grobów, szukając kolejnej ofiary. I być może bohater po śmierci powróci do świata żywych, aby ścigać głupców, którzy całe swoje życie podporządkowują sprawom doczesnym i materialnym. Zaślepieni chęcią zysku, zapominają o życiu duchowym. Egzystują w iluzorycznym świecie materii, w którym nie ma żadnych boskich elementów.

Akunin jako „miłośnik cmentarzy” próbuje rozwiązać zagadkę śmierci. Buduje alternatywną rzeczywistość, w której zmarłe osoby funkcjonują, „żyją” po tej drugiej stronie. Pisarz przekonuje, że te dwa tak odmienne światy – ludzki i istot umarłych – istnieją obok siebie. Jego mieszkańcy (niczym Misza i Lola) chodzą tymi samymi ścieżkami, nie widząc się wzajemnie. Czasami zdarzają się jednak pewne błędy, umożliwiające nieoczekiwane spotkanie dwóch odmiennych ludzi. Dualizm świata, obcowanie życia ze śmiercią i śmierci z życiem prowadzą do zapoznania się z istotą świata zamieszkałego przez żywych i umarłych.

Historie cmentarne stanowią arcydzieło nekroliteratury. Niezwykła erudycja, duża dawka czarnego humoru oraz nieokiełznana wyobraźnia Akunina dają piorunujący efekt. Eseistyczna i beletrystyczna formuła „cmentarzy” gruzińskiego pisarza to prawdziwy majstersztyk gatunku, w którym Akunin, poszukiwacz Tajemnicy Minionego Czasu, jest prawdziwym mistrzem¹¹.

* * *

Tytułowe *My name is Midori* nawiązuje do eseju taphologicznego o Cmentarzu Cudzoziemskim w Jokohamie. Midori to młoda dziewczyna, spoczywająca na cmentarzu Gaidzin-boci: „Nr 41. Midori, główna bohaterka utworu literackiego” (HC 133). Akunin odkrywa jej istnienie, studiując przewodnik cmentarny podczas lotu z Tokio

¹¹ Zob. S. Radziszewski, *Niech żyje cmentarz! Eco, Gaiman, Akunin: trzy rodzaje taphoturystyki*, [w:] *O zmierzchu myśli różne*, red. E. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomalak, Bielsko-Biała 2014, s. 253-265.

do Moskwy. I wpada w przerażenie: Midori, której grób minął, zwiedzając japońską nekropolię, to przecież imię bohaterki „jego” powieści!

Mnie, jak i innym beletrystom, nieraz zdarzało się przeżyć budzący lęk, ale i przyjemny zarazem wstrząs, kiedy z m y ś l e n i e j a k i m ś m i s t y c z n y m s p o s o b e m w k r a c z a w r z e c z y w i s t o ś ć [podkr. K.P.-S.R.]: spotykasz człowieka z dopiero co wymyślonym przez ciebie, zupełnie niebywałym nazwiskiem, albo w życiu zdarzy się coś, co opisałeś w powieści, albo sam znajdujesz się w literackiej, przez ciebie samego zaprojektowanej sytuacji (HC 133).

Historie cmentarne nie są tylko zbiorem sześciu oryginalnych kryminałów. To powiastki filozoficzne, w których autor prowadzi z czytelnikiem swoistą grę. Akunin objawia się w nich jako rzeczywisty „akunin”¹². Jest arcyłotrem, który oprowadzając czytelnika po słynnych nekropoliach, wprowadza go w dziwne towarzystwo. Z jednej strony autor – niczym Dobry Łotr – grozi palcem i przestrzega, byśmy nie podążali śladem Miszy, którego pochłonęła żądza posiadania, chęć ciągłego pomnażania swego majątku, służba Mamonie. Z drugiej jednak jako Zły i Nikczemny Zbrodniarz z zachwytem cmoka nad piękną Lolą i powtarza szeptem to krępujące zdanie: „Czy Ty również pragniesz poznać smak pocałunków piękniej Loli...?”. Czytelnik z zakłopotaniem przestępuje z nogi na nogę. A wówczas Misza-Lola drwiąco dopowiada: „Chyba nie jesteś tchórzem?”. Midori-Ariadna złowrogo spogląda na nas z lustra. Już najwyższy czas, aby postawić głośno to niebezpieczne pytanie: czym jest Tajemnica Minionego Czasu?

¹² G. Czchartiszwili – autor powieści kryminalnych przetłumaczonych na 35 języków i wydanych w nakładzie ponad dwudziestu milionów egzemplarzy – pisał pod wieloma pseudonimami. Jednak czytelnikom jest najbardziej znany jako „Borys Akunin”, tworząc tym samym wokół własnej osoby aurę tajemniczości. Zafascynowany kulturą japońską, przenosi na grunt literatury europejskiej charakterystyczny schemat postępowania mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni. Zmiana imienia to niezwykle ważny moment w życiu każdego Japończyka (zob. J. Strzałka, *Adwokat diabła*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 9, s. 17). Czchartiszwili nie tylko postępuje wedle tradycji japońskiej, ale również wybiera na nowe nazwisko wyraz nacechowany pejoratywnie. *Akunin* z języka japońskiego można przetłumaczyć jako „łotr”, „złoczyńca”. (To również aluzja do anarchisty, M. Bakunina, zatem *akunin* B. Akunina to człowiek, który sam tworzy własne zasady). Czyżby więc Akunin w swojej pisarskiej autokreacji pragnął pokazać nam siebie jako niegodziwca, człowieka złego, zdeprawowanego? Nadzieję i ratunek przed „potępieniem” dla pisarza można odnaleźć w kręgu kultury chrześcijańskiej. Postaci łotrów pojawiają się w Biblii. Na Golgocie, wraz z Jezusem, zostają ukrzyżowani dwaj złoczyńcy, jeden po prawej, drugi po lewej stronie Jezusa. Jeden z nich, znany w tradycji jako „Dobry Łotr”, woła do Jezusa: „Jezu, wspomnij na mnie, gdy przyjdziesz do swego królestwa” (Łk 23,42).

**MY NAME IS MIDORI.
ABOUT CRIMINAL AKUNINS (UNLESS BY BORIS AKUNIN)**

Summary

The theme of this article is *Unless*, a crime story by Boris Akunin, which takes place in 2004, and whose protagonists, Misha, is a Russian living in the USA. The investigation of his suicide, which he commits in New York's Greenwood Cemetery, leads to a mysterious femme fatale. The analysis of Akunin's essays collected in *Cemetery stories*, makes it possible to think that the femme fatale is the notorious Lola Montez, who lived in the 19th century. The philological investigation (in with the authors of the article usurp the names of Sherlock Holmes and Dr. Watson) shows that Misha committed three mistakes which led to his suicide (loneliness, numbers and the state 'in-between').

The originality of the story's narration makes it possible to read *Unless* as a camouflaged philosophical tale. Akunin (*akunin* – in Japanese a 'scoundrel') plays the parts of two scoundrels – one warns us not to follow Misha, who was engulfed by greed, the other, however, asks a perverse (or perverted) question: "How much are you ready to pay to get a taste of true love...?"

Wolfgang Brylla

Uniwersytet Zielonogórski

POLSKI KRYMINAŁ RETRO. MIĘDZY INNOWACJĄ, NAŚLADOWNICTWEM A LITERACKIM KICZEM

Choć kryminał retro¹ nie jest wymysłem nadwiślańskiego rynku literackiego, właśnie w polskim dyskursie zyskał sporą popularność. Na jego sukces w Polsce nakłada się wiele przyczyn. Po latach peerelowskich, w których dominowała mocno propagandowa tak zwana powieść milicyjna², i po okresie totalnego ugoru na początku lat dziewięćdziesiątych czytelnicy stali się po prostu głodni nowych kryminalnych *story*. Wraz z pierwszym kryminałem retro Marka Krajewskiego *Śmierć w Breslau* (1999) opinia publiczna i czytelnicy zaczęli się interesować nie tylko nowelami detektywistycznymi, których akcja ułożona jest głęboko w historii, ale również gatunkiem kryminału jako takim³. Krajewski, nakreślając narracyjną strukturę swoich powieści, w których

¹ Odpowiedź na pytanie, czym jest tak naprawdę retro, jakie są jego cechy charakterystyczne, nie jest prosta. J. Baudrillard przykładowo twierdzi, że wizerunek historii, z jakim mamy dzisiaj do czynienia, nie ma nic wspólnego z „Historią”, z „rzeczywistością historyczną”. Razem z tym autorem można dojść do wniosku, że retro jako kategoria oznacza poniekąd przywrócenie znaczenia historii, która została nam wcześniej zabrana. Dochodzi do estetyzacji tejże historii, właśnie dzięki stylowi retro (J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 57-63). S. Reynolds natomiast wskazuje na fakt, że retro zawsze dotyczy się przeszłości w „żywej pamięci”, czyli obecnej w ludzkiej świadomości (zob. S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London 2011, s. xxx). „Żywą pamięć” należy z kolei rozumieć jako pamięć zakonserwowaną przez środki przekazu, takie jak radio czy film, których rozkwit przypadł na początek XX wieku. Z tego też względu retro odnosić się powinno do ubiegłego stulecia, w przeważającej części do dwudziestolecia międzywojennego. Tym samym wszelkie kryminały umieszczone na linii czasowej przed 1900 r. należy sklasyfikować jako kryminały historyczne, których odmianę, pewnego rodzaju podgatunek, stanowią kryminały retro.

² Zob. A. Martuszevska, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 93-113; S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975, s. 270-316.

³ Zob. W. Burszta, *Bronię kryminału!*, „Polityka” 2005, nr 11, 19.03.2005 (dodatek „Niezbędnik Inteligenta”).

główną rolę odgrywa komisarz Eberhard Mock z przedwojennego niemieckiego Breslau, w bardzo mocny sposób wpłynął na kształtowanie się całej kryminalnej sceny literackiej⁴. Stosunkowo szybko znalazł on swoich epigonów, między innymi Konrada T. Lewandowskiego koncentrującego się na biotopie sanacyjnej Warszawy, gdzie śledztwa prowadzi komisarz Jerzy Drwęcki, oraz Zbigniewa Wojtysia, twórcy powieści *Filatelista* (2005), której akcja rozgrywa się w hitlerowskim Posen. Obaj kopiują po części pomysły i koncepty narracyjne „mistrza” Krajewskiego. Obaj próbują na kartach swoich książek wygenerować podobną atmosferę grozy wielkiego miasta⁵, jaka widoczna jest w mockowskim Breslau. Czy jednak Lewandowskiemu i Wojtysiowi udaje się dzięki ich strategiom i chwytom narracyjnym, zapożyczonym od Krajewskiego, stworzyć ekwiwalentne fikcyjne światy zbrodni w ich tekstualnych konglomeratach miejskich? Czy są oni może jedynie „tańszą” wersją Krajewskiego, jego naśladowcami, którzy poruszają się na granicy między literackim plagiatem a kiczem?⁶

W Breslau Krajewskiego, czyli innowacja narracji

Nie da się zaprzeczyć, że seria kryminałów o Mocku jest do tej pory najchętniej kupowanym cyklem powieści kryminalnych w Polsce⁷. Z całą pewnością Krajewski może liczyć na grono swoich wiernych fanów i czytelników, którzy w wyborze *suwet* nie kierują się daną tematyką, tylko już prędzej nazwiskiem. A Krajewski stanowi akurat markę, jest „guru”, jeśli chodzi o polski kryminał⁸. Pomimo tego, że jego ostatnia

⁴ Zob. recenzję M. Foerster’a dot. powieści K.T. Lewandowskiego *Magnetyzer* (*Komisarz Drętwy*, <http://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=4233> [dostęp: 29.11.2014]).

⁵ Akcja kryminału retro musi się rozgrywać w wielkich miastach. Czasami ten subgatunek kryminału nazywany jest również kryminałem wielkomiejskim. Takiego zdania jest przynajmniej M. Kijowska w jej recenzji dot. M. Krajewskiego (*Das Böse in Breslau* z 22 września 2005 r.), zamieszczonej w niemieckiej „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858C-B87A0FE6AD1B68/Doc~E453184A687DD497C8ACB7CEBD9C532B4~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [dostęp: 29.11.2014]).

⁶ Celowo pominięte zostały serie retro autorstwa M. Wrońskiego, T. Cegielskiego czy też R. Ćwirleja, których powieści pojawiły się znacznie później niż M. Krajewskiego, K.T. Lewandowskiego czy też Z. Wojtysia. Można się w ten sposób pokusić o stwierdzenie, że tercet Krajewski–Lewandowski–Wojtyś tworzy „pierwszą szkołę polskiego kryminału retro”. Zob. również artykuły dot. polskiego retrokryminału: T.D. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1(227), s. 10–16; B. Brakoniecki, *Jak kryminał retro podbił serca polskich czytelników, czyli od Mocka do Witkowskiego*, <http://www.polskatimes.pl/artykul/487303,jak-kryminał-retro-pobil-serca-polskich-czytelnikow-czyli-od-mocka-do-witkowskiego,id,t.html> [dostęp: 29.11.2014]; K. Wajda, *Śladem retrozbrodni*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3820-śladem-retrozbrodni.html> [dostęp: 29.11.2014].

⁷ Po zmianie wydawnictwa i „przerzuceniu” się na wątek lwowski M. Krajewski powrócił do polskiego już Wrocławia wraz ze swoim nowym detektywem Popielskim.

⁸ Stosunkowo dokładnie powieściom M. Krajewskiego z perspektywy „poetyczności” przyjrzał się B. Krupa w: *Poetyka powieści Marka Krajewskiego*, „Podteksty” 2006, nr 4, <http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=7&dzial=4&id=158> [dostęp: 29.11.2012].

książka kończąca sagę Breslau, *Głowa Minotaura* (2009), z punktu widzenia estetyki literackiej nie dorównuje jego wcześniejszym powieściom, i tak zalicza się do najwarłociwszych kryminałów w polskim „ogródku”. Począwszy od *Śmierci w Breslau*, poprzez *Dżumę w Breslau*, *Widma w mieście Breslau*, *Koniec świata w Breslau*, *Festung Breslau*, skończywszy na *Głowie Minotaura*, Krajewski cały czas podąża wytyczonym przez siebie narracyjnym szlakiem. Oczywiście również on przygląda się innym wielkim pisarzom kryminału, od których przejmuje różne wątki. Lecz potrafi w niemalże bezproblemowy sposób je asymilować i inkorporować we własne struktury opowiadania. Krajewski nie jest żadną bezmyślną maszyną ksero, która kradnie scenariusze od Borysa Akunina czy Raymonda Chandlera i wykorzystuje je w kryminalnym korpusie o Breslau. Bierze pewne taktyki i schematy narracyjne, nie bójmy się tego nazwać, w leasing, umiejętnie je transformując i dodając szczyptę autopoetycznej refleksji oraz indywidualizmu. Od Chandlera i Dashiella Hammetta przejmuje scenerię oraz sylwetkę detektywa⁹. Tak samo jak Sam Spade czy Philip Marlowe, Mock przeciska się przez brudne uliczki miasta. U autorów amerykańskich mieszczą się one w Nowym Jorku czy Los Angeles, u Krajewskiego są ulokowane we Wrocławiu lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych. Mockowi za wzór posłużyli też Marlowe i Spade. Są oni bowiem antybohaterami, żadnymi supermanami dedukcji, którzy są charakterystyczni dla kryminału tzw. *Golden Age* w Wielkiej Brytanii, jak chociażby u Agathy Christie¹⁰. Mock to życiowy przegrany, pijak, babiarz, który nie zrealizował swojego zawodowego marzenia. Jest typem *bad cop* znanym z filmów policyjnych. Mock to zły policjant, bijący swoich podejrzanych, niemający empatii, nieszczęśliwy przekleństw¹¹. Ale z drugiej strony reprezentuje pewną erudycję i retorykę. Niewątpliwie jest on osobą niezwykle inteligentną, ale nieraz wydaje się, że skomasowana konsumpcja alkoholu i innych środków odurzających spowodowała, iż stracił on detektywistyczny talent objawiający się logicznym myśleniem i umiejętnością składania kolejnych części puzzli w jedną całość. Poruszając się przez semiotykę Breslau (semiotyka, czyli konstrukcja znaków, będzie szczególnie ważna w przypadku Z. Wojtysia), Mock musi odczytać poszczególne znaki; musi rozszyfrować kod miasta, za którym ukrywa się poszukiwany morderca¹².

⁹ Chcąc się zagłębić w narracyjną konstrukcję kryminałów amerykańskich – zob. P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart 2003, s. 106 i nast.; U. Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart 1984, s. 127-160.

¹⁰ U. Suerbaum, *op. cit.*, s. 74-126.

¹¹ Bardzo opisowo scharakteryzowała Mocka wspomniana już M. Kijowska w jej innej krytyce – *Düster: Marek Krajewski's Breslau-Krimi*, gdzie określiła go cynikiem, pijakiem, bonvivantem (<http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E1E30ABBD0155409683D1-FBCB1FD1E5FE~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [dostęp: 2.04.2012]).

¹² Temat narracyjności metropolii Breslau w kryminałach M. Krajewskiego podjął W. Brylla w: *Kryminał w dyskursie modernistycznym. Narracyjność metropolii 'Breslau' u Marka Krajewskiego*, [w:] *Doświadczenie nowoczesności*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2012, s. 233-244.

Zabójca u Krajewskiego jest okrutny – to patologiczny wyrzutek społeczeństwa, z defektami psychicznymi, dla którego popełnienie mordu nie jest większym kłopotem (przykłady zabójstw: powieszenie na haku, zamurowanie, wykrwawienie, gwałty bułkami na młodych dziewczynach). Często też morderstwa mają charakter rytuału, czyli notabene złoczyńcy są do nich zmuszeni. Trzecioosobowy narrator Krajewskiego – jego kryminały utrzymane są w konwencji heterodiegetycznego narratora, który „z lotu ptaka” obserwuje akcję, ale jest na tyle blisko bohaterów, by móc opisać ich mimikę czy gesty – troszczy się o przedstawienie czytelnikom z przełomu XX i XXI wieku atmosfery grzesznego miasta Breslau z pierwszej połowy XX wieku. Wrocław jest europejskim *Sin City*, miastem zbrodni *par excellence*; przestępstwa i przestępcy czają się za każdym rogiem, nikt nie jest bezpieczny. Czytelnik ma do czynienia z uczuciem rozpowszechnionego *fin de siècle* (paradoksalnie niemalże w połowie wieku). Brud, przemoc, ciemność, gwałt, grzech, zmęczenie – w takich kategoriach definiowany jest Wrocław i w takich kategoriach definiowani są jego mieszkańcy, z Mockiem na czele. Przedwojenna obojętność w sensie „a-mi-to-obojętne” jest obecna na każdym kroku bohatera. Breslau stoi przed etyczno-gospodarczą ruiną. Gdzie moralność nie istnieje, tam i gospodarka wcześniej czy później legnie w gruzach. Dlatego też z powieści Krajewskiego można wyczytać pośrednio narracyjnie zapowiedziany upadek miasta. Ten upadek widoczny jest między innymi w synchronicznej krystalizacji dwóch wrocławskich metropolii. W *Festung Breslau* Mock maszeruje nie tylko przez naziemny Breslau, ale również przez podziemny Breslau, gdzie stacjonują oddziały Wehrmachtu przygotowujące się do ofensywy armii radzieckiej.

Komunikaty wysyłane przez Krajewskiego są jednoznaczne, przynajmniej z perspektywy narracyjnej. Celem Mocka jest odnalezienie sprawcy w pieleszach miasta. Krajewski wykorzystuje w tym punkcie po części szablony klasycznej powieści kryminalnej, czyli 1) przestępstwo, 2) śledztwo, 3) rozwiązanie¹³, ale *summa summarum* większość nawet dzisiejszych kryminałów tych zasad się trzyma. Czytelnicy, obserwując poczynania Mocka, przypatrują się miastu, aż w końcu obserwują sytuację, w której złapany zostaje główny winowajca. Ostatnie sceny Krajewskiego przypominają *show-down* – pojedynek między Dobrem a Złem. Abstrahując od tego, że Mock poniekąd również jest w pewnym stopniu Złem, jak całe zepsute miasto, należałoby go w tym kontekście zaliczyć do „mniejszego Zła”, „koniecznego Zła”, czyli też „mniejszego Dobra”.

Transportując czytelników w zamierzchłe czasy, Krajewski musi wciąż podkreślać, że są oni świadkami nie polskiego Wrocławia, tylko niemieckiego Breslau. Historyczny

¹³ P. Nusser, *op. cit.*, s. 22; S. Lasić pisze w tym samym kontekście o tzw. powieści „o narracji linearnej-powrotnej”, ponieważ kryminały opowiadane są od tyłu. Morderstwo zostało już popełnione, a nie dopiero będzie (S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 56).

transfer dokonuje się za pomocą języka. Jednak nie chodzi tutaj o *dictum* pojedynczych osób występujących w tekstach Krajewskiego, tylko o sam język powieści, o *discourse*¹⁴. Bohaterowie Krajewskiego mówią w zrozumiałym języku, używają normalnej składni, dobierają normalne słowa. Gdyby czytelnik wcześniej nie wiedział, że skonfrontowany został akurat z niemieckim Wrocławiem, niezwykle trudno byłoby mu na podstawie tenoru postaci stwierdzić, że przebył właśnie podróż w czasie. Pomijając łacińskie wtrącenia komisarza Mocka – w nich ukazuje się filologiczne wykształcenie Krajewskiego – które prawdę mówiąc, do kompleksowości jego kryminałów nie są w ogóle potrzebne, seria „Breslau” utrzymana jest w niezwykle modernistycznym tonie. Mock nie rozmawia, Mock odstawia *performance*. Mock nie mówi, Mock robi i mówi równocześnie. Mock nie stoi, Mock się rusza. Jeśli więc nie przez język postaci akcentowany jest ekskurs w historię, to musi do niego dojść poprzez język *discourse*, czyli język i artykulację narratora. Krajewski niemalże inflacyjnie wylicza produkty konsumenckie z lat dwudziestych oraz trzydziestych. Dzięki temu wytworzony zostaje nieco sztucznie *flair* archaiczności¹⁵. Do tego dochodzą jeszcze niemieckie nazwy ulic, knajp, sklepów w Breslau, które mają takie same zadanie: podkreślić niemiecki klimat Wrocławia. Te narracyjne elementy można uznać za Barthesowskie efekty rzeczywistości¹⁶. Z jednej strony urealniamy literacki *backstage* Breslau, z drugiej strony jednak Krajewski zbyt często je dystrybuuje i rozrzuca na różne segmenty swoich kryminałów. Strategia ta wydaje się sporo przesadzona, i bez tego bowiem kryminały o Mocku doskonale funkcjonują.

Narracyjna innowacja powieści Krajewskiego jest złożona. W serii o Mocku posługuje się on repertuarem narracyjnym, który posiada źródła w klasycznej powieści kryminalnej, w thrillerze oraz w kryminałach typu *hardboiled*. Dokooptuje do tego własny narracyjny system, który jest kauzalnie powiązany z przestępstwem, dochodzeniem oraz rozwiązaniem zagadki. Kryminały retro o Breslau oscylują między znanymi schematami kryminalnymi a ich modernistyczną modyfikacją¹⁷. Krajewski opowiada detalicznie, ale dla niego liczy się nie tyle ilość, ile jakość. Jego narrator opowiada wyraziście i dobitnie. Chociaż widać u Krajewskiego tendencje do językowego kom-

¹⁴ O szczegółach przede wszystkim genettowskiego podejścia do spraw narracyjności literackich tekstów dowiedzieć się można m.in. z: M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2005.

¹⁵ Zob. W. Brylla, *Krimi als Zeitmaschine. Realitätseffekte in Marek Krajewskis Eberhard-Mock-Roman „Festung Breslau“*, [w:] *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*, red. M. Colombi, Bielefeld 2012, s. 219–230.

¹⁶ R. Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, [w:] *idem, Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt/M. 2005, s. 165, 171.

¹⁷ B. Krupa w recenzji „*Powieści kryminalne potrafią być pouczające*”. *Komisarz Maciejewski Marcina Wrońskiego* (<http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=12&dzial=6&id=277> [dostęp: 2.04.2012]) mówi o „modnej triadzie”: bohater–miasto–historia, która wykształciła się w powieściach typu retro.

plikowania łatwych przekazów, cały czas ma się na baczności i zachowuje spokój. Nie ma u niego miejsca pustego, przegadanego, które nie wniosłoby nic do narracyjnego modelowania miasta oraz konstrukcji zbrodni. Przez to Krajewski jest w stanie trzymać czytelników w napięciu. Inszenkuje przestępstwo, miasto i dochodzących takimi, jakimi są naprawdę. Literacka rzeczywistość odzwierciedla codzienną rzeczywistość: dynamika, anonimowość, brak czasu, prostota. Morderstwo nie jest kompozycją semantyczną czy też językową. Morderstwo jest konsekwencją czynu – czynu, który domaga się słów, by móc zostać opisany. „Imitatorzy” Krajewskiego o tym ważnym komponencie zapominają. Dlatego właśnie są jedynie gorszymi bądź lepszymi „imitatorami”.

W Warszawie Lewandowskiego, czyli mniej udana replika Krajewskiego

Każdy literacki sukces, a takim jest cykl o Mocku, rodzi pewne wzory, które następnie są naśladowane. Nie inaczej było z powieściami fantasy o Harrym Potterze, nie inaczej jest w przypadku Krajewskiego. Wykoncypował on narracyjny kodeks, na podstawie którego można napisać kryminał retro. Przestrzeganie tego regulaminu niekonieczne musi oznaczać, że sukces jest gwarantowany¹⁸. Powielanie kompozycyjnych schematów jest dobre, ale do pewnego stopnia. Replikowanie struktur *per se* nie prowadzi do stworzenia dobrej, a nawet ledwo przeciętnej powieści. Sukces zawsze jest mieszaną schematu i innowacji, której Krajewskiemu nie brakuje. W przeciwieństwie do Lewandowskiego i jego kryminałów warszawskich z lat dwudziestych, które powstały jako odpowiedź na „Breslau”.

Lewandowski wydaje się uderzać w patriotyczną nutę. Niemiecki, hitlerowski Wrocław zmienia na sanacyjną Warszawę, stolicę Polski, która wraz z dekretem wersalskimi po 1918 roku odzyskała długo wyczekiwaną niepodległość. Kult Józefa Piłsudskiego przewleka się również przez tekst o komisarzu Drwęckim. Patriotyczne symbole są obecne praktycznie wszędzie. Nie istnieje patriotyczna pustka, wszystko odbywa się w kontekście narodowo-wyzwoleńczym¹⁹. A więc i zbrodnie dokonywane są na tle narodowym. Ponieważ w dobrym państwie polskim nie żyją zli obywatele, Zło musi pochodzić z zagranicy, najlepiej z Rosji, tego długoletniego okupanta. Jeśli przestępcy są Polakami, to są do „bycia złymi” zmuszeni przez stronę rosyjską. Bolszewicy

¹⁸ Zob. wszelkie dekalogi i kodeksy literackie dla autorów kryminałów, które pojawiły się w Anglii w czasach triumfu klasycznej powieści detektywistycznej. O tym fakcie wspomina m.in. M. Czubaj (*Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 155-163).

¹⁹ M. Foerster, *op. cit.*

animują Polaków do zbrodni. Nie inaczej jest w *Magnetyzerze* Lewandowskiego²⁰. W Warszawie grasuje psychopatyczny morderca, który dzięki odnalezionym księgom rosyjskiego magnetyzera Razguninowa hipnotyzuje swoje ofiary, a następnie pozbawia je życia. Morderstwa pod względem drastyczności przypominają te wychodzące spod pióra Krajewskiego (w narządach płciowych znalezionej dziewczyny stwierdzono ocet). W epoce międzywojnia, w której większość społeczeństwa zachłysnęła się odzyskaną autonomicznością, podobne morderstwa nie są na porządku dziennym. Dlatego też personel policji nie jest wystarczająco dobrze wykwalifikowany, by w takich sprawach prowadzić śledztwo. W szczególności nie Drwęcki – lub Drętwy, jak go ironicznie nazwał Michał Foerster²¹ – który zarzucił doktorat z logiki, by pracować w policji. Filozoficzne wykształcenie Drwęckiego odbija się na jego działalności. W pewnym momencie mowa jest o notacji logicznej – na czym ona miałaby polegać, trzecioosobowy narrator Lewandowskiego wytłumaczyć nie ma zamiaru. Dziwi jedynie fakt, że Drwęcki jednak logicznie myśleć nie potrafi²². Jest on całkowitym przeciwieństwem Mocka, tak samo jak Warszawa stanowi całkowity kontrast z Breslau. Mock – pijak i babiarz, Drwęcki – policjant z dobrego domu i z tak zwanymi manierami. Drwęcki Mockowi nie dorównuje nawet do pięt. Sprawę magnetyzera udaje mu się rozwiązać zupełnie przez przypadek.

Lewandowski nie koncentruje się na zbrodni. Dla niego większe znaczenie ma warszawski świat kultury. Przestępstwo w wyśmienitej społecznej strukturze Warszawy jest pojęciem marginalnym, powinno więc być również jako takie postrzegane. Lewandowski kładzie akcent na portretowanie warszawskich salonów, w których spotykają się naukowcy, literaci, aktorzy, politycy. Drwęcki rozmawia z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim, Bolesławem Wieniawą-Długoszewskim, Julianem Tuwimem, nawet z samym Piłsudskim. Spełniają oni rolę efektów rzeczywistości – jednak w porównaniu do Krajewskiego u Lewandowskiego dochodzi do ich relatywizacji. Lewandowski bowiem bezduszne efekty materializuje i antropomorfizuje. Przedmioty otrzymują nazwy, imiona, kształty. Kiedy u Krajewskiego dzięki tym efektom budowany jest klimat miasta i mieszkańców, u Lewandowskiego wytwarzany jest klimat wyłącznie małego fragmentu Warszawy i jej specyficznego grona mieszkańców. Drwęcki z „plebejuszami” nie ma nic wspólnego. Jego towarzystwo składa się ze śmietanki socjalnej, z intelektualistów. Intelektualnie próbuje również Lewandowski prowadzić swoją narrację. Punktem wyjścia jest mord, metą – oczywiście rozwiązanie. W myśl schematu między tymi dwoma biegunami powinno się znajdować śledztwo, lecz nie

²⁰ Poniższe cytaty pochodzą z wydania *Magnetyzera* w Wydawnictwie Dolnośląskim, Wrocław 2007.

²¹ M. Foerster, *op. cit.*

²² *Ibidem.*

u Lewandowskiego. Zamiast dochodzenia narrator przedstawia dwie historie: jedna tyczy się codziennego życia Drwęckiego (czytaj: bywania na salonach), druga – jego „wujka” Hiacynta Fedorczka, „patentowanego pierdoły”²³, który opowiada swoją rodzinną historię. Jest ona na tyle ważna, że właśnie w opowieści stryjka przewijają się motywy magnetyzera i różne aspekty związane ze śledztwem. Jednak Drwęckiego zdaje się ona nie interesować za bardzo.

Dla Lewandowskiego, tak samo jak dla Krajewskiego, stosunkowo ważny jest język, wręcz niesamowicie z nim przesadza w mowach, rozmowach, speechach swoich bohaterów. Składnia ich wypowiedzi jest archaiczna, trudna do czytania, trudna do zrozumienia; przypomina kompozycję zdań z lat dwudziestych, w których Drwęcki porusza się po Warszawie; Warszawa jest rzekomo jak „linia papilarna”. Drwęcki jednak nie potrafi jej odczytać. Być może dlatego też wysławia się – zresztą podobnie jak jego intelektualni kompani – w trudnym do odcyfrowania języku: „Wyobrażacie to sobie?! Kpina jaka czy zuchwalstwo durne?” (17). Na dłuższą metę arcystara stylizacja i konstrukcja zdań męczy i zniechęca. Lecz Lewandowski w celu rozluźnienia plasuje cięte, śmieszne uwagi, na przykład: „[Michał Sobczyk – W.B.] notowany za kradzieże, paserstwo i rozboje na studentach, to ostatnie stanowiło jedyny kontakt Sobczyka z wyższym wykształceniem” (180). Niestety *Magnetyzer* trąci nieco myszką. Powieść awizowana na okładce jako inscenizacja „wielkiego świata i półświatka przedwojennej Warszawy w cieniu zbrodni” gubi się w swojej narracji. Stolica nie jest bohaterem, nie jest nawet świadkiem zbrodni – jest tłem. Widać, że Lewandowskiemu pisanie daje wielką przyjemność. Bawi się on słowem, sztucznie je „postarzając” – co stanowi wielki mankament – i umieszcza wiele sygnałów intertekstualnych z tak zwanego mainstreamu. Amerykańska megalomania, komiksy, Sherlock Holmes – czy jednak *the american way of life*, komiksy czy też postać detektywa autorstwa Arthura C. Doyle’a znane były Polakom w latach dwudziestych, nie wiadomo. Być może Lewandowski popełnił małe *faux pas*, powołując się na nie. Jedyne wydanie przygód Holmesa pojawiło się w języku polskim w 1903 roku, dopiero po drugiej wojnie światowej zyskał on na popularności. Z kolei pierwsze opowieści z „dymkami” ukazały się przed wojną, czyli w połowie lat trzydziestych. Drwęcki raczej nie mógł o nich wiedzieć.

Reasumując: Lewandowski na fali kryminału retro, wywołanej przez Krajewskiego, próbuje sam skonstruować własną narrację kryminalną, która jest jedynie słabym, mniej udanym odbiciem serii „Breslau”. Woli opisywać *society* Warszawy niż samo miasto. Zbrodnia i tak zostanie rozwiązana, tym samym nie ma ona większego znaczenia. Wydaje się, że forma kryminału retro służy wyłącznie za przykrywkę do konturowania kulturalnego życia Warszawy lat dwudziestych. Półświatek stołecznej

²³ *Ibidem*.

metropolii nie jest wcale demoniczny, on po prostu *jest*. Jest amorficzny, bezpłciowy, tak samo jak zbrodnia. Język i semantyka odgrywają dla Lewandowskiego ważniejszą rolę niż samo przestępstwo. Ironiczny dobór słów sprawia, że mimo starożytnej syntaktyczności języka *Magnetyzer* momentami staje się przyjemny do czytania. Ale są to jedynie momenty. Język nie odzwierciedla pustoty, rygorystyczności, impulsywności i drastyczności morderstwa. Atmosfera ewokowana przez Lewandowskiego jest, mimo przestępstwa, atmosferą względnego spokoju, *status quo*, nawet sielankowości. Wiele więc mu brakuje do osiągnięcia poziomu Krajewskiego. Ogólnie *Magnetyzera* można uznać za kalkę Krajewskiego. Co prawda mniej udaną, ale która orientuje się według jego struktury narracyjnej, nie dodając jednak *personality*. *Magnetyzer* waha się wskutek doboru słownictwa między powieścią przegadaną a kiczowatą. W przepaść tę nie wpada. Zajął ją już bowiem całkowicie ktoś inny: Wojtyś.

W Poznaniu Wojtysia, czyli między kiczowatością i narracyjną farsą

Barłomiej Krupa konstatuje, że Krajewski „rozpędził modę na polski kryminał, zwłaszcza ten posługujący się sztafażem historycznym”²⁴. Tezie tej nie można zaprzeczyć, jest ona jak najbardziej trafna. Mimo wielu niedociągnięć przykład Lewandowskiego uwidacznia, w jaki sposób można się odnosić do budowy i estetyki kryminału retro, nie niszcząc całkowicie jego konstrukcji narracyjnej. Dzięki pośrednictwu „sztafaża historycznego” autorzy nie muszą się mieszać w aktualne dyskursy i zabierać głosu w kwestiach polityki czy gospodarki narodowej. Kryminał retro jest więc kryminałem łatwym i dla autorów bezpiecznym, jedynie luźno związanym z teraźniejszością. Wojtyś w swoim *Filateliscie* próbuje połączyć wątki historyczne i teraźniejsze²⁵. Powieść ta „łączy brawurowo wątki z historii nazizmu oraz okultyzmu. Odważny erotyzm, elementy fantasy, konfrontacja realizmu z archetypiczną rzeczywistością przypominają najlepsze powieści z gatunku grozy i powieści detektywistycznej”. Tyle dowiedzieć się można o prawie pięćsetstronicowej książce Wojtysia z okładki. Problem polega na tym, że *Filatelista* nie jest ani powieścią gatunku grozy, ani typową *detective crime*. Podkreślany talent autora do korelacji elementów erotycznych oraz fantastycznych nie jest wcale wielkim narracyjnym osiągnięciem czy też kunsztem. W *Filateliscie* ta zależność przyjmuje kształt kiczu. Na dodatek kiczu czy też literackiego kolportażu trudnego do zniesienia.

Akcja powieści rozgrywa się po części w Poznaniu 2005 roku, a po części w dalekiej poznańskiej przeszłości. Miasto pokazuje kilka swoich twarzy. Główny bohater,

²⁴ B. Krupa, „Powieści kryminalne potrafią być pouczające”...

²⁵ Poniższe fragmenty i cytaty pochodzą z wydania *Filatelisty* w wydawnictwie Zysk i S-ka, Poznań 2007.

pracownik zakładu filatelistycznego Olek Casey, lubiący piwo (oczywiście Lech Pils) i kobiety, uwikłany zostaje w pewną tajemniczą sprawę, mającą swoje korzenie w wykładni filozoficznej, symbolice znaczeń oraz semantycznej interpretacji okultyzmu. Przez magię i za pomocą niepojętych sił nadprzyrodzonych – bohater nawet się zbyt brakiem realizmu w realizmie nie przejmując i przechodzi nad dziwnymi wydarzeniami do porządku dziennego – Poznań zmienia się i prezentuje swoje historyczne oblicze. Ale w sumie stolicy Wielkopolski żadna znacząca funkcja nie zostaje przypisana. Jest, bo być musi. Jest, bo Wojtyś gdzieś musiał znaleźć lokalizację i narracyjną przestrzeń dla swojej powieści. Pierwszoosobowy narrator Wojtysia – to jest jedna z wielu różnic między nim a Krajewskim czy Lewandowskim – gustuje nie tyle w rozwikłaniu trudnej do zrozumienia tajemnicy, ile bardziej w alkoholu oraz seksie. Akurat te aspekty nie są obce kryminałowi retro czerpiącemu wiele pomysłów z *hardboiled*²⁶, ale u Wojtysia przybierają bardzo ordynarną postać. Przez podniesienie poziomu ordynarności stają się one trywialne, stają się kiczem. Opisy stosunku seksualnego z Moniką, która pod koniec okaże się medium nie z tego świata wyznaczonym do celów wyższych, ciągną się strunami. Transcendencja i surrealizm rządzą w narracyjnym timbrze Wojtysia. Seksualne, wręcz pornograficzne orgie zdają się nie mieć końca. Wojtyś uwielbia opisywać po kilka razy ten sam stosunek, nie dodając żadnego nowego detalu. Ciągłe się powtarza, krąży niczym w „pętli czasowej” (25), która w kontekście powieści odgrywa elementarną rolę.

Wsuwałem i wysuwałem z niej język, spijałem z jej warg słodko-słony płyn, odnajdywałem i drażniłem lekko zębami jej łechtaczkę, potem zostawiałem ją jak porzuconą kochankę i znów zaczynałem wdzierać się w śliski tunel, znacząc swój szlak kolejnymi pociągnięciami języka (114)

– to nawet nie jest literacki *hardcore*, który można by wychwalać wskutek umiejętniej narracyjnej budowy. To jest po prostu niczym nieumotywowana tandeta – kicz celujący w zaspokojenie (?) sporej rzeszy odbiorców. Jeśli autor chciał przez taką „relację” sprowokować, zamierzenie jego spełzło na niczym. Żaden z recenzentów nie powiedział nawet słowa na temat rzekomego „odważnego erotyzmu”. Dla Wojtysia widocznie erotyzm jest pojęciem czysto kulinarnym. Jego *techné* i horyzont myślowy na temat erotyzmu składa się z pewnej sensoryczno-kulinarnej mieszanki: „Monika smakowała teraz mną, moim piwem i służem z pochwy” (116).

Filatelist jest powieścią przegadaną, jeszcze bardziej niż *Magnetyzer*. Słowo goni słowo, opis goni opis, a akcja stoi w miejscu. Anna Szczepanek trafnie zauważyła, że najwidoczniej Wojtyś chciał dać upust swej erudycji i nie zapanował nad wybijającą ornamentyką słowną powieści. Mówi ona o wszechobecnej „gadanie”, rozpraszającej

²⁶ P. Nusser, *op. cit.*, s. 118.

uwagę²⁷. Niewątpliwie należałoby się z jej oceną zgodzić. Tylko w jednym punkcie wymaga ona małej korekty. Wojtyś nie posiada erudycji, tylko raczej „talent” do przelewania myśli na papier bez refleksji. Dialogi między bohaterami są puste; u Krajewskiego widoczna jest tendencja do skrótów, u Wojtysia do „rozdymania” i wyolbrzymiania:

Wiesz co? Chyba zrobię sobie kawę – powiedziała Monika. – Pan sobie również życzy? [...] Ach, przepraszam, zapomniałam, że po pracy pan zwykle spożywa piwo... Jeszcze raz najmocniej przepraszam (247).

Mieli butelkowego Pilsa [...] O, przepraszam. – Chodź tutaj – Monika pociągnęła mnie na krzesło. – Siadaj, a ja przycupnę ci na kolanach (216).

Piwo będzie musiało się trochę odstać [...] Na razie mielibyśmy w szklankach samą pianę. – Ale my nie musimy czekać – odparła Monika. – Tylko ja najpierw do łazienki... [...] Nie musisz krzyczeć, to małe mieszkanie – powiedziałem, podając jej komórkę. – Przepraszam (113).

Cała akcja *Filatelisty* zmieściłaby się na połowie jego stron. Dziwi fakt, że Jolanta Świetlikowska próbuje bronić Wojtysia²⁸. Z całą pewnością ma na myśli warstwę symboliczną i ornamentową powieści, kiedy w swojej krytyce wspomina o pokładach filozoficznych. Napomyka też o tym, że kryminał Wojtysia to „sprzeciw wobec zastanej heglowskiej logiki, na rzecz manichejskiej dwoistości”²⁹. Rzeczywiście, o dialektycznej logice Georga W.F. Hegla mowy być nie może, bo coś takiego jak myślenie w kategoriach tezy, antytezy i syntezy, która staje się następnie tezą dla dalszych rozważań w *Filateliscie*, nie istnieje. Nie ma żadnej logiki. Zapity Olek logicznie nie myśli, bo nie jest w stanie. Natomiast manichejska dwoistość, o której mówi Świetlikowska, odnosi się do wypowiedzi Wojtysia w jednym z jego wywiadów³⁰. Na czym ona ma polegać w *Filateliscie*, trudno stwierdzić. Jako synteza świata realnego i nierealnego (dziwny podział kryminału na *Lustro czasu* oraz *Lustro świata*, podobny do *Fausta* J.W. Goethego)? Jako korespondencja i kongruencja historii z teraźniejszością? Jako koherencja znaków modernizmu z emblematyką wiary? Każda wyżej wymieniona para jest mocno naciągana. Manichejski dualizm u Wojtysia odwoływać się może jedynie do prostego dualizmu między sensem pisania a sensem czytania.

Wojtyś mierzy siły nad zamiary i przelicza się. *Filatelista* chciałby być czymś więcej, niż naprawdę jest. Notorycznie wskazuje się na wagę wszystkich słów i ich odpowiednie rozszyfrowanie. Na samej stronie tytułowej czytelnicy zostają niemalże zmuszeni

²⁷ Recenzja A. Szczepanek na: <http://www.granice.pl/recenzja,Filatelista,770> [dostęp: 29.11.2014].

²⁸ Zob. krytykę J. Świetlikowskiej pt. *O pewnym filatelistycznym pozorze* na: <http://zbrodniaw bibliotece.pl/ksiegobzior/476,opewnymfilatelistycznympozorze/> [dostęp: 2.04.2012].

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Wywiad J. Świetlikowskiej z Z. Wojtysiem pt. *Rozważania o kryminale, który nigdy nim nie był* na: <http://zbrodniaw bibliotece.pl/analizy/842,rozważaniaokryminalektorynigdynimniebył/> [dostęp: 2.04.2012].

do tego, by „zaczęli czytać wszystkie znaki. Zaczyna się gra”. Na dłuższą metę ta gra przestaje być grą. Gra między autorem i czytelnikiem, któremu pisarz podsuwa pewne semantyczne i przede wszystkim semiotyczne znaki, zmienia się w grę między Olkiem a Złem. Cały czas na kartach powieści przywoływany jest apel: „Należy czytać wszystkie znaki”. Z przesytu rodzi się obojętność, czytelnik w końcu o swoim obowiązku zapomina. Świetlikowska klasyfikuje *Filatelistę* jako powieść semiologiczną, ponieważ należy w niej czytać wszystkie napisy³¹. Porządek słowa zostaje przywrócony. Jaki porządek słowa? Jaka jego linearność? Jak można uporządkować słowne fragmenty, które permanentnie się duplikują? Świetlikowska nie eksplikuje swojego stwierdzenia, odpowiedzi na to pytanie nie daje też Wojtyś.

Zarówno strona kryminalna, jak i strona fantastyczna u Wojtysia, mówiąc potocznie, leżą. Dwóch srok za ogon trzymać się nie da. Proponowana narracyjna mikstura ma więcej negatywów niż pozytywów. Zagadka wokół tajemniczej siły Vril, którą odnaleźć musi Olek, nie przekonuje. Podróże w czasie do historycznego Poznania, spowodowane przez działające tajemne moce, jedynie zaburzają i tak już niezbyt chronologiczną procedurę „śledztwa”. Przywołując teoremy filozofii: hermeneutyka nic w *Filateliście* nie zgubiła. Pytanie nie rodzi odpowiedzi i następnego pytania. Pytanie rodzi znak, rodzi słowo, rodzi pustkę. Pytanie jest pytaniem samym w sobie. Drugorzędne jest to, czy zostanie znaleziona na nie odpowiedź czy też nie. Pozytywną stroną *Filatelisty* jest utrzymana w konwencji seminarium uniwersyteckiego rekapitulacja historii związanej ze znaczeniem swastyki. Choć wielokrotnie ta tematyka była „wałkowana” w różnych mediach, Wojtyś ją pogłębia i oprócz aspektów hinduskich włącza również celtyckie. Ale tym samym nie jest sobie całkowicie wierny. Jeden z kluczy do rozwiązania zagadki leży właśnie w obrazie swastyki, nie w napisie. Należałoby nie tylko czytać wszystkie znaki, ale również oglądać wszystkie obrazy i wizerunki. Kłania się saussureowski podział między *signifiant* a *signifié*³². Wspomina o nim również narrator *Filatelisty*, ale mało wyraźnie.

Filatelista jest powieścią słabą. Wojtyś zbyt dużo oczekuje po swoich czytelnikach, że zrozumieją rzekome pokłady filozoficzne i intertekstualne powiązania. Niestety nie udaje mu się stworzyć mieszkanki fantasy z kryminałem, do tego kryminałem retro. By powiązać ze sobą te dwa gatunki, odchodzi od konwencji, rezygnuje z typowego detektywa, rezygnuje z typowego przestępstwa, jego *femme fatale* jest medium nie z tego świata. Zamierzenia *in actu* są dobre, gorzej z ich realizacją. Kryminały pisane są dla czytelników, muszą być zrozumiałe. Krytykowanemu Danowi Brownowi udało się połączyć gatunek kryminału/thrillera z fantastyką – choć niezbyt wydumaną. Wojtysiowi nie. Być może jest to *nomen omen* znak, że kryminały, a w szczególności kryminały

³¹ J. Świetlikowska, *O pewnym...*

³² F. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967.

retro, muszą się odnosić i być mocno skorelowane z nagą rzeczywistością? Rozwiązania Sherlocka Holmesa pomimo tego, że nieraz absurdalne, są w świecie realizmu możliwe³³. Rozwiązania serwowane przez narratora Wojtysia są nierealne, i nawet w drugim świecie, niech będzie: w tej drugiej części manichejskiej dwoistości, niemożliwe. Wojtyś po prostu się gubi. Próbuje uwiązać czytelnika przez efekty realizmu, jakimi są np. kobiety w „moherowych beretach”. Taka strategia się nie sprawdza. Jego wariant kryminału retro nie funkcjonuje choćby w takim stopniu, jak funkcjonuje Drwęcki u Lewandowskiego. Wojtyś nie porusza się na granicy kiczu, on jest kwintesencją kryminalnego kiczu. Jest narracyjną farsą, źle zbudowanym splotem słów, myśli, refleksji. Zła *story* i zły *discourse*. „Zaczyna się gra” – gra się skończyła, zanim się naprawdę rozpoczęła. Napisy trzeba oczywiście czytać, ale już na samej okładce występuje zakłamanie. Nikt z bohaterów nie jest stuprocentowym filatelistą. Olek tylko stoi za ladą sklepu ze znaczkami. Zbrodniarz Senfl, który dzięki fałszywej tożsamości chce zdobyć wiedzę o Vril, jest pół-Niemcem, pół-Polakiem, interesującym się wyłącznie nazizmem oraz okultyzmem. On nie zbiera znaczków. Wojtyś nie zbiera plonów.

Co kryminałowi nie przystoi

Według Wojciecha Burszty polski kryminał przeżywa akurat prawdziwy boom, prawdziwy renesans³⁴. Powieści Krajewskiego, Lewandowskiego czy Ryszarda Ćwirleja dowodzą dobitnie, że polski rynek wydawniczy zdominowany jest akurat przez kryminały, przez kryminały retro, jako ich wariant. *Crimes* zawsze umożliwiały odchodzenie od scementowanych zasad i ich modyfikowanie. Dlatego też nie można być zdziwionym, że Wojtyś na kanwie kryminału retro popełnił *Filatelistę*. Trochę kryminału, trochę fantasy, trochę tajemniczości, trochę historii, trochę nazizmu – podobno sukces murowany. Ale Wojtyś popełnił tym samym literackie samobójstwo. *Filatelista* jest ciężkostrawny, przesycony niepotrzebnymi, redundantnymi treściami. Gdyby kryminał retro bazował właśnie na strukturze Wojtysia, stałby na straconej pozycji. *Filatelista* stanowi wyjątek w całym szeregu polskich kryminałów retro. Kupić można mniej lub bardziej udane powieści naśladowujące styl Krajewskiego, co nie jest wcale złe. Każdy z autorów dodaje do wzoru nutkę indywidualności. I tak na przykład powieść Lewandowskiego *Śląskie dziełczynienie* jest z punktu widzenia narracyjnego i tematycznego znacznie lepsza: Drwęcki wędruje na Śląsk i dopiero musi poznać przemysłowe Zagłębie. Wraz z Drwęckim krainę węgla poznają również czytelnicy. Opuszczając znaną Warszawę, Lewandowski musi się pofatygować i znaleźć nowe słownictwo, które przystoi opisywaniu Śląska. Jednak

³³ Zob. analizę V. Sklovskij, *Der Kriminalerzählung bei Conan Doyle* [1929], [w:] *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*, red. J. Vogt, München 1998, s. 142-153.

³⁴ W. Burszta, *op. cit.*

największym „konkurentem” dla Krajewskiego jest Marcin Wroński z jego cyklem o komisarzu Maciejewskim pracującym w Lublinie lat trzydziestych.

Każde z większych polskich miast ma już własny kryminał retro. Jednak polski kryminał nie skupia się wyłącznie na kryminale historycznym. Wymienić należy chociażby Tomasza Konatkowskiego z ciekawą perspektywą nowoczesnej, zmieniającej się Warszawy. Polski kryminał to nie tylko historia, ale, jak widać, też teraźniejszość. Tylko należy się skoncentrować na jednym z tych faktorów. Bo jeśli zacznie się lawirować między jedną czasoprzestrzenią a drugą, grozi totalna dekonstrukcja. Dekonstrukcja ta może prowadzić do trywialności, jak u Wojtysia. Kiczowatość polskiemu kryminałowi nie przystoi. Nie przystoi żadnej powieści kryminalnej, bo jest policzkiem wymierzonym w inteligencję czytelników. Na to kryminał pozwolić sobie nie może.

POLNISCHER RETRO-KRIMI. ZWISCHEN INNOVATION, NACHAHMUNG UND LITERARISCHEM KITSCH

Zusammenfassung

Retro-Krimis werden auf der ganzen Welt geschrieben, aber vor allem in Polen erfreut sich diese Krimi-Subgattung großer Beliebtheit. Man könnte sogar meinen, dass die polnische literarische Krimiszene nur aus historischen Kriminalromanen besteht, deren Haupthandlung in der nahen oder weiten Vergangenheit verortet ist. Ohne den Retro-Krimi und ohne Marek Krajewski, der dem Genre, dem weiterhin das Etikett der Trivialität anhaftet, zu neuer Blüte verhalf, gäbe es im Grunde keinen polnischen Kriminalroman mehr. Krajewski avancierte zum bekanntesten und populärsten Krimischriftsteller, im Feuilleton wurde der aus Wrocław stammende Autor immer wieder als Retter der untergehenden Gattung und gleichzeitig als Meister eben dieser Gattung gefeiert. Deshalb nimmt es kaum Wunder, dass sich im Glanze von Krajewski viele andere Krimischreiber haben sonnen wollen. Neben Krajewski haben auch unter anderem Zbigniew Wojtyś und Tomasz K. Lewandowski in der Frühphase der Renaissance des Krimis auf die unterschiedlichen Retro-Welten zurückgegriffen. Als Epigonen von Krajewski, indem sie zementierte Erzählstrukturen und -modelle wiederholten, waren sie jedoch mehr oder weniger zum Scheitern verurteilt. Wozu in erster Linie bspw. Wojtyś mit seiner Krimiprosa imstande ist, ist nur die Erschaffung von Kitschigkeit, für die es im (Retro-)Krimi keinen Platz gibt und die der ganzen Krimifamilie nur Schaden zufügen kann.

Magdalena Jurewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ASOCJACJE KULTUROWE I LITERACKIE W POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH JAKO WYZWANIE DLA PRZEKŁADU

W artykule zostaną przedstawione wyzwania translatoryczne, przed jakimi staje tłumacz współczesnych powieści kryminalnych. Obiektem zainteresowania będą utwory, których autorzy odwołują się do wiedzy kulturowej i literackiej swoich rodzimych użytkowników języka, czyli ogólnie mówiąc: do realiów kulturowych¹, w tym także odniesień do literatury pięknej. Na przykładzie tłumaczeń powieści kryminalnych Marka Krajewskiego na język niemiecki oraz tłumaczeń powieści Wolfa Haasa na język polski postaram się poddać ewaluacji dokonania tłumaczy oraz pokazać ograniczenia przekładu owych realiów. Ograniczenia te są związane z zagadnieniem tak zwanych inwariantów w przekładzie (cech tekstu, które nie powinny się zmienić) związanych z hierarchią ważności aspektów tłumaczonych tekstów (może to być np. prymat formy, prymat treści, prymat intencji) w zależności od typu tekstu. Dlatego należy sobie w tym miejscu postawić pytanie, czy powieść kryminalna może być objęta ogólnie przyjętymi zasadami przekładu dotyczącymi literatury pięknej, czy też występują w niej aspekty zbliżające ją do literatury popularnej, w której efekt rozrywki dla czytelnika jest dominujący, a zatem może być uznany za inwariant. Pytanie to pomoże w rozstrzygnięciu

¹ Rozumiem pod tym pojęciem za E. Markstein (*Realia*, [w:] M. Snell-Hornby, H.G. Hönl, P. Kußmaul, P.A. Schmitt, *Handbuch Translation. Zweite verbesserte Auflage*, Tübingen 2003, s. 288) elementy codzienności, historii, kultury, polityki określonego narodu, kraju, miejsca, które u innych narodów, w innych krajach, w innych miejscach nie mają odpowiednika. Odwołania do realiów kulturowych danego regionu w powieściach kryminalnych są bardzo często podyktowane współczesnym trendem, w Niemczech widocznym m.in. w tzw. *Regionalkriminalromane* (zob. J. Feldmann, *Görlitz ist noch krimifrei. Jedes deutsche Nest hat seine Ermittler. Wer will die Regio-Krimis eigentlich noch lesen?*, „Die Welt”, 5.03.2011, s. 5, http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article12705151/Goerlitz-ist-noch-krimifrei.html [dostęp: 16.09.2014], w których obok zagadki kryminalnej autor umieszcza obszernie opisy danego regionu, często go w ten sposób promując.

dylematu, co można ominąć, a co koniecznie należy ocalić w tłumaczeniu, ponieważ każdego aspektu dzieła nie uda się zachować w pełni w jego przekładzie.

Zaklasyfikowanie powieści kryminalnej do literatury pięknej wiąże się z konsekwencjami dla tłumacza, który w tym wypadku nie może się koncentrować jedynie na tak zwanej ekwiwalencji denotatywnej, jak to się dzieje w przypadku tekstów z dziedziny techniki, medycyny i tym podobnych, w których forma językowa nie niesie ze sobą ukrytych w samej formie treści, a zatem tego, co Stanisław Barańczak² nazwał dominantą semantyczną dzieła. Jeśli jednak powieść kryminalną uznamy za literaturę popularną (a w niemieckim wymiarze – trywialną bądź rozrywkową), to elementy językowej formy, zabawy językiem czy aluzje literackie nie będą miały charakteru inwariantu. Dla tłumacza może oznaczać to także możliwość pominięcia aspektów odniesień do realiów kulturowych w celu maksymalnego skoncentrowania się na wątku kryminalnym.

Wracając do sposobów tłumaczenia literatury pięknej, warto się przyjrzeć rozumieniu tego procesu przez teoretyków przekładu. Michael Schreiber pod pojęciem tłumaczenia tekstu rozumie wszystkie metody tłumaczenia, dla których cechy wewnętrzne tekstu są najwyższym inwariantem, czyli nie mogą ulec zmianie³. Z tego wynikają trzy cechy przekładu: wierność tekstowi oryginału, efekt wywoływania obcości oraz wzbogacenie języka, literatury i kultury docelowej. Wierność tekstowi oryginału nie oznacza oczywiście tłumaczenia słowo w słowo, ale sensowne oddanie treści oryginału, nawet gdyby te treści nie były znane odbiorcy docelowemu (efekt wywołania obcości) i gdyby trzeba było poszerzyć jego wiedzę o nowe sformułowania, cytaty z literatury czy opis nieznanymi w kulturze docelowej realiów kulturowych⁴. Tak rozumiane tłumaczenie dotyczy zwłaszcza dzieł literatury pięknej, w odniesieniu do których przyjmuje się, iż odbiorca docelowy może się spodziewać, a nawet oczekiwać, że zapozna się dzięki nim z nowymi, nieznanymi mu dotąd aspektami obcego języka czy obcej kultury.

W tym miejscu powraca pytanie o zaklasyfikowanie współczesnych powieści kryminalnych: czy są to dzieła literackie, służące, jak chce Schreiber, nie tylko rozszerzeniu wiedzy odbiorcy w kulturze docelowej, ale często również wzbogaceniu jego języka, czy też są to raczej utwory mające spełniać inne oczekiwania czytelników – dostarczać im rozrywki polegającej na budzeniu poczucia grozy, zaciekawienia i na koniec wrażenia, że sprawiedliwości stało się zadość. Jest to oczywiście dość szczupła definicja gatunku powieści kryminalnej, niemniej stawia go ona na styku literatury pięknej i trywialnej, w której to osiągnięcie pewnego efektu jest ważniejsze niż środki, którymi się posłużymy. Można tu porównać kryminał do komedii, w której najistotniejszym inwariantem

² S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 36.

³ M. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen 1993, s. 137.

⁴ *Ibidem*, s. 137-140.

może być wywoływanie rozbawienia, co często stawia tłumacza przed dylematem – czy zubażać sens danej sceny o zawarte w niej odniesienia do kultury wyjściowej, by zamiast tego wywołać śmiech u widza za pomocą dostępnych jedynie w kulturze docelowej środków, czy starać się uratować owe często bardzo skomplikowane odniesienia.

Oczywiście istnieją powieści kryminalne, którym trudno odmówić wartości literackich czy wartości związanych z bogactwem niesionych przez nie treści, niemniej jednak należy się zastanowić, czy tłumacz powieści kryminalnych ma dokonywać przekładu w schreiberowskim rozumieniu tłumaczenia dzieł literackich, nawet kosztem zaburzenia wartości czytania przez odbiorcę docelowego, czy też należy ograniczyć bogactwo aluzji, jeśli nie wnoszą one nic do głównego problemu: rozwiązania zagadki kryminalnej. Jakie konsekwencje może mieć dla tłumacza zaszeregowanie dzieł do danego typu literatury, chciałabym zobrazować na przykładzie wspomnianych powieści kryminalnych napisanych przez bardzo znanych współczesnych autorów – Haasa i Krajewskiego oraz ich tłumaczeń odpowiednio – na polski i na niemiecki.

W cyklu powieści Haasa głównym protagonistą jest detektyw Brenner, który charakteryzuje się powolnym tokiem myślenia (jego dość dowolne skojarzenia autor przedstawia w zabawny sposób, często zniekształcając gramatykę języka niemieckiego i stosując elementy kolokwialne, co jest sporym wyzwaniem dla tłumacza. W powieści *Silentium!*⁵, której akcja toczy się w Salzburgu, gdzie w szkole katolickiej kształcącej między innymi przyszłych księży, odkryto ciało zamordowanej osoby, na stronie piątej oryginału znajdujemy zdanie:

Przykład 1

Und ausgerechnet im Marianum, wo man glauben möchte, da kommt der brave Bauernbub als Zehnjähriger auf der einen Seite hinein und acht Jahre später als halbfertiger Pfarrer auf der anderen Seite wieder heraus,

co Barbara Tarnas⁶ tłumaczy jako:

I to akurat w Marianum, gdzie, wiadoma sprawa, chłopski dzieciak wchodzi z jednej strony jako dziesięciolatek, a po ośmiu latach wyskakuje z drugiej strony już prawie jako ksiądz.

Tłumaczka pozostawia czytelnika polskiego bez objaśnienia, co to jest Marianum, więcej, dodaje sformułowanie „wiadoma sprawa”, chociaż nie do końca można się zgodzić ze stwierdzeniem, że każdy polski czytelnik kryminału Haasa wie dokładnie, co to jest Marianum. Rozstrzygnięcie tłumaczki można interpretować dwojako: w dalszej części książki opisana jest specyfika szkoły, więc w tym miejscu poprzestała tylko na prawie dosłownym tłumaczeniu słów Haasa. Może do tego rozwiązania skłoniła

⁵ W. Haas, *Silentium!*, Reinbeck bei Hamburg 2011, s. 5.

⁶ *Idem*, *Silentium!*, tł. B. Tarnas, Warszawa 2011, s. 5.

tłumaczkę także nazwa szkoły, niejako siłą rzeczy kojarząca się z Maryją, czyli z katolickim charakterem. W każdym razie nie pojawia się w tym miejscu tak charakterystyczny dla literatury pięknej przypis tłumacza, który poszerzałby wiedzę czytelnika o prawdopodobnie nieznane realia kulturowe.

Podobnie dzieje się w powieści *Wie die Tiere*⁷ tego samego autora. Późniejsza ofiara zbrodni zbiera datki na psy na Schwedenplatz w Wiedniu, a ponieważ jest piękną dziewczyną, zwraca na siebie uwagę mężczyzn, co Brenner opisuje dość zabawnie na stronie dziesiątej oryginału:

Przykład 2

Denen hat sie die Köpfe verdreht, dass man die Halswirbel an manchen Tagen noch auf der anderen Seite vom Donaukanal krachen gehört hat.

Znajdujemy tu nazwę własną – Donaukanal, którą tłumaczka pozostawia nie tylko bez objaśnienia, ale również w oryginalnym brzmieniu, chociaż w popularnych internetowych przewodnikach turystycznych używa się także nazwy Kanał Dunajski⁸:

Tak zawracała im głowę, że w tych dniach trzeszczenie szyjnych odcinków kręgosłupów było słychać jeszcze po drugiej stronie Donaukanal⁹.

O ile dla czytelnika austriackiego, zwłaszcza pochodzącego z Wiednia, odległość od Schwedenplatz do odnogi Dunaju jest oczywista, co podkreśla głośność trzeszczenia, a zatem efekt śmieszności stwierdzenia autora, o tyle czytelnikowi polskiemu nazwa Donaukanal, jeśli nie zna on języka niemieckiego, może nawet nie kojarzyć się z Dunajem czy kanałem, więc całe zdanie jest trochę enigmatyczne.

Podobnie tłumaczka postępuje podczas opisywania przyjaciela ofiary z tej samej powieści, którego Brenner określa jako przystojnego mężczyznę w zdaniu:

Przykład 3

*Dabei war der Horsti ein Mann, nach dem sich die alten Damen im Augarten umgedreht haben. Fast zwei Meter groß und ein kantiges Gesicht, Siegfried von der Vogelweide nichts dagegen*¹⁰.

Tłumaczka trzyma się wiernie oryginału, tym razem tylko odmieniając nazwę Augarten według reguł polskiej gramatyki¹¹:

⁷ *Idem, Wie die Tiere*, Reinbeck bei Hamburg 2010, s. 10.

⁸ Zob. choćby Kanał dunajski, <http://austria.praktycznyprzewodnik.eu/przewodnik-po-wiedniu/kanal-dunajski-donaukanal/> [dostęp: 16.09.2014].

⁹ W. Haas, *Jak zwierzęta*, tł. B. Tarnas, Warszawa 2011, s. 8.

¹⁰ *Idem, Wie die Tiere*, s. 33.

¹¹ *Idem, Jak zwierzęta*, s. 32.

A przy tym Horsti był mężczyzną, za którym oglądały się starsze panie w Augartenie. Prawie dwa metry wzrostu, kanciasta twarz, Siegfried von der Vogelweide by się nie powstydział.

W tym przykładzie mamy do czynienia z zabawną pomyłką (nie można jednak jednoznacznie tego stwierdzić, być może był to świadomy wybór autora „puszczającego oko” do czytelników znających literaturę niemiecką), ponieważ Siegfried, którego imię w spolszczonej postaci brzmi Zygfryd, to postać z eposu rycerskiego *Pieśń o Nibelungach*, której autorstwo przypisuje się między innymi Waltherowi von der Vogelweide. Tłumaczka zdaje się tu wychodzić z założenia, że średniowieczny austriacki minezenger, którego podobiznę można znaleźć w Codex Manesse z około 1300 roku (jej przedruk znajduje się w licznych opracowaniach na temat literatury niemieckojęzycznej)¹², jest postacią doskonale znaną polskiemu czytelnikowi, tak jak to ma miejsce w oryginale.

Tłumaczka nie stara się również objaśniać różnic kulturowych w obyczajowości, które mogą być dla polskiego czytelnika niejasne.

Na stronie 184 oryginału tej samej powieści znajdujemy zdanie:

Przykład 4

*Sie hat sich am Blumenstand einen schönen Straus Muttertagsblumen gekauft.
Wenn du am zweiten Sonntag im Mai Blumen kaufst, dass sind das einfach Muttertagsblumen, auch wenn du nicht für eine Mutter kaufst*¹³.

Polski czytelnik może być trochę zdezorientowany, gdy czyta w tłumaczeniu (s. 191):

Kupiła na straganie piękny bukiet niezapominajek. Jeśli drugiej niedzieli maja kupujesz kwiaty, to są to obowiązkowo „kwiaty dla mamy” [...] ¹⁴.

W oryginale nie ma mowy o niezapominajkach (w języku niemieckim: *Vergissmeinnicht*), lecz o kwiatach dla mamy. Tłumaczka nie podaje tu objaśnienia, że właśnie tego dnia w krajach niemieckojęzycznych obchodzi się Dzień Matki, co nie dla wszystkich Polaków może być oczywiste.

Jak widać w powyższych przykładach, tłumaczka pozostawia polskiego czytelnika bez objaśnień, co może sugerować, że wybrała tu taki sposób tłumaczenia, uznając, że objaśnienia nie są relewantne dla zrozumienia głównego wątku powieści. Można się zgodzić na te omisje tłumaczki, o ile nie zakłócają one rozumienia tekstu przez odbiorcę docelowego. Jeśli jednak zaliczamy powieści kryminalne do literatury pięknej, to

¹² Zob. choćby H. Nürnberger, *Geschichte der deutschen Literatur*, München 1992, s. 34.

¹³ W. Haas, *Wie die Tiere*, s. 184.

¹⁴ *Idem*, *Jak zwierzęta*, s. 191.

wyduje się, że takie traktowanie oryginału pozbawia czytelnika polskiego możliwości docenienia w pełni uroków tych powieści zawartych w realiach zaczerpniętych z topografii miasta, w aluzjach literackich czy grach słownych używanych przez autora w celu rozbawienia czytelnika. Chęć rozśmieszenia jest wyraźnie widoczna w oryginalnych powieściach. W jakim celu autor chce uzyskać taki efekt, można się tylko domyślać, ale zamiar ten nie do końca jest widoczny w tłumaczeniach.

Tłumaczka nie jest jednak zawsze konsekwentna w powstrzymywaniu się od objaśnień, co można zauważyć przy tłumaczeniu zdania ze strony 146 oryginału:

Przykład 5

Die Conny hat immer wieder in die Tasche gegriffen und etwas herausgeholt, aber nicht dass du glaubst Hundekekse, sondern nur Labello, weil natürlich wenn es im Frühling erst föhnig ist, trocknen nicht nur die Blätter aus, sondern da fangen auch ohne das Labellofett auch die Lippen zu rascheln an, dass man sein eigenes Wort nicht versteht¹⁵,

co w wersji polskiej brzmi:

Conny co chwila wyciągała coś z torebki, ale nie wyobrażaj sobie, że ciasteczka dla psów, nie, wyciągała błyszczki firmy Labello, no bo wiadomo, jak wiosną ciągle wieje fen, to wysychają nie tylko liście, ale i wargi, i jeśli nie natłuszczasz błyszczkiem, to tak szeleszczą, że nie słyszysz własnych słów.¹⁶

Tutaj tłumaczka dodaje rzeczownik objaśniający nazwę własną Labello, chociaż wydaje się, że akurat te błyszczki są w Polsce dość dobrze znane.

Trochę inną sytuację mamy w przypadku powieści Krajewskiego, których akcja toczy się głównie we Wrocławiu przed drugą wojną światową lub już w jej trakcie. Autor przytacza w swoich książkach wiele ze szczegółów ówczesnej topografii miasta, podaje nazwy lokali, potraw, przedmiotów, które nawet polskiemu czytelnikowi, szczególnie spoza Wrocławia, wydają się dość obce¹⁷. Mamy tu zatem do czynienia z ciekawostką wywołania efektu obcości już w oryginale, co niewątpliwie wyróżnia powieści kryminalne tego autora. Tego efektu zdaje się jednak nie oddawać w swoim tłumaczeniu Paulina Schulz, która ułatwia czytelnikowi niemieckiemu zrozumienie fragmentów będących nawet w oryginale dla odbiorcy w kulturze wyjściowej dość trudnymi w odbiorze i wymagającymi głębszego zbadania pewnych wątków.

¹⁵ *Idem, Wie die Tiere*, s. 146.

¹⁶ *Idem, Jak zwierzęta*, s. 154.

¹⁷ Zob. J. Petrowicz, *Grüss Gott, Mock. O niemczyźnie w powieściach Marka Krajewskiego*, „Znaczenia. Kultura. Komunikacja. Społeczeństwo”, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=867> [dostęp: 16.09.2014].

W powieści *Festung Breslau*¹⁸ i jej tłumaczeniu na język niemiecki¹⁹ mamy dość ciekawą sytuację, w której tekst w języku oryginału, jak prawie wszystkie powieści Krajewskiego rozgrywające się w Breslau, czyli przedwojennym Wrocławiu, jest nasycony realiami z życia miasta, które leżało na terytorium Niemiec. Realia, które opisuje autor, teoretycznie powinny być zatem znane odbiorcom w kulturze docelowej – mam tu na myśli tłumaczenie na język niemiecki. Tłumaczka podaje jednak objaśnienia, których brakuje w oryginale polskim, co tworzy dość dziwną sytuację, ponieważ czytając tłumaczenie na język niemiecki, można znaleźć w nim dość istotne dla zrozumienia całego utworu treści, które sam autor opuszcza w oryginale, zakładając, że będą czytelnikowi polskiemu znane. Oto dwa przykłady związane z nazwami:

Przykład 6:

buty od Andritschkego²⁰

Przykład 7:

krawat od Amelunga²¹

co tłumaczka przekłada analogicznie jako:

*Lackschuhe von Andritschke*²² (lakierki od Andritschkego)

*Amelung-Seidenkrawatten*²³ (jedwabne krawaty od Amelunga).

Te szczegóły dotyczące garderoby detektywa Mocka są dość istotne także dla polskiego odbiorcy, który jednak nie wie, dlaczego ta odzież jest tak cenna, a jednocześnie podatna na zniszczenie, ponieważ autor w oryginale nie podaje bezpośredniej informacji o tym, z jakich materiałów jest zrobiona, co czyni w tłumaczeniu niemieckim Schulz.

Inaczej jednak postępuje podczas tłumaczenia zdania ze strony czterdziestej:

Przykład 8:

Ponieważ byli jednak w wieku, który Martin Luther uznałby za schyłkowy²⁴,

co na stronie 42 zostało przełożone jako:

*Doch weil sie in jenem Alter waren, das üblicherweise als der Lebensabend bezeichnet wird*²⁵,

¹⁸ M. Krajewski, *Festung Breslau*, Warszawa 2006.

¹⁹ *Idem*, *Festung Breslau*, tł. P. Schulz, München 2008.

²⁰ *Idem*, *Festung Breslau*, Warszawa 2006, s. 33.

²¹ *Ibidem*, s. 40.

²² *Idem*, *Festung Breslau*, tł. P. Schulz, München 2008, s. 35.

²³ *Ibidem*, s. 43.

²⁴ *Idem*, *Festung Breslau*, Warszawa 2006, s. 40.

²⁵ *Idem*, *Festung Breslau*, tł. P. Schulz, München 2008, s. 42.

gdzie opuszczone zostało nazwisko Marcina Lutra, skądinąd lepiej znanego w Niemczech niż w Polsce.

Podczas lektury oryginału Krajewskiego tłumaczcze powinno się nasunąć pytanie²⁶: do kogo adresuje swoje powieści sam autor? Czy do polskiego odbiorcy, a jeśli tak, to w jakim wieku, ponieważ odniesienia zawarte w powieści nie będą zrozumiałe na przykład dla współczesnej młodzieży?²⁷ Czy pisze je dla dzisiejszych wrocławian? Nie jest to oczywiste, bo przecież przodkowie większości ze współczesnych mieszkańców tego miasta nie pochodzą z niego, byli to głównie przesiedleńcy z Kresów Wschodnich. A może są to książki z założenia przeznaczone do tłumaczenia na niemiecki, ponieważ nasi zachodni sąsiedzi, którzy mieszkali przed wojną w Breslau lub stamtąd pochodzą, oraz ich potomkowie z sentymentem będą czytać o dawnych stronach? Tu jednak pojawia się wątpliwość, czy aby na pewno wszelkie szczegóły książek Krajewskiego są wiernym odzwierciedleniem przedwojennej i wojennej rzeczywistości Wrocławia²⁸.

Rozstrzygnięcie tych zagadnień oraz odpowiedzi na nasświetlone na wstępie pytanie o to, do jakiego typu literatury należałoby zaliczyć powieść kryminalną, pozwoliłyby obu tłumaczkom znaleźć rozwiązanie problemu przekładu realiów kulturowych i odniesień literackich zawartych w wyżej wymienionych utworach. Podążać za autorem, nie objaśniając jak on niczego i ufając, że czytelnik sam dołoży starań, by zrozumieć powieść, lub po prostu opuścić miejsca nieistotne dla głównego wątku, czyli rozwikłania zagadki kryminalnej, może tłumacz, który nie uzna powieści kryminalnych za dzieła literackie, niosące w sobie, także w formie, w jakiej zostało napisane, istotne treści. O zapoznanie czytelnika z realiami, o których umieszczenie w powieści postarał się przecież często również sam autor, będzie starał się tłumacz, który uzna je za wartościowe także w warstwie językowo-kulturowej. Wprowadzają one bowiem efekt obcości, ale także ubogacają przekład o wątki kulturowe lub językowe kultury wyjściowej. Można też, nie uznając powieści kryminalnej za dzieło literackie, tłumaczyć ją z zastosowaniem zasad przyjętych dla przekładu dzieł literackich. Zdaje się, że tylko wydawca może rozstrzygnąć, czy grupa docelowych czytelników nie znuży się koniecznością ciągłego odrywania od lektury, by przeczytać objaśnienia tłumacza.

Nowatorstwo współczesnych powieści kryminalnych polega w obu wyżej wymienionych przypadkach na wprowadzeniu do utworu obok dość banalnego wątku

²⁶ Zob. krytykę tłumaczenia powieści M. Krajewskiego na język włoski: A. Osmólska-Metrak, *Na trasie Breslau – Breslavia: o włoskich przekładach prozy Marka Krajewskiego* [http://www.marszalek.com.pl/italicawratislaviensia/2010/12.Ann%20OSMOLSKA_METRAK.pdf] [dostęp: 12.10.2014].

²⁷ Zob. choćby fragmenty w języku rosyjskim, nie dość dobrze znanym pokoleniu wychowanemu bez przymusu jego nauki w szkołach.

²⁸ Zob. I. Uberman, *Vorsicht: Etikettenschwindel*, 2002, „MOE-Kultur-Newsletter”, Ausgabe 34/35, http://www.kulturtransfer.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=40:marek-krajewski-tod-in-breslau&catid=2:buecher&Itemid=3 [dostęp: 16.09.2014].

kryminalnego realiów kulturowych i/lub zabaw z językiem. Tłumaczenie powieści pozbawione tych cech nie do końca jest odzwierciedleniem intencji autorów, która powinna być główną wytyczną dla tłumacza, jeśli już nie tekstowym inwariantem.

KULTURELLE UND LITERARISCHE ASSOZIATIONEN IN KRIMINALROMANEN ALS HERAUSFORDERUNG FÜR DIE (LITERARISCHE) ÜBERSETZUNG

Zusammenfassung

Im Beitrag wird der Versuch unternommen, am Beispiel der Übersetzungen der Kriminalromane von Wolf Haas aus dem Deutschen ins Polnische und der Romane von Marek Krajewski aus dem Polnischen ins Deutsche zwei Fragen zu beantworten. Erstens, ob Kriminalromane zu solchen Texten gehören, deren Übersetzung formbetont ist, d.h. bei denen die ranghöchste Invariante durch Elemente der Form gebildet wird. Zweitens, ob es sich um solche Texte handelt, bei denen wir vom Primat des Inhalts oder Primat der Bezeichnung sprechen dürfen. Die Beantwortung der oben gestellten Fragen ist insofern wichtig, dass ein Übersetzer sich immer dessen bewusst sein sollte, zu welchem Texttyp der jeweilige Text gehört, um entsprechende Verfahren der Textübersetzung anzuwenden. In den hier besprochenen Kriminalromanen haben wir es nämlich sehr oft mit sog. Realien, mit literarischen Anspielungen oder Wortspielen zu tun, deren Übersetzung meistens große Schwierigkeiten bereitet, was wir anhand der Evaluation ausgewählter Beispiele veranschaulichen werden.

V
Kryminał
kobiety

Marta Wiatrzyk-Iwaniec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

IGRASZKI Z KONWENCJAMI – POSTSCRIPTUM O KOBIECOŚCI DO KILKU ZNANYCH UTWORÓW BRYTYJSKICH Z XIX WIEKU

Powieść gotycka i pozostająca pod jej wpływem powieść sensacyjna¹ odwołują się do określonych schematów, motywów i szablonów postaci. Do gotyckiego imaginarium (pewne elementy można odnaleźć i w gatunku sensacyjnym, o którym będzie mowa) obligatoryjnie zaliczają się następujące komponenty: zrujnowany zamek (opcjonalnie labirynt, wieża, krypta, klasztor), pojawianie się nadprzyrodzonych i niewytłumaczalnych zjawisk, wizji, prorocत्व, duchów, widm, atmosfera tajemniczości, niezwykłości oraz strachu, lawinowość zdarzeń budzących grozę i wreszcie gotycki tyran o diabolicznych rysach oraz bohaterka w opresji. W gotyckim i sensacyjnym świecie przedstawionym centralni bohaterowie konstruowani są na zasadzie opozycji: cnotliwej bohaterce przeciwstawiony jest demoniczny łotr. Jednakże i w konstrukcji samych postaci kobiecych może mieć miejsce pewna kontrastowość. Upraszczając: literackie kreacje dziewiętnastowiecznej kobiecości częstokroć oscylowały między dwiema skrajnościami – propagowano „kobiecość właściwą” (*proper feminine*), a przestrzegano przed „kobiecością niewłaściwą” (*improper feminine*), by posłużyć się sformułowaniami Lyn Pykett². Kobieta właściwa cechowała się uległością, biernością, posłuszeństwem, nadmierną uczuciowością, wyjątkową wrażliwością, zdolnością do poświęcania się, potulnością, a jej głównym zadaniem była funkcja reprodukcyjna. W epoce wiktoriańskiej zyskała

¹ Zob. W. Ostrowski, *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, t. 11, z. 1, s. 159. W. Ostrowski podaje, że wpływy powieści gotyckiej widać np. u sióstr Brontë. Angielską powieść sensacyjną rozumiem tutaj tak, jak ją definiowano w XIX w. Przywoływany w dalszej części omówienia utwór W. Collinsa *Kobieta w bieli* zaliczano w owym czasie do powieści sensacyjnej, a dzisiaj autora uważa się za prekursora powieści detektywistycznej.

² L. Pykett, *The “Improper” Feminine. The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing*, London-New York 1992, s. 15, <http://www.questia.com> [dostęp: 27.10.2014]. Wybrałam takie tłumaczenie opozycji *proper* – *improper*, jakkolwiek istnieją inne możliwości przekładu, np. stosowna – niestosowna, poprawna – niepoprawna, przyzwoita – nieprzyzwoita.

miano „anioła ogniska domowego” (*angel in the house*)³. Jej antytezę stanowiła kobieta niewłaściwa, utożsamiana niekiedy z *femme fatale*, a innym razem (w zależności od epoki) z Nową Kobiętą czy też emancypantką. Kobieta niewłaściwa reprezentowała antywzorzec idealnej kobiecości.

Igranie z konwencjami wspomnianych gatunków literackich wydaje się na tyle szerokim zagadnieniem, że należałoby zawęzić rozważania do jednego aspektu. Przyjmując założenie, że utwory literackie stanowią niejednokrotnie odzwierciedlenie społecznych i obyczajowych niepokojów swego czasu, warto się zastanowić, jak Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*), Wilkie Collins (*Kobieta w biele*), Jane Austen (*Opactwo Northanger*) i Eaton Stannard Barrett (*The Heroine*) wykorzystali konwencję powieści gotyckiej i sensacyjnej, aby polemizować ze spetryfikowanym wizerunkiem XIX-wiecznej kobiecości. Problem ten jest na tyle złożony, że wspomniani twórcy pochodzą z różnych epok literackich, a zatem ukazanie kryzysu modeli kobiecych w obrębie wymienionych powieści będzie próbą przekrojowego uchwycenia zmieniającego się paradygmatu kobiecości na przestrzeni XIX wieku.

Z założenia archetypiczna bohaterka stanowiła charakterologiczny monolit, obdarzony cechami jednostronnie dobrymi, przypisywanymi kobiecości właściwej. Klasyczny ideał definiuje Hipolita w *Zamczysku w Otranto* Horace'a Walpole'a: „Niewiasta nie wybiera sama swej doli, lecz Niebiosa, ojcowie nasi i mężowie za nas decydują”⁴. W literaturze gotyckiej i sensacyjnej chętnie posługiwano się kliszą anielskiej kobiecości poddanej męskiej supremacji. Należałoby przeanalizować, w jaki sposób wykorzystywano struktury wspomnianych gatunków literackich, w tym również formę parodystyczną powieści gotyckiej, aby podważać usankcjonowaną koncepcję kobiecości, oraz jak dalece literacka bohaterka dostosowywała się do dziewiętnastowiecznego ideału kobiety właściwej, a w jakim stopniu od niego odbiegała.

W XIX-wiecznej powieści gotyckiej i sensacyjnej dychotomiczny podział dotyczy nie tylko typologii bohaterów, ale również topiki przestrzennej świata przedstawionego, którą można podzielić na *locus amoenus* i *locus horridus*. Kobieta właściwa jako społecznie akceptowany konstrukt przynależy w literackiej topografii do *locus amoenus*, „pastoralnej sfery domowej”⁵, a zatem przestrzeni zamkniętej, w której pozostaje pod władzą i opieką ojca. W przeciwieństwie do sfery komfortu i bezpieczeństwa

³ Termin pochodzi od tytułu poematu C. Patmore'a *The Angel in the House* (1854-1862), który opiewa małżeńską idyllę i propaguje wzór anielskiej żony. Podobną figurę opisuje J. Ruskin w poemacie *Of Queen's Gardens* (1865). Model kobiety-aniola zadomowił się w anglosaskim literackim repertuarze wizerunków kobiecych jako wzór do naśladowania.

⁴ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, tł. M. Przymanowska, Kraków 1974, s. 84.

⁵ H. Wheatley, *Swojskość, marginalizacja i telewizyjne adaptacje gotyckich powieści dla kobiet*, [w:] *Gotyizm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 173.

locus horridus odnosi się do przestrzeni zewnętrznej. Topograficzną reprezentacją tego miejsca jest najczęściej zamek lub zrujnowana posiadłość zamieszkiwana przez męskiego łotra. Jeśli czytać powieść gotycką z feministycznego punktu widzenia, dychotomicznemu ukształtowaniu topografii literackiej odpowiada w pewnym sensie ideologiczne przesłanie – dom, jakkolwiek stanowi zaciszny azyl, pozostaje jednak sferą patriarchalną, poza którą bohaterka jest wyprowadzana po to, aby dojrzeć w swojej kobiecej tożsamości. Réka Tóth, odwołując się do ideologii Jana Jakuba Rousseau, pisze o „gotyckim procesie edukacji”⁶, określając przejście bohaterki z familijnego świata izolacji (świata niewinności) do sfery publicznej, opartej na społecznych relacjach (świata doświadczenia).

Powieściowy repertuar stereotypowej kobiecości obok właściwości psychicznych czy pełnienia określonych ról społecznych obejmuje także wdzięk cielesny, który ma potwierdzać wewnętrzne atrybuty. Wydaje się, że zewnętrzna „anatomia heroiny” jest konwencjonalna: blond włosy, rumieniec na twarzy, spuszczone błękitne oczy – wszystko to ma reprezentować anielskie wnętrze i puryzm. Z taką konwencją kobiecości polemizuje Braddon w sensacyjnej powieści *Lady Audley's Secret* (1862, wyd. książkowe). W ważniejszej ze scen tego utworu jeden z bohaterów, Robert Audley, ogląda prerafaelicki obraz tytułowej bohaterki, której anielskość uwidacznia się na płaszczyźnie fizjonomii: w jasnej karnacji, delikatnej twarzy, niebieskich oczach, złotych kędziorach, a zatem jest to opis przywołujący tradycyjną koncepcję idealnej kobiecości. Wymienione cechy wyglądu w świadomości kulturowej ewokowały skojarzenie z anielskością, wierzono, że niewinny wygląd odzwierciedla wnętrze. Zaraz jednak dowiadujemy się o szkarłatnej sukni⁷ Lady Audley oraz rozpuszczonych włosach i pełnych ustach, które Jennifer Hedgecock interpretuje jako oznakę pożądliwej i zmysłowej natury, co stało w sprzeczności z wiktoriańskim stereotypem kobiecej oziębłości⁸. Powieściowa wzmianka o „dziwnym, złowieszczym świetle w głębokich, błękitnych oczach”, „przewrotnym spojrzeniu” i wprost – o „pięknej diablcy”⁹ odsłania prawdę o bigamicznej i morderczej naturze protagonistki. Lady Audley konstruuje swój wizerunek zgodnie ze społecznie aprobowanym ideałem. Pozornie wydaje się ucieleśnieniem anielskiej kobiecości, a w rzeczywistości jest mistyfikatorką, figurą kryminalną, podejrzaną o dokonanie zabójstwa, uosabiającą elementy diaboliczne. Bohaterka zdaje się potwierdzać,

⁶ R. Tóth, *The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteen Century Female Gothic Fiction*, „Eager Journal of English Studies” 2010, no. 10, s. 24, http://anglisztika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/ejesdokumentumok/2010/Toth_R_2010.pdf [dostęp: 15.03.2014].

⁷ Czerwony kolor sukni można postrzegać jako symbol namiętności i rozbudzonej seksualności.

⁸ J. Hedgecock, *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat*, New York 2008, s. 119.

⁹ M.E. Braddon, *Lady Audley's Secret*, Hertfordshire 1997, s. 57 (tłumaczenie wszystkich cytatów obcojęzycznych w artykule – M.W.I.).

iż anielska kobiecość nie jest cechą wrodzoną, lecz społecznym konstruktem. Wygląd i cechy protagonistki są zatem jedynie pozą, choć Braddon, starając się odmitologizować wiktoriański ideał, ostatecznie popada w schemat funkcjonującego w literaturze polaryzowania postaci kobiecych na anielskie i diaboliczne, wcielając obie konwencje w jednej postaci.

Zabieg podważania istniejących schematów na temat kobiety¹⁰ stosuje również Wilkie Collins w *Kobiecie z bieli* (1860, wyd. książkowe), która jest uważana za prekursorskie dzieło literatury kryminalnej. Najlepiej widać to na przykładzie dwóch przyrodniczych sióstr: Marianny Halcombe i Laury Fairlie. Ta ostatnia jest ucieleśnieniem anielskiego ideału, o czym dowiadujemy się od jednego z bohaterów, Waltera Hartrigtha, który tak opisuje akwarelę przedstawiającą Laure:

Blond włosy mają delikatny odcień: nie są lniane, ale niemal równie jasne, nie są złote, ale niemal równie świetliste. Ich subtelna barwa stapia się niemal z płamą przejrzystego cienia, jaki pada od kapelusza. Przedzielone rozdzialkiem na środku falują lekko na skroniach i nikną za uszami. Brwi i rzęsy nieco ciemniejsze od włosów, oczy zaś koloru przejrzystego turkusu, jakie tak często opiewają poeci, a tak rzadko spotyka się w życiu. Piękny mają kolor, piękny kształt, są duże, łagodne, spokojne i zamyślane, lecz najpiękniejszy w nich to wyraz szczerości i zaufania, przeświecający z najskrytszych głębin poprzez wszystkie zmiany ekspresji blaskiem czystszej i lepszego świata¹¹.

W oczach opisującego ją mężczyzny Laura reprezentuje ideał – posiada wszystkie atrybuty stereotypowej kobiecości: blond włosy oraz świetliste i czyste spojrzenie błękitnych oczu. Tok wydarzeń pokazuje, że wygląd zewnętrzny uzupełniają właściwości anielskiego usposobienia: łagodność, spokój, refleksyjność, szczerość, ufność, delikatność, zwiewność, lękliwość, bierność, bezbronność. Niewątpliwie Collins posłużył się tutaj kliszą anioła ogniska domowego. Inaczej sportretowana jest jej przyrodnia siostra Marianna Halcombe:

Cera owej pani była prawie śniada, a ciemny puszek nad górną wargą przerodził się niemal w wąsy. Miała mocne męskie szczęki i szerokie usta, przesywające i zdecydowane spojrzenie brązowych oczu, gęste włosy węgla, zarastające dziwnie nisko czoło. Wyraz jej twarzy był bystry, szczery i inteligentny. Kiedy milczała, zdawało się, że brak jej zupełnie kobiecej miękkości i delikatności, bez których piękno najurodziwszej kobiety jest pięknem niekompletnym. Widzieć głowę taką jak ta, osadzoną na ramionach, które artysta pragnąłby rzeźbić,

¹⁰ Dodajmy, że nie tylko kobiety, ale mężczyzny również. Wujek Fairlie w oczach Waltera nosi „niemal kobiece pantofelki” (W. Collins, *Kobieta w bieli*, tł. A. Szpakowska, Warszawa 1988, s. 38), ma małe stopy, jego palce zdobią pierścionki (*ibidem*). „Można by powiedzieć ogólnie, że powierzchowność jego cechowało jakieś przerafinowanie, coś kapryśnego i kruchego, co swą szczególną nieprzyjemną delikatnością raziło w wyglądzie mężczyzny, a także nie wydawałoby się właściwe ani naturalne u kobiety” (*ibidem*).

¹¹ *Ibidem*, s. 47-48.

zostać oczarowanym pełną prostoty gracją ruchów, które ukazują piękno ciała, a potem zobaczyć aż odpychająco męskie rysy i męski wyraz twarzy – równało się to przeżywaniu wrażeń dziwnie podobnych do bezsilnej udręki, znanej nam wszystkim ze snów, gdy dostrzegając anomalie i sprzeczności marzeń, nie umiemy dać sobie z nimi rady¹².

W charakterystyce Marianny Collins zrywa z szablonową kobiecością. Co więcej, sama bohaterka wydaje się świadoma, iż kobiecość jest pewną umówioną konwencją, co potwierdzają jej słowa, gdy porównuje się do przyrodniej siostry:

Ja jestem ciemna i brzydka, ona jasna i ładna. Wszyscy uważają mnie – i to zupełnie słusznie – za osobę skwaszoną i dziwaczkę, ja zaś – i w tym mają jeszcze więcej słuszności – za czarującą istotę o anielskim charakterze: jednym słowem, ona jest aniołem, ja zaś...¹³

Tutaj urywa się wywód bohaterki, jakby nie znajdowała odpowiedniej samodefinicji. Podczas gdy Laura wpisuje się w koncept anioła ogniska domowego, Mariannie trudno jest identyfikować się z tym ideałem. Maskulinistyczna kreacja bohaterki uwidacznia się nie tylko w wyglądzie, ale również w zachowaniu: jest odważna, niezależna, aktywna, rezolutna, sprytna i zaradna, a kulminacyjną manifestacją podważenia przez nią niepisanego kodu standardów wiktoriańskich na temat kobiety jest moment, w którym zdejmuje kobiecie strój, aby wspiąć się na drzewo w celu podsłuchania rozmowy po-wieściowych łotrów. Tóth, wybierając feministyczne odczytanie powieści, zauważa, że

kobiece przetrwanie w gotyckim świecie męskiej opresji wymusza na kobietach przyswojenie pewnych męskich atrybutów [...]. Muszą one postępować wbrew patriarchalnym ideałom kobiecej perfekcji, aby uwolnić siebie z pasywnej roli prześladowanej kobiety¹⁴.

Uwagę Tóth można śmiało zastosować do powieści Collinsa, a Marianna zdaje się ilustrować tę tezę.

Odpowiedzią na powieść gotycką był tak zwany komiczny gotyk. Jak podają Avril Horner i Sue Zlosnik, fala tego typu tekstów pojawiła się między 1790 a 1820 rokiem jako forma przywrócenia oświeceniowych ideałów, głównie zdrowego rozsądku i racjonalizmu¹⁵. Oprócz anielskiego wyglądu i usposobienia, typową gotycką heroinę (rodem z *Zamku Udolpho* A. Radcliffe) charakteryzowało również szlachetne urodzenie i bogactwo, czego brakuje protagonistce *Opactwa Northanger* (1817/1818, wyd. książko-

¹² *Ibidem*, s. 31.

¹³ *Ibidem*, s. 33.

¹⁴ R. Tóth, *op. cit.*, s. 34.

¹⁵ A. Horner, S. Zlosnik, *Dead Funny: Eaton Stannard Barrett "The Heroine" as Comic Gothic*, „Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text” 2000, no. 5, s. 4, http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc05_n02.html [dostęp: 10.02.2014].

we)¹⁶. Austen od samego początku rozwiewa złudzenia czytelnika: „Nikt, kto się zetknął z Katarzyną Morland w dzieciństwie, nie sądziłby, że ma przed sobą przyszłą heroinę. Wszystko sprzysięgło się przeciwko niej: pozycja życiowa, charakter obojga rodziców, jej własny wygląd i usposobienie”¹⁷. Jak pisze Anthony Mandal, „od samego początku Austen ustanawia Katarzynę Morland antywzorcem sentymentalnej bohaterki”¹⁸, której kobiecość, dodajmy, kształtuje się poprzez niewłaściwe nawyki czytelnicze¹⁹. Austen zdaje się obalać panujące wówczas przekonanie, jakoby nadmierna uczuciowość, hipersensytywność i emocjonalność były inherentnymi elementami kobiecej natury. Pisarka skłania się raczej ku tezie, iż takie postrzeganie kobiecości jest społecznie wdrukowane w kobiety, a wzmacniane nieostrożną lekturą. Znając schemat powieści gotyckiej, Katarzyna oczekuje jego realizacji, gdy zmierza do opactwa generała Tilney’a. Znowu pojawia się motyw podróży, ale tym razem mamy do czynienia z parodią „gotyckiego procesu edukacji”.

Zgodnie ze spodziewaną gotycką konwencją mamy zatem w sypialni bohaterki tajemniczą skrzynię, czarny sekretarzyk, manuskrypt, sekretny pokój, burzliwą noc, przypuszczenia o morderczej przeszłości właściciela opactwa. Fakty zostają jednak zniekształcone przez wyobraźnię Katarzyny, która doszukuje się w zwyczajnych przedmiotach gotyckich rekwizytów, a w niedopowiedzianych fabułach i historiach z przeszłości potwierdzenia zdarzeń budzących grozę. Austen posługuje się wypracowanymi przez powieść gotycką motywami (i wewnątrztekstowymi odwołaniami wprost do angielskich tytułów powieści gotyckich, w tym głównie do *Zamku Udolpho*²⁰), aby ukazać rozdzźwięk między światem fantazji a rzeczywistością oraz złączyły wpływ romansowej lektury na umysł młodego dziewczęcia:

¹⁶ Powieść została napisana w latach dziewięćdziesiątych XVIII w., ale wydana pośmiertnie na przełomie 1817 i 1818 r.

¹⁷ J. Austen, *Opactwo Northanger*, Warszawa 1997, s. 5.

¹⁸ A. Mandal, *Revising the Radcliffean Model. Regina Maria Roche's "Clermont" and Jane Austen's "Northanger Abbey"*, „Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text” 1999, no. 3, s. 4, http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc03_n03.html [dostęp: 22.02.2014].

¹⁹ Katarzyna Morland w rozmowie z przyjaciółką wymienia czytane przez siebie gotyckie lektury: *Italczyk*, *Zamek Wolfenbach*, *Clermont*, *Tajemnicze oskarżenia*, *Czarnoksiężnik z Czarnego Lasu*, *Dzwony o północy*, *Siostra Renu*, *Straszne tajemnice*.

²⁰ Można przypuszczać, że kiedy J. Austen przywoływała powieść A. Radcliffe, ważniejsze dla niej było nie tyle skrytykowanie *Zamku Udolpho* jako szkodliwego gatunku literackiego, ile postawienie za wzór głównej bohaterki, której udało się dojrzeć uczuciowo i opanować wybujałą emocjonalność. Przypomnijmy, że wewnętrzny świat Emilii został poddany sublimacji, rozumowej kontroli, przekształcony przez dekalog podyktowany przez ojca: nie folgować nadmiernej wrażliwości i melancholii, panować nad uczuciami i samym sobą, zachować równowagę ducha, hołdować zasadzie umiaru, żyć dla Boga. Możliwe, że intertekstualne odwołanie do utworu Radcliffe miało właśnie na celu aprobację „gotyckiego procesu edukacji”, zwięźzonego umiejętnością opanowania przez Emilię nadmiernej uczuciowości, o co przecież chodziło też autorce *Opactwa Northanger*, gdy konstruowała swoją bohaterkę.

[...] zrozumiała wkrótce z całą oczywistością, że były to rozmyślnie i własnowolnie wywołane urojenia, że jej wyobrażenia, pobudzona strachem, nadawała znaczenie każdej błahej okoliczności, i że po prostu ona sama, która – nim jeszcze znalazła się w opactwie – marzyła, by przeżyć straszną jaką przygodę, nieświadomie przystosowywała później wszystko do tego właśnie celu. Przypomniła sobie uczucia, jakie ją przejmowały, kiedy szykowała się do wizyty w Northanger. [...] stwierdziła, że ich źródłem był chyba wpływ lektury, w jakiej się wówczas zaczytywała²¹.

Ale Austen posuwa się jeszcze dalej i obśmiewa inny akcent ówczesnej konwencji kobiecości – ignorancję:

Korzyści, jakie daje pięknej dziewczynie fakt, że jest z natury głuptaskiem, zostały już znakomicie opisane przez moją siostrzycę po piórze, i do tego, co na ten temat powiedziała, dodam tylko – aby oddać sprawiedliwość mężczyznom – że chociaż dla większej i mniej istotnej ich części głupota kobiety niezwykle podnosi jej urok osobisty, istnieje również spora część, zbyt rozsądna i zbyt wykształcona, by szukać w kobiecie czegokolwiek więcej nad ignorancję²².

„Heroína romansowa w niesławie” albo „Antyheroína” – o taki podtytuł można by się pokusić pod *Opactwem Northanger*, bohaterka bowiem nie jest ani wyjątkowo piękna, ani szlachetnie urodzona, ani bogata. Więcej nawet – Austen uwłacza godności heroíny, gdy każe wygnanej Katarzynie wrócić do rodzinnego domu „w samotności i sromocie”²³. „Heroína w najętej karetce pocztowej to cios w sentymentalność”²⁴ – podsumowuje autorka *Opactwa Northanger*, ujawniając swoją autorską intencję.

Taką parodystyczną konwencję kontynuuje Barrett w epistolarnej powieści *The Heroine* (1813), której założeniem, według Horner i Zlosnik, było ukazać za pomocą parodii smutną prawdę o społecznym i ekonomicznym położeniu dziewiętnastowiecznej kobiety²⁵. Główna bohaterka świadomie próbuje się wpasować w ideał heroíny i odegrać wszystkie role z nią związane. Początkiem jej metamorfozy jest zmiana imienia z Cherry Wilkinson na Cherubinę, protagonistce przypomina ono bowiem o jej nazbyt krępkim zdrowiu, co stoi w sprzeczności z ogólnym wyobrażeniem o efemeryczności gotyckiej heroíny²⁶. W utworze pojawia się motyw podróży panny Wilkinson jako etapu kształtowania się własnej tożsamości (finalnie okaże się, jaki wzorzec kobiecości zostanie ostatecznie wybrany).

²¹ J. Austen, *op. cit.*, s. 186.

²² *Ibidem*, s. 102.

²³ *Ibidem*, s. 217.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. Horner, S. Zlosnik, *op. cit.*, s. 2.

²⁶ Zwróćmy uwagę na konotacje leksykalne. Cherry w języku angielskim oznacza wiśnię, kojarzy się z rumianą, rześką, jędrną i zdrową dziewczyną. Cherubina odwołuje się w tradycji chrześcijańskiej do cheruba, niebiańskiego bytu wyższego niż istoty ludzkie, do anioła, a przecież o anielskość w kreacji gotyckiej protagonistki w dużej mierze chodzi.

Jako że mamy do czynienia z komicznym gotykiem, parodia uwidacznia się na kilku płaszczyznach. Zaczniemy od ciała. W *Ósmym Liście* bohaterka definiuje heroinę zgodnie z panującym przekonaniem jako młodą, wysoką damę o najwspanialszych oczach, która jest delikatna, ma jasną karnację (co w kulturze angielskiej było wyznacznikiem zarówno wrażliwości, jak i przynależności do lepszej klasy), często się rumieni, mdleje, roni łzy, wzdycha²⁷. Protagonistka przywołuje zatem wszechpotężny w kulturze angielskiej prototyp kobiecości właściwej, która wyraża się tutaj poprzez język ciała i jest tożsama z fizyczną delikatnością, niemal kruchością i emocjonalną wrażliwością (łzy, omdlewanie, wzdychanie). W *Liście Pierwszym i Drugim* wyznaje, że niewątpliwie posiada wszystkie atrybuty, dzięki którym może pretendować do tytułu heroiny: niebieskie oczy, długie lniane włosy splecione w warkocz, dołeczki w policzkach, różany uśmiech, nieskazitelny odcień skóry. Mielibyśmy niemal idealną kobiecość, gdyby nie pieprzyk na lewej skroni i... niskie pochodzenie. Kontestując ojcostwo własnego ojca (jest on zaledwie farmerem), Cherry ucieka z domu, aby potwierdzić swoje domniemane szlacheckie pochodzenie. Przygody bohaterki ujawniają, że stereotypowe zachowania kobiecego języka ciała (takie jak omdlewanie czy rumienienie się) nie są w nią naturalnie wpisane. Zachowanie Cherubiny podyktowane jest wiedzą o tym, w jaki sposób powinna się zachowywać, jeśli chce być uznana za heroinę. Bohaterka interpretuje istniejącą rzeczywistość poprzez schematy myślowe zgodne z gotycką konwencją.

Ostrze parodii dosięga również zamiłowania bohaterki do czytania romansów, które ojciec Cherry pali na znak protestu. Motyw szkodliwości tego typu lektury Barrett podejmuje w kilku miejscach powieści – gdy wprowadza na karty utworu gorliwą czytelniczkę Biblii, szczycąc się, że umysł jej córki nie jest „zanieczyszczony romansami i powieściami”²⁸, a także oddając głos przyszłemu mężowi Cherubiny, który próbuje zreformować jej gusta literackie i przekonać do zmiany upodobań czytelnicznych. W finale powieści Cherubina przeobraża się w Cherry i powraca do ideału udomowionej kobiety właściwej. Zakończenie *The Heroine* wydaje się zatem przewrotne – albo Barrett w ten sposób oddaje hołd stereotypowemu wzorcowi kobiecości i prześmiewa próbę wyrwania się z niego, albo pesymistycznie pokazuje smutny koniec prób emancypowania się:

Istotnie, jako heroina, Cherubina cieszy się władzą i przywilejami, o których Cherry mogła tylko marzyć. [...] Zaprosiwszy czytelnika do śmiania się z nadmiaru wolności i jej zgubnych konsekwencji, powieść przypomina mu jednocześnie,

²⁷ E.S. Barrett, *The Heroine*, London 1909, s. 39, <https://archive.org/details/heroinebyeatonst00-barrich> [dostęp: 11.04.2014].

²⁸ *Ibidem*, s. 27. Korzystam ze zdigitalizowanej wersji powieści z 1909 r.

że alternatywna „rzeczywistość” leży w cieniu mieszczańskiego domostwa zamykającego dorastającą dziewczynę²⁹.

I chociaż Cherubina próbuje uciec z takiego mieszczańskiego gniazdka, finalnie Barrett lokuje ją właśnie tam, podważając fantazję o kobiecej ucieczce z domu – takie feministyczne odczytanie sugerują Honer i Złosnik³⁰. Zakończenie powieści wydaje się ilustracją wykładni Johna Ruskina, który twierdził w *Of Queen's Gardens*, że prawdziwym miejscem kobiety jest właśnie dom.

Samoistnie nasuwa się w tym miejscu kilka konkluzji. W obrębie przywoływanych utworów literackich modyfikacja spetryfikowanego konstruktu kobiecości jest zauważalna do pewnego stopnia. Stereotyp dziewiętnastowiecznej kobiecości właściwej, a zwłaszcza kobieca pasywność, uczuciowa hipertrofia oraz ignorancja, w której utrzymywały bohaterkę niewłaściwe, a wręcz zgubne upodobania czytelnicze, zostają podważone. Chociaż wyruszenie w drogę, będące opuszczeniem bezpiecznego *locus amoenus*, miało wpływ na kształtowanie się nowych zrębów osobowości bohaterki, nie wszystkie podróże romansowej heroiny kończyły się metamorfozą, polegającą na odrzuceniu ogólnie przyjętego ideału kobiecości. W obrębie istniejącego wzorca możliwe było pewne przesunięcie definicyjne i rozwój tożsamości, ale rdzeń kobiecości nadal pozostawał w ramach patriarchalnych oczekiwań.

Jak podaje Tóth, powieść gotycka (i, można dodać, jej parodia) była typowo kobiecym gatunkiem literackim z kilku względów: z uwagi na kobiety-autorki, kobiece audytorium (czytelniczki chętnie identyfikowały się z protagonistką) oraz kreację bohaterki, która była zmuszona funkcjonować w przestrzeni skodyfikowanej jako męska³¹. Wspomniane funkcjonowanie w męskiej przestrzeni tylko w pewnym sensie przyczyniało się do dekonstrukcji dziewiętnastowiecznego wzorca anielskiej kobiecości. Heroina w opresji wykazywała się cechami tradycyjnie przypisywanymi mężczyźnie, niekiedy udawało się jej opanować nadmierną uczuciowość i hiperwrażliwość, lecz ostatecznie kończyła w domu z obrączką na palcu. Dopiero w kolejnym stuleciu z idealnym konstruktorem kobiecości, aniołem ogniska domowego, definitywnie rozprawia się Virginia Wolf w eseju *Zajęcia kobiet*, co stanowi osobny temat do rozważań na inną okazję.

²⁹ A. Horner, S. Złosnik, *op. cit.*, s. 8.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Tóth, *op. cit.*, s. 21.

PLAYING WITH CONVENTIONS. SEVERAL REMARKS ON FEMININITY IN A FEW NOTABLE 19TH CENTURY BRITISH NOVELS

Summary

Both, the gothic novel and the suspense novel use symbols, themes, motifs and patterns that can be easily identified and decoded. Nevertheless, Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*), Wilkie Collins (*The Woman in White*), Jane Austen (*Northanger Abbey*) and Eaton Stannard Barrett (*The Heroine*) show that it is possible to play with patterns even within the frame of a conventionalized novel. These writers make use of the suspense novel and the parody of the gothic novel in order to argue with a fixed image of femininity. They point at the stereotypes at play behind the representation of the female appearance, behaviour and preferences. It is worth considering how the novels listed above subvert the nineteenth century ideal of the “proper womanhood”.

Małgorzata Stadnik
Uniwersytet Szczeciński

MORDERSTWO Z ŻYCIA WZIĘTE. AUTOBIOGRAFIZM W POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WYBRANYCH PISAREK

Kryminał między tradycją a nowatorstwem wydaje mi się szczególnie trafnym tytułem książki. Trudno bowiem o gatunek bardziej różnorodny, a zarazem wpisujący się w wymogi „tradycji”. Krótka, acz bogata historia powieści kryminalnej pokazuje, że była ona odporna na wszelkie próby narzucenia odgórnych szablonów, których spisania podejmowali się już na początku XX wieku członkowie elitarnych stowarzyszeń zrzeszających autorów. Początkowo były to zbiory zasad, tworzone w takich klubach jak The Detection Club czy w jego amerykańskim odpowiedniku – Mystery Writers of America. Zamiarem członków było wprowadzenie systemu wartościującego ukazujące się coraz liczniej pozycje¹. Krok dalej uczynił Willard Huntington Wright, który pod pseudonimem S.S. Van Dine podjął pierwszą zbiorczą próbę kodyfikacji. Jego esej, *20 przykazań dla autorów powieści kryminalnych*², miał służyć jako swoisty szablon dla innych twórców. Van Dine pragnął w ten sposób zachować w gatunku czystość struktury³. Jednak, jak pokazała historia, stało się zupełnie inaczej.

Podobnie jak tak zwana literatura wysoka, twórczość popularna przez kolejne dziesięciolecia poddawała się wpływom kolejnych nurtów, odpowiadając na bieżące problemy i oczekiwania społeczeństwa⁴. Kryminał również od samego początku zaczął się przeobrażać zgodnie z potrzebami czytelników. Dlatego właśnie na gruncie

¹ J. Siewierski, *Wszystko o... Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 32-33.

² Zob. hasło: *Powieść detektywistyczna*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_detektywistyczna [dostęp: 2.01.2015].

³ S. Lasić, *Wprowadzenie, czyli o przedmiocie rozprawy*, [w:] *idem, Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 2-3.

⁴ A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4(82), s. 55-66.

amerykańskim został wypracowany subgatunek *hard-boiled story*, czyli czarny kryminał⁵, a na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku zaczął się wykształcać popularny obecnie tak zwany kryminał zaangażowany.

Warto poświęcić więcej uwagi temu specyficznemu nurtowi powieści kryminalnej. Wiąże się on z odejściem od klasycznej, męskocentrycznej narracji, w której bohaterem jest biały twardziel, a głównym wątkiem fabularnym silnie osadzona w literaturze popularnej zmitologizowana walka pomiędzy Dobrem a Złem⁶. Gdy wraz z początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku rynek wydawniczy lawinowo zaczęły zalewać kolejne feministyczne powieści kryminalne, stało się oczywiste, że dominujący w powieści kryminalnej męski punkt widzenia zaczął tracić swój prymarny charakter. Rezygnując z męskocentrycznej narracji, autorki utorowały sobie drogę do ukazania rzeczywistości z zupełnie nowej perspektywy. Prezentowany dotychczas przez mężczyzn porządek społeczny, ekonomiczny, polityczny czy kulturowy został poddany przededefiniowaniu. Należy również podkreślić, że dekonstrukcja ta nie była bynajmniej jednorazowa. Kryminał feministyczny charakteryzuje wielogłosowość i perspektywiczne spojrzenie na rzeczywistość⁷. Autorki z tego nurtu wprowadziły do fabuły to, co nieoczywiste, niewidoczne, przemilczane.

Czerpanie inspiracji z realnych zdarzeń nie jest niczym nowym w literaturze kryminalnej. Już na początku kształtowania się gatunku bazowano właśnie na wydarzeniach prawdziwych. W pierwszej połowie XVIII wieku François Gayot de Pitaval wydał zbiór sprawozdań ze słynnych rozpraw sądowych, zawierający nie tylko kwestie prawnicze, ale i bogate portrety psychologiczne uczestników opisywanych spraw, nadając im formy zbeletryzowane⁸. Także Sherlock Holmes swoją sławę zawdzięcza najprawdopodobniej atmosferze, jaka w czasie debiutu Arthura Conana Doyle'a panowała na ulicach Londynu. Wtedy to swoją krwawą działalność rozpoczął jeden z najsłynniejszych przestępców w historii, nazwany przez ówczesną prasę pseudonimem Kuba Rozpruwacz⁹. Jednak dopiero przełamanie, które nastąpiło w wyniku wprowadzenia do kryminału perspektywy jednostki dotychczas do głosu niedopuszczanej: kobiety, osoby rasy niebiałej czy mniejszości seksualnej w miejsce nadprzeciętnie uzdolnionego – intelektualnie lub fizycznie – białego mężczyzny, umożliwiło wykorzystywanie doświadczenia biograficznego pisarek.

Tendencje autobiograficzne w literaturze wyraźnie zaczęły się klarować w podobnym czasie co kryminał zaangażowany. Pojawiały się one zarówno w powieściach, jak

⁵ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 37.

⁶ A. Fulińska, *op. cit.*, s. 55-66.

⁷ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 104-115.

⁸ <http://www.klubkryminalny.pl/index.php/historia-kryminalu/> [dostęp: 20.03.2012].

⁹ J. Siewierski, *op. cit.*, s. 17-35.

i w esejach czy liryce¹⁰, przeniknęły również do literatury popularnej. Dążenie autorów do wplatania w tok narracyjny zabiegów znanych z literatury dokumentu osobistego opisywał między innymi Edward Balcerzan, stosując na jego określenie termin „autobiografizm wyrafinowany”, który „nie wyraża się [...] poprzez proste odrzucenie fikcji i supremację zapisu życiorysowego, przeciwnie, rozwija się pomiędzy prawdą a zmyśleniem”¹¹. Właśnie na gruncie literatury popularnej wydaje się to szczególnie cenne. Masowego czytelnika często przyciąga bliskość autorskiego doświadczenia. Zwłaszcza wartościowa zaś może być ona w tej odmianie kryminału, która w swej popularnej formie zwraca uwagę nie na tajemnicę i sensacyjność, ale na kwestie społeczne i osobiste przeżycia jednostki – także tej wykluczonej.

Omawiając inspiracje autobiograficzne w twórczości autorek powieści kryminalnych, warto na wstępie dokonać rozróżnienia, które w swoim *Śledztwie i płci*¹² poczyniła Bernadetta Darska. Podział, na jaki zdecydowała się badaczka, obejmował umiejscowione w fabule bohaterki, które zajmują się śledztwem zawodowo, oraz takie, które tropią tajemnice jako amatorki. Zabieg oddzielenia sfery prywatnej od publicznej będzie w tym przypadku jedynie umowny – profesjonalne detektywki równie chętnie dzielą się swoimi doświadczeniami z zaplecza domowego ogniska i osobistych przeżyć. W przytoczonych przeze mnie przypadkach nakreślać jednak będę paralelę pomiędzy karierami zawodowymi lub wykształceniem bohaterek i autorek oraz konsekwencjami, jakie z tych podobieństw wynikają. Dlatego też w swoich rozważaniach posłużę się przyjętym przez Darską kryterium. Poszukiwania autobiografizmu w powieściach kryminalnych będę koncentrować na podobieństwach doświadczeń głównych bohaterek i autorek.

Pierwszą grupą, na którą zwracam szczególną uwagę, są te protagonistki, których specjalizacja zawodowa mieści się w kręgu tropicieli tajemnic. Wśród profesjonalnych detektywek Darska wyróżnia policjantki, dziennikarki i specjalistki od medycyny sądowej. W kręgu tych ostatnich jedną z najpopularniejszych – między innymi za sprawą wielosezonowej ekranizacji, która w praktyce okazała się zaledwie luźną inspiracją – jest antropolożka kliniczna, Temperance Brennan. We wstępie do *Śledztwa i płci* pojawia się żartobliwe stwierdzenie, że u Kathy Reichs, autorki cyklu „Kości”, „powieść kryminalna zmienia się [...] w popularnonaukowy podręcznik medycyny i antropologii sądowej”¹³. Nie bez przyczyny: pisarstwo to drugi, a nawet trzeci zawód Reichs, która jest również wykładowczynią antropologii na Uniwersytecie Północnej

¹⁰ E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982.

¹¹ *Ibidem*, s. 385.

¹² B. Darska, *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1-2, Olsztyn 2011.

¹³ *Ibidem*, t. 1, s. 20-21.

Karoliny oraz koronerką tego samego stanu¹⁴. Inspiracji autobiograficznych autorka nie ukrywa: „Lubię myśleć, że moje powieści przyczyniły się trochę do uświadomienia społeczeństwu roli antropologii sądowej. Opowiadałam o własnych doświadczeniach, kreując fikcyjną bohaterkę Temperance Brennan”¹⁵.

Podobieństwo zresztą wyraźnie widoczne jest od pierwszych stron debiutanckiego tomu serii „Kości”, *Déjà Dead*¹⁶. Pisarka swoją bohaterkę umiejscowiła w Montrealu na kontrakcie w Pracowni Medycyny Sądowej i Medycyny Prawnej – w tym samym miejscu Reichs pracowała czasowo, pomagając tamtejszym patologom w identyfikacji zwłok w końcowych stadiach rozkładu i ustaleniu przyczyny śmierci. Kolejne strony i kolejne tomy to dalsze inspiracje doświadczeniami pisarki. Opisywane przez nią zbrodnie często opierają się na realnych doświadczeniach. Wartym wspomnienia przykładem może być fabuła książki *Pogrzebane tajemnice*¹⁷, bazująca na sprawie, nad którą dwadzieścia lat wcześniej pracowała Reichs. Identyfikowała wówczas ciała wydobyte z masowego grobu w Gwatemali. Wśród 23 ofiar wojennego terroru większość stanowiły kobiety i dzieci¹⁸. Historia tamtego rejonu jest jednocześnie pretekstem do wyrażenia krytycznej opinii na temat mordowania ludności cywilnej w czasie wojny. Kolejna część cyklu¹⁹ dotyczy spalonego w piecu noworodka, a wydana rok później *Poniedziałkowa żałoba* porusza kwestie seksualnego wykorzystywania kobiet²⁰.

Darska w swoich rozważaniach na temat twórczości Reichs zauważa, że narratorka dużą wagę przykłada do biografii ofiar:

To dzięki Tempe anonimowe kości „opowiadają” przejmującą, pełną cierpienia i strachu historię [...]. Brennan daje im prawo do zakończenia biografii człowieka, którym kiedyś były. Kości ulegają więc personifikacji. Już po śmierci, na chwilę, stają się znowu kobietami, które zginęły i umierały w samotności²¹.

Rekonstruując ostatnie chwile ofiar, bohaterka oddaje im sprawiedliwość i pozwala na dopełnienie biografii, uzupełnienie luki, która odziera je z tożsamości. Kości same więc są swoistym nośnikiem autobiografii – ukryta jest w nich odporna na fałsz tajemnica życia i śmierci człowieka. Z kości jak z najbardziej szczerego, odpornego na auto-kreację dziennika antropolożka czyta dzieje tych, którzy przemówić już nie mogą.

¹⁴ Hasło: *Kathleen J. Reichs*, [w:] *Encyclopedia of World Biography*, 2007, <http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-Pu-Z/Reichs-Kathleen-J.html> [dostęp: 27.09.2014].

¹⁵ K. Reichs, *Przedmowa*, [w:] E. Craig, *Tajemnice wydarte zmarłym. Śledztwa na najbardziej niesławnych miejscach zbrodni Ameryki*, tł. H. Pustuła, Kraków 2010, s. 10.

¹⁶ K. Reichs, *Déjà Dead*, London 1998.

¹⁷ *Eadem*, *Pogrzebane tajemnice*, tł. A. Michalak, Lublin 2008.

¹⁸ Hasło: *Kathleen J. Reichs*.

¹⁹ K. Reichs, *Nagie kości*, tł. A. Dobrzańska, Lublin 2008.

²⁰ *Eadem*, *Poniedziałkowa żałoba*, tł. M. Plisenko, Lublin 2008.

²¹ B. Darska, *op. cit.*, s. 323.

Na kartach powieści Reichs można odnaleźć również zmagania bohaterki z trudami zawodu. Niezwykle zaangażowanie w każdą sprawę i stałe obcowanie ze śmiercią, a przede wszystkim emocjonalny stosunek do ofiar ma wpływ na psychikę bohaterki, która zмага się również z problemami osobistymi. A te okazują się czasem bardziej dotkliwe niż najbardziej makabryczna zbrodnia²². Gdy Brennan wraca do domu, prześladowają ją niedokończone sprawy, zło uobecnione w śmierci każdej z ofiar. Przed tymi obrazami w nieskończoność ucieka w pracę. Trudno w tym miejscu pozbyć się skojarzenia z samą autorką, która swoje życie dzieli pomiędzy wykłady z antropologii sądowej, pracę koronerki i pisanie książek na temat... swojej pracy. Być może właśnie lęki i refleksje bohaterki, jej emocjonalne podejście do ofiar są dla Reichs metodą autoterapii, przekonania samej siebie do wyższego celu własnej pracy. W książkach nie stroni od długich wywodów z dziedziny antropologii sądowej, które wyraźnie unaukowiają narrację, jednak obok misji edukacyjnej, deklarowanej przez autorkę, mocno przebija również próba zmierzenia się z własnymi demonami wielokierunkowo uzdolnionej antropolożki. Ważnymi wątkami w cyklu są również zmagania z dyskryminacją w miejscu pracy. Bohaterka często przez nowych współpracowników jest traktowana z góry, podważane są jej kompetencje. Tak duży nacisk, jaki pisarka kładzie na kwestie specjalizacyjne, skomplikowana terminologia i dokładne opisy pracy antropolożki sądowej, które stosuje w toku narracji, pozwalają snuć przypuszczenie, że poza misją edukacyjną, Reichs również w pewien sposób stara się nie dopuścić do pojawienia się zarzutów podważających jej profesjonalizm.

Podobne wątki można odnaleźć w powieściach polskiej archeolożki, wykładającej w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego – Marty Guzowskiej. Choć głównym bohaterem swojego cyklu²³ uczyniła mężczyznę, w opisach postaci kobiecych odczuć można nutkę frustracji spowodowaną nierównym traktowaniem kobiet i mężczyzn na wykopaliskach. Sama jednak nie do końca przełamuje stereotypy, oddając prawo „mówienia, co się myśli”²⁴ właśnie Mario Yblowi. Jej bohaterka, doktor Pola Mor, choć na pozór bezkompromisowa, zbyt często śmiałością wyrażania sądów swojego kolegi czuje się przytłoczona. W toku narracji razić może również nagromadzenie sekсистowskich wypowiedzi narratora, choć mogą one również ukazywać realia, z jakimi muszą się mierzyć kobiety pracujące w zawodzie archeologa.

²² W pierwszym tomie cyklu bohaterka przyznaje, że jest niepijącą od sześciu lat alkoholiką. Swoją długą okres abstynencji łamie dopiero po rozstaniu z detektywem Andrew Ryanem, z którym łączył ją burzliwy romans.

²³ M. Guzowska, *Ofiara Polikseny*, Warszawa 2012; *eadem*, *Głowa Niobe*, Warszawa 2013.

²⁴ *Eadem*, *Jak archeolog zostaje pisarzem? Wywiad z Martą Guzowską*, rozm. przepr. Wydawnictwo WAB, „QFant”, <http://www.qfant.pl/jak-archeolog-zostaje-pisarzem-wywiad-z-marta-guzowska/> [dostęp: 18.08.2014].

Guzowska również kładzie nacisk na „ludzką” stronę swojej pracy. „Najbardziej ciekawią mnie ludzkie historie, które kryją się za niepozornymi skorupami”²⁵ – wspomina w jednym z wywiadów. Archeolożka ukazuje, że biografia ma znaczenie nawet po upływie tysięcy lat i może mieć również wpływ, być inspiracją lub pretekstem do refleksji także dla współczesnych.

Tess Gerritsen to kolejna po Reichs autorka, która zdecydowała się na subgatunek kryminału medycznego. Jest z wykształcenia internistką i wykonywała ten zawód przed rozwojem kariery pisarskiej²⁶. W wywiadach²⁷ otwarcie przyznaje się zarówno do podobieństwa z jedną z wykreowanych przez siebie bohaterek – patolożką sądową Maurą Isles z cyklu „Rizzoli/Isles”. Nie ukrywa też, że pisanie pozwala jej na rozrachunek z osobistymi doświadczeniami. Takim przykładem może być pierwsza z opublikowanych przez nią historii, napisana na konkurs organizowany przez „Honolulu Magazine”, w której przeniosła traumatyczne wydarzenia ze swego dzieciństwa na głównego bohatera, opisując jego trudne relacje rodzinne. Jak sama przyznała, pozwoliło jej to nabrać dystansu do własnych przeżyć związanych z licznymi próbami samobójczymi swojej matki²⁸.

Historie opisywane przez autorki związane z medycyną sądową są najczęściej pretekstem do uporania się z trudem wykonywanego zawodu, a więc formą autoterapii, choć nie zabraknie w nich również typowej dla kryminałów feministycznych orientacji w stronę problemów społecznych, będących przyczyną zbrodni. Świadczenia wystawiane przez pisarki, umiejscawiające swoje bohaterki w policji, również wpisują się w tę tendencję. Spośród ogromnej liczby detektywek instytucjonalnych warto przyjrzeć się tym, które opisując swoje doświadczenia, przybliżają środowiska wielokrotnie wykluczone. Do takich z pewnością należy Alicia Giménez Bartlett, która w przeciwieństwie do Reichs i Gerritsen nie przelewa na kreowane przez siebie postaci własnych praktyk zawodowych, ukazuje natomiast szereg doświadczeń związanych z dyskryminacją kobiet w męskich zawodach na obszarze południowej Europy. Jej bohaterka, inspektorka Petra Delicado, mówi: „Uważano mnie za «intelektualistkę», na dodatek byłam kobietą i brakowało tylko, żebym była Murzynką, albo Cyganką, a wtedy pomijano by mnie całkowicie”²⁹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ <http://www.tessgerritsen.com/bio/> [dostęp: 27.09.2014].

²⁷ *Tess Gerritsen Talks to Shots*, rozm. przepr. A. Karm, „Shots Magazine”, http://www.shotsmag.co.uk/interview_view.aspx?interview_id=48 [dostęp: 27.09.2014].

²⁸ T. Gerritsen, *Ali Karm interviews Tess Gerritsen, author of The Apprentice*, rozm. przepr. A. Karm, „Shots Magazine”, <http://archive.shotsmag.co.uk/SHOTS%2017/Tess%20Gerritsen/gerritsen.htm> [dostęp: 27.09.2014].

²⁹ A. Giménez Bartlett, *Śmiertelne rytuały*, tł. M. Raczkiewicz-Śledziewska, Warszawa 2003, s. 10.

Ze szczytowym, wedle słów bohaterki Bartlett, wykluczeniem musi natomiast mierzyć się Tamara Hayle, postać wykreowana przez Valerie Wilson Wesley. Jest to czarnoskóra policjantka, która szybko porzuca karierę instytucjonalną na rzecz prywatnej praktyki. Czas spędzony w służbach mundurowych to studium dyskryminacji rasowej, klasowej i płciowej przez warstwę uprzywilejowaną. Pisarka dokonała próby stworzenia powieści antydyskryminacyjnej, w której piętnuje zachowania rasistowskie, jednocześnie usiłując nobilitować tożsamość czarnoskórych. Można stwierdzić, że opisując rozwarstwienie, celebrytuje różnicę. Stara się nakreślić całą drabinę społeczną i związane z jej poziomami trudności. Osiągnięcia Afroamerykanów kosztują ich o wiele więcej energii i starań, a wszelkie przestępstwa są z nimi natychmiast kojarzone³⁰. Odwrotnie niż tradycyjnie: czarnoskóry jest winny, póki nie udowodni się jego niewinności. Bohaterka dobitnie podkreśla frustrację spowodowaną nieustającą stygmatyzacją. Odchodzi z policji po kolejnym incydencie fizycznego znęcania się jej kolegów po fachu nad młodymi „czarnymi cwaniaczkami”³¹. Swoją rezygnację komentuje: „Dość moich kolegów w mundurach, którzy nazywali mnie codziennie murzyńską dziwką”³².

Tak silne skupienie na tematyce rasizmu Wilson Wesley, podobnie jak Reichs czy choćby Guzowskiej, nauczycielki akademickiej, może świadczyć o tym, że sama doświadczyła jej na swojej drodze. Pisarka zdaje sobie sprawę, że wieki niewolnictwa stanowią niechlubny komponent amerykańskiej świadomości, a ich echo pobrzmiwa do dziś. Jednocześnie Wilson Wesley jest zafascynowana kulturą afroamerykańską i nobilitując wszelkie jej przejawy w swoich powieściach, pragnie przybliżyć ją masowemu czytelnikowi³³. Powieść kryminalna jest więc dla niej pretekstem do tego, aby celebrować cenioną przez nią kulturę mniejszości.

Potrójne wykluczenie opisane zostało przez Jennifer Dowdell, występującą pod pseudonimem Nikki Baker³⁴, której protagonistką jest czarnoskóra lesbijka, Virginia Kelly. Autorka znana jest z dbałości o swoją prywatność, powiązań autobiograficznych można się więc jedynie domyślać.

Drugą grupą pisarek, w których twórczości mocno zakorzenione są wątki autobiograficzne, są te, których bohaterki zajmują się tropieniem tajemnic amatorsko. Jako wzorcową pokrótce przeanalizuję twórczość Joanny Chmielewskiej, u której autobiografizm stanowi niezwykle silny komponent prozy. Autorka umieściła w toku

³⁰ B. Darska, *op. cit.*, s. 125-141.

³¹ V. Wilson Wesley, *Gdy śmierć się zakrada*, tł. K. Obłucki, Warszawa 2001, s. 90.

³² *Eadem*, *Dopadnie cię diabeł*, tł. K. Obłucki, Warszawa 2002, s. 16.

³³ *Eadem*, *Interview with Valerie Wilson Wesley*, rozm. przepr. C. Birkle, [w:] *Transitions: Race, Culture, and the Dynamics of Change*, ed. H. Wallinger, Wien 2006, s. 174-181.

³⁴ Hasło: Nikki Baker, [w:] *Encyclopedia of African American Women Writers*, ed. Y. Williams Page, Westport-London 2007, s. 26-27.

narracji własne *alter ego* o personaliach identycznych z pseudonimem pisarskim³⁵, wpisując się bezpośrednio w Lejeune'owski pakt autobiograficzny³⁶. Elementy autobiograficzne w twórczości Chmielewskiej szczegółowo wyliczyła Elżbieta Hanuszewska w swoim obszernym artykule³⁷, odnosząc się do konkretnych fragmentów książek oraz autobiografii pisarki³⁸. Podobieństwa pomiędzy twórczynią i bohaterką występują na płaszczyźnie zawodowej – i dotyczą nawet momentu przejścia od kariery architektki do poświęcenia się pisarstwu – obejmują życie prywatne, rodzinne i towarzyskie, cechy charakteru, sytuację mieszkaniową, światopogląd, turystykę – zarobkową i rekreacyjną, a w niektórych przypadkach nawet świadectwo śledztwa, w którym uczestniczyła³⁹.

Warto się zastanowić nad przyczynami zastosowania inspiracji autobiograficznych przez Chmielewską. Sama autorka deklarowała, że „to jest też zapewne jakiś rodzaj ekshibicjonizmu”⁴⁰, zdradzała chęć podzielenia się humorystycznymi wydarzeniami ze swojego życia⁴¹, ale także podkreślała funkcję terapeutyczną swojego pisarstwa⁴². Warte podkreślenia jest to, że u Chmielewskiej następowała również wyraźna ewolucja opisywanych postaci. Rekonstrukcja przeżyć własnych na kartach powieści pozwala na reinterpretację. Nie bez przyczyny postaci zmieniają się w czasie, przybierają nowe formy. Niektóre z nich są z czasem złagodzone (te, których prototypem były matka i ciotki), niektóre wspominane z większą atencją (przyjaciółka Alicja), a niektóre demonizowane i odzierane ze wszystkich świętości (byli partnerzy).

U Chmielewskiej natężenie autobiografizmu miało również szczególny wpływ na konstrukcje fabularne powieści. Postępujący wiek i choroba pisarki sprawiły, że śledztwa przestały się toczyć w terenie, a przeniesione zostały za suto zastawiony stół w salonie. To tylko na chwilę upodobiło detektywkę-Joannę do detektywów-myslicieli pierwszej fazy rozwoju powieści kryminalnej. Na długo jednak autorka nie związała się z tą statyczną formą – receptą na zachowanie związku z autobiografią i przywrócenie bohaterki do akcji było zastosowanie retrospekcji, a także stworzenie kolejnego

³⁵ Prawdziwe personalia pisarki to Irena Barbara Kühn z domu Becker.

³⁶ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tł. A. Labuda, [w:] *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

³⁷ E. Hanuszewska, *Konwencja autobiografizmu w powieściach kryminalnych Joanny Chmielewskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2004, z. 60, s. 113-141.

³⁸ W momencie publikacji artykułu autobiografia pisarki liczyła pięć tomów. Ostatecznie zostało wydanych siedem tomów oraz autobiografia skrócona – *Życie (nie) całkiem spokojne*, Warszawa 2013.

³⁹ J. Chmielewska, *Gwałt*, Warszawa 2011.

⁴⁰ *Moje wykopane studnie*, reż. M. Węgiel, Telewizja Polska, Polska, 1996.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² J. Chmielewska, *Nieboszczyk i schab, czyli wszystko w natchnieniu*, roz. przepr. K. Monsiorska, „Gazeta Olsztyńska” 1992, nr 250, s. 7, http://www.chmielewska.art.pl/wywiady/wyw18_9b.html [dostęp: 12.04.2012].

alter ego, którym jednak zawsze była młodsza, nieco unowocześniona wersja znanej czytelnikom Joanny.

Autobiografizm z pewnością stanowi istotną cechę gatunkową i komunikacyjną w całej literaturze popularnej, nie brak go również w kryminałach. Przytoczone przeze mnie przykłady ukazują, że autorki często decydują się na pisanie blisko własnej biografii. Niektóre z pewnością chciały użyć nośnej formy, jaką jest powieść kryminalna, czytana przede wszystkim dla rozrywki, żeby przekazać społeczeństwu swoją historię między wierszami faktycznej fabuły kryminalnej. Niektóre udowodniły, że także osobista historia może stanowić wątek kryminalny, choć przez lata była bagatelizowana. Tak jest w przypadku historii przemocy domowej, społecznego odtrącenia, wykluczenia rasowego, dyskryminacji płciowej czy ataków spowodowanych nieheteronormatywną orientacją bohaterki. Autorki związane z zawodem tropicieli przestępstw, przybliżając tajniki swojej pracy, wykorzystywały również okazję do tego, aby oswoić czytelnika, a także siebie, z trudami zawodu lub przedstawić światu realne historie, które odeszły w zapomnienie albo umknęły w natłoku informacji medialnych. Przyczyn korzystania z konwencji autobiograficznej przez autorki kryminału jest wiele. Nie ulega wątpliwości, że zabieg ten czyni powieści nie tylko bardziej intrygującymi, ale również stwarza iluzję autentyczności – tak ważnego dla współczesnego czytelnika.

A TRUE-LIFE MURDER. AUTOBIOGRAPHY IN CRIME FICTION OF SELECTED WOMEN WRITERS

Summary

The article is an attempt to discuss the influence of autobiographical experience on the work of contemporary female authors of crime fiction. The article touches upon issues such as self-creation, professional and family history inspirations, auto-therapy and correlations with the theory of autobiography. The author tries to diagnose the reasons for the use of events from the writers' personal lives, which the writers declare to be authentic, and wonders what meaning the writer's autobiographical experience can have for the reader of popular fiction; the author also tries to find an answer to the question concerning the outcomes of the balancing of truth with fiction in this field.

Julia Poświatowska
Uniwersytet Szczeciński

KOBIETY NA TROPIE. KATEGORIA „KOBIECOŚCI” W KRYMINALACH WSPÓŁCZESNYCH POLSKICH PISAREK

„Kobiecość” w miejscu zbrodni

O współczesnej literaturze kryminalnej nie możemy powiedzieć, iż zdominowana jest przez mężczyzn-pisarzy. Koniec XX wieku to okres debiutów literackich wielu skandynawskich autorek¹ i narodziny nurtu określanego mianem *femi-krimi*². Obok twórców interesującego mnie gatunku zaczęło się pojawiać coraz więcej kobiecych nazwisk – nie tylko w Skandynawii, Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych, ale także w Polsce. Choć liczba powieści kryminalnych wydanych w naszym kraju przez kobiety w statystyce jeszcze nie dorównuje męskiej części publikujących, pojawia się coraz więcej intrygujących kobiecych narracji. Gaja Grzegorzewska, Marta Zaborowska, Katarzyna Bonda, Marta Guzowska, Katarzyna Puzyńska czy Katarzyna Rygiel – to tylko wybrane nazwiska autorek polskiej literatury kryminalnej, która w XXI wieku tak dynamicznie się rozwija.

Analiza kryminalnych tekstów kobiecego pióra skłania do zadania pytania o model kobiecej podmiotowości i tożsamości, a także o to, czy możemy mówić o jakiejś szczególnej specyfice polskiej kobiecej powieści kryminalnej oraz czy pisarki prezentują swoje bohaterki poprzez przejęcie z klasycznego kryminału – tożsamości detektywa-mężczyzny, czy też budują samodzielną i oryginalną postać kobiecą. Rewindykacja tradycji męskocentrycznego gatunku literatury popularnej staje się zabiegiem odzyskiwania kobiecego istnienia w tekście. Polskie powieści tego rodzaju, przynajmniej częściowo, charakteryzują się feminocentryzmem, mimo iż zdecydowanej większości

¹ Warto w tym miejscu wspomnieć następujące nazwiska: L. Marklund, H. Tursten, Å. Larsson, K. Wahlberg, M. Jungstedt, I. Hedström, C. Läckberg, K. Ohlsson, C. Ceder, S. Sarenbrant, C. Grebe, Å. Träff.

² A. Hejlsted, *Den skandinaviske femi-krimi – definition og historiske anker*, <http://www.krimiforsk.aau.dk/awpaper/Hejlstedfemi-krimi.a9.pdf> [dostęp: 13.11.2014].

raczej daleko do ideologii feministycznej. Niemniej jednak warstwa obyczajowo-psychologiczna zawarta w tych tekstach w ciekawy i różnorodny sposób ukazuje funkcjonujące w społeczeństwie stereotypowe modele ról genderowych oraz sposoby ich rozumienia i opisywania, skontekstualizowane w kulturze, a autorki rozmaicie realizują tę konwencję gatunkową.

Bohaterki omówionych w niniejszej pracy tekstów wykonują zawody kulturowo-kojarzone z męskością – są policjantkami, detektywkami, archeolożkami. Funkcjonując w przestrzeni stereotypowo zarezerwowanej dla mężczyzn, muszą pracować ciężiej, by zasłużyć na szacunek i uznanie. Postać „detektywa w spódnicy” noszącego policyjny mundur to figura szczególnie popularna wśród autorek kryminałów, nie tylko w polskim kobiecym kryminale – warto tu wspomnieć takie bohaterki jak choćby: Carol Jordan z powieści Val McDermid, Marię Kallio wykreowaną przez fińską pisarkę Leenę Lehtolainen, Judy Hammer stworzoną przez Patricię Cornwell, Kathy Mallory z powieści Carol O’Connell czy Anastazję Kamińską z kryminałów Aleksandry Marininy, które z pewnością stanowiły odniesienie dla twórczyń postaci rodzimych ekspertek. Bohaterki wkraczają zatem w kryminalną przestrzeń nie tylko jako ofiary czy obiekty męskiego pożądania, ale pojawiają się też w rolach pierwszoplanowych śledczych, przełamując tradycję gatunku powieści kryminalnej, co oczywiście wynika ze zmian kulturowych, których znaczenie podkreśla Lesley Grant-Adamson:

Życie kobiet uległo ostatnio radykalnej zmianie, to samo stało się z życiem naszych bohaterek. Silne, niezależne, są obecnie postaciami wiarygodnymi i mogą doświadczać przygód, jakie niegdyś zarezerwowane były wyłącznie dla mężczyzn. Sztuka na szczęście naśladuje życie [...]³.

W kulturze wyróżnić możemy trzy podstawowe komponenty składające się na konstrukcję kobiecej tożsamości: urodę, małżeństwo oraz macierzyństwo⁴. Wypełnianie tych kategorii w zakresie akceptowalnym przez społeczno-kulturowe normy pozwala bohaterkom korzystać z etykiety tak zwanej prawdziwej kobiecości⁵. Żeńska cielesność jest definiowana przez kulturę, współczesny wizerunek kobiecości wyznaczają określone cechy sylwetki, rysów twarzy, proporcje w budowie ciała⁶. Modele kobiecości prezentowane w kryminalnej twórczości polskich pisarek z jednej strony silnie odwołują się do esencjalistycznych stereotypów, z drugiej zaś bazują na ideach ruchu emancypacyjnego równouprawnienia kobiet, w związku z czym możemy uznać, iż wpisują się w zjawie-

³ L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, tł. M. Rusinek, Kraków 1999, s. 43.

⁴ A. Korzińska, *Uroda, małżeństwo, macierzyństwo, jako komponenty tożsamości płci*, [w:] *Gender w kulturze popularnej*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2003.

⁵ *Ibidem*, s. 49-50.

⁶ Zob. Z. Melosik, *Tożsamość, ciało, władza*, Poznań-Toruń 1996.

ska popfeminizmu⁷. Ten ideologiczno-społeczny nurt zaś współgra ze wspomnianą już literacką kategorią *femi-krimi*, charakteryzującą pisarstwo z pogranicza literatury kryminalnej i literatury kobiecej. Podstawowe założenie *femi-krimi* skoncentrowane jest wokół kwestii kobiecej tożsamości. W tekstach należących do tego nurtu uruchomione zostają żeńskie postaci świadome własnej tożsamości, swobodnie realizujące swoją seksualność, niewyrażające zgody na męską dominację, dyskryminację oraz przemoc wobec kobiet. Pisarki realizujące ten nurt skupiają się na kobiecym modelu doświadczania rzeczywistości, uwzględniając między innymi takie jego obszary, jak: macierzyństwo, relacje rodzinne czy kwestie zawodowe, co cennie opisuje skandynawistka, Sylwia Izabela Schab:

Tematyka „femi-krimi” oscyluje wokół codzienności kobiet, ich pracy, łączenia jej z obowiązkami matki (i ewentualnie żony/partnerki), życia rodzinnego i intymnego, traum z dzieciństwa jako elementów konstytuujących osobowość (i często będących motorem postępowania bohaterek). Dotyka zarówno „kobiecych rozterek” z zakresu graniczącego z trywialnością (wygląd, ciuchy, przyjaciółki), jak i kwestii przemocy i dyskryminacji w kontekście płciowym [...]⁸.

Pisarki tworzą bohaterki niezależne, inteligentne, ekonomicznie autonomiczne, zdolne do podejmowania moralnej odpowiedzialności, zdeterminowane, by osiągać określone cele⁹. Równocześnie zaś obdarzone kobiecą świadomością i kobiecym sposobem postrzegania świata. Podobnie jak autorki *femi-krimi*, również polskie pisarki literatury kryminalnej, poświęcając swoim bohaterkom całe powieściowe cykle, starają się podważać patriarchalny system upodrzędniający kobiety, ograniczający im równoprawny dostęp do sfery zawodowej, sprzeciwiają się podporządkowaniu kobiet, na których ufundowane jest konserwatywne społeczeństwo.

W klinczu seksualności – Gaja Grzegorzewska

Autorką, która nie tylko poświęciła wykreowanej przez siebie bohaterce cały cykl, ale także uczyniła ją jedną z głównych postaci w cyklu kolejnym, jest Grzegorzewska. W debiutanckiej tetralogii¹⁰ pisarka powołała do literackiego życia barwną postać Julii Dobrowolskiej, reprezentantki idei konsumpcyjnej i hedonistycznej egzystencji.

⁷ Zob. A. Nęcka, *Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 243-272.

⁸ *Skandynawia nie tylko do przyjemnej lektury. Z Dominiką Skrzypek i Sylwią Izabelą Schab rozmawia Maria Delimata*, „Czas Kultury” 2012, nr 4, s. 38.

⁹ M. Knepper, *Agatha Christie: Feminist*, „The Armchair Detective” 1983, nr 16, s. 389, cyt. za: M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 109.

¹⁰ G. Grzegorzewska, *Żniwiarz*, Kraków 2006; *eadem*, *Noc z czwartku na niedzielę*, Kraków 2007; *eadem*, *Topielica*, Kraków 2010; *eadem*, *Grób*, Kraków 2012.

Bohaterka jest właścicielką biura detektywistycznego, kobietą niezwykle atrakcyjną, której jednak twarz i pamięć oraz symbolicznie również tożsamość szpeci tajemnicza blizna. Jej życie zawodowe ściśle splata się z życiem osobistym, w którym w głównych rolach występuje trzech mężczyzn. Z każdym z nich Julię łączą relacje zarówno służbowe, jak i emocjonalne, a jedną z nich jest związek z przyrodnim bratem, przełamujący tabu kazirodczej miłości¹¹. W powieści *Grób* czytelnik poznaje historię młodszej miłości Dobrowolskiej, która naznaczyła traumą biografię bohaterki. Julia, dowiadując się o spokrewnieniu z Profesorem, podejmuje decyzję o ukryciu tej tajemnicy i kontynuowaniu związku z przyrodnim bratem, za co płaci nie tylko szpetną blizną, ale przede wszystkim życiem z piętnem naruszenia zakazu oraz niemijającym, skomplikowanym uczuciem wobec brata.

Powieści Grzegorzewskiej stanowią doskonałą reprezentację polskiej wersji narracji z pogranicza nurtu *femi-krimi* oraz odmiany literatury popularnej określanej mianem *chick-lit*, co determinuje konstrukcję głównej bohaterki, która z jednej strony stanowi reprezentację kobiecości wyemancypowanej, z drugiej zaś ulepiona jest z kulturowych stereotypów kobiecości, odsyłając czytelnika do estetyki kampsowej¹². Grzegorzewska tym zabiegiem demaskuje mechanizmy kultury definiujące kobiecą podmiotowość, między innymi poprzez atrakcyjną powierzchowność czy odnalezienie poczucia stabilizacji u boku mężczyzny. Tożsamość bohaterki konstytuuje jej seksualność¹³, która u Grzegorzewskiej jest nienormatywna – Dobrowolska utrzymuje relacje seksualne z wieloma partnerami, również o nieheteroseksualnych tożsamościach.

Z drugiej zaś strony Dobrowolska na wzór męskich postaci z powieści typu *noir* jest cyniczna, stosuje przemoc fizyczną, nadużywa alkoholu¹⁴ i nikotyny, seks traktuje instrumentalnie, działa brawurowo, ma silną potrzebę nieustannej rywalizacji, będącej potwierdzeniem dla jej obecności w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Wskazuje to na źródło prototypu konstrukcji bohaterki tej serii kryminalnej. Julia nie odzwierciedla klasycznego modelu Kobiety-Anioła ani archetypu kobiety demonicznej – *femme fatale*¹⁵. Stanowi nowy typ kobiecej postaci w polskiej powieści kryminalnej – bohaterki aktywnej zawodowo, rywalizującej zarówno z kobietami, jak i mężczyznami, dominującej w interpersonalnych relacjach, odrzucającej i deprecjonującej stereotypową kobiecość, której przypisuje takie cechy, jak: wrażliwość, empatyczność, opiekuńczość czy emocjonalność.

¹¹ C. Levi-Strauss, *Rodzina*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Men-cwel, Warszawa 2001, s. 249-263.

¹² Zob. S. Sontag, *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 309.

¹³ Zob. W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2003.

¹⁴ Zob. M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013.

¹⁵ A. Martuszevska, „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 120.

W walce z nałogiem – Katarzyna Bonda, Marta Zaborowska

Główną kobiecą postacią wydanej w 2014 roku, pierwszej części zapowiadanej tetralogii, powieści Bondy zatytułowanej *Pochłaniacz* jest Sasza Załuska – była policjantka, profilerka robiąca karierę naukową w Instytucie Psychologii Śledczej w Huddersfield. Sasza jest alkoholniczką, której z trudem udaje się żyć w abstynencji. Jest także samotną matką kilkulatki, będącej owocem relacji, w którą autorka wplotła syndrom sztokholmski. Załuska to bohaterka prawdziwa, silna, niezależna, profesjonalnie wykonująca swoją pracę, zmagająca się z problemami codzienności. Jej obecność w ekipie policyjnej rozwiązującej śledztwo jest podważana potrójnie: poprzez brak zaufania wobec nowoczesnej metodyki profilowania, jej kobiecość (równoznaczną w tej przestrzeni ze słabością) oraz chorobę alkoholową, która doprowadziła bohaterkę do załamania kariery, wykluczenia ze środowiska policyjnego oraz ostracyzmu ze strony konserwatywnej rodziny. Sasza usiłuje łączyć obowiązki matki z powrotem do zawodu, będącego jej pasją i przekleństwem jednocześnie. Bonda, podobnie jak wszystkie z omówionych pisarek, porusza problem dyskryminacji w miejscu pracy, pokazując, jak trudno jest kobiecie osiągnąć zawodowy sukces i o ile wyższą cenę niż mężczyzna musi zapłacić, by móc się realizować.

Załuska to postać pełna wewnętrznych sprzeczności: z jednej strony zdecydowana i pewna siebie, z drugiej zaś nieasertywna, uległa i okazująca słabość. Bohaterka Bondy nieustannie ucieka przed błędami przeszłości, najpierw do Anglii, następnie powracając do ojczyzny – uczucia lęku i strachu determinują jej decyzje i komplikują biografię. Jednak dzięki tej niejednoznaczności autorce udało się stworzyć skomplikowaną, ciekawą i przede wszystkim autentyczną pierwszoplanową postać.

Saszę jako bohaterkę powieści z pogranicza literatury kobiecej i kryminalnej cechuje duża wrażliwość – jest to kolejny przykład nawiązania do esencjalistycznej konstrukcji kobiecej podmiotowości, stanowiącej reprezentację funkcjonującego w kulturze modelu kobiecości. Z drugiej zaś strony Bonda tworzy postać symbolicznie zniewoloną przez kompulsywny i stygmatyzujący alkoholizm. W swojej narracji ukazuje, iż wobec kobiet usytuowanych w przestrzeni publicznej poprzez wykonywany zawód panuje mniejsze społeczne przyzwolenie dla otwartego wyrażania przeżywanych emocji, co konotowane jest jako oznaka słabości. Kobiety policjantki, detektywki przejmują zatem wzorzec „hipermęskości”, którego jednym z elementów może być właśnie nadużywanie alkoholu. Powody alkoholizmu bohaterek łączą kulturowo-psychologiczne uzasadnienia picia zarówno mężczyzn, jak i kobiet, czyli problemy pojawiające się zarówno w sferze zawodowej, jak i w kwestiach relacji interpersonalnych¹⁶. Przy czym jednak społeczna

¹⁶ Zob. M. Frąckowiak-Sochańska, *Zdrowie psychiczne kobiet i mężczyzn. Płeć społeczno-kulturowa a kategorie „zdrowia psychicznego” i „chorób psychicznych”*, „Nowiny Lekarskie” 2011, nr 5(80),

krytyka wobec zaniedbywania ról rodzinnych z powodu nadużywania alkoholu jest zdecydowanie silniejsza w stosunku do kobiet niż mężczyzn, co dotkliwie, poprzez wykluczenie na poziomie zawodowym i rodzinnym, odczuwa na własnej skórze bohaterka stworzona przez Bonde.

Julia Krawiec to kolejna bohaterka naznaczona piętnem choroby alkoholowej. Policjantka wykreowana przez Zaborowską w powieści *Uśpienie* oraz jej kontynuacji *Rajskie ptaki*¹⁷ w obliczu małżeńskich problemów zakończonych rozwodem oraz samotnym rodzicielstwem poważnie nadużywa alkoholu, przez co zostaje odsunięta od obowiązków zawodowych i skierowana na kurację antyalkoholową. Bohaterce udaje się jednak zapanować nad chaosem w biografii, po zakończonym leczeniu wraca do pracy, by kontynuować karierę w pionie kryminalnym policji. Dręczą ją jednak wyrzuty sumienia, ponieważ przyjęła na siebie odpowiedzialność za nieudane małżeństwo oraz ciężar wyłącznej opieki nad córką. Zaborowska stworzyła postać skomplikowaną i wielowarstwową, kobietę twardą, ambitną, nieustępliwą i niepokorną oraz bezkompromisową w pracy. Choć Julia ma na swoim zawodowym koncie spektakularne sukcesy, słabość, za jaką środowisko uznało jej nałóg, powoduje, iż nieustannie musi udowadniać, iż jest właściwą osobą na właściwym miejscu, co jest szczególnie trudne w okresie powrotu do zawodu po opuszczeniu kliniki odwykowej oraz w obliczu prowadzenia niezmiernie skomplikowanej sprawy kryminalnej, będącej szansą na odbudowanie zawodowej kariery, rehabilitację w policyjnych szeregach oraz powrót do normalności.

Bohaterka, zmieniając miejsce zamieszkania ze względu na przydział do nowego śledztwa i tym samym dezorganizując chwilowo życie swoje i córki, podważa model katolickiej martyrologii i konserwatywny topos pełnowartościowego realizowania się kobiety w roli Matki-Polki, pozostają w niej jednak wdrukowane przez kulturę wyrzuty sumienia. Zaborowska, podobnie jak omówione już autorki, przeciwstawia się afirmacji i uświęceniu macierzyństwa, redukującego kobietę do roli matki. Dyskurs macierzyństwa, opierając się na konserwatywnych filarach tradycji, religii oraz wyidealizowanym wyobrażeniu macierzyństwa¹⁸, marginalizuje kobiety w przestrzeni publicznej oraz zamyka je w podlegającej kontroli i ocenie społecznej sferze prywatnej¹⁹. Dla bohaterki niewypełniającej mitologizowanego kulturowo modelu macierzyństwo jest „przepełnione poczuciem winy, iż nie sprostала wzorcom instytucji macierzyństwa”²⁰. Elisabeth Badinter, analizując problem macierzyństwa, demaskuje społeczny przymus

s. 394-406.

¹⁷ M. Zaborowska, *Uśpienie*, Warszawa 2013; *eadem*, *Rajskie ptaki*, Warszawa 2014.

¹⁸ Zob. R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tł. M. Głosowicz, [w:] *Drzewo poznania*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 284-326.

¹⁹ Zob. S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki*, Kraków 2000, s. 53.

²⁰ A. Gajewska „Macierzyństwo” – prezentacja pojęcia w dyskursie feministycznym w Polsce, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 270.

określonych zachowań ze strony matki, które nierealizowane – wywołują u kobiet wyrzuty sumienia²¹. Załuska, jako kobieta i jako matka, zostaje podwójnie wtłoczona w określone schematy funkcjonujące w społeczeństwie i kulturze, w które wpisana jest rezygnacja z własnego życia na koszt podporządkowania egzystencji dziecku i rodzinie, a których nieprzestrzeganie wiąże się z szeregiem społecznych sankcji²².

Tropem „kobiecości” – podsumowanie

Klasyczne powieści kryminalne nie skupiały się ani na kwestii kobiecości, ani na kwestii męskości. Współczesna literatura kryminalna, niejednokrotnie stając się swoistym manifestem społecznym, politycznym, ideologicznym, uruchomiła te kategorie w narracji, czyniąc je istotnym kontekstem akcji, tłem kulturowym, bez interpretacji którego nie można w pełni zrozumieć sensu powieściowej akcji.

Ginokrytyczne spojrzenie na kobiece kryminały, skupiające się na afirmatywnych badaniach kobiecego pisarstwa²³, obrazuje specyfikę kryminalnych narracji tworzonych przez kobiety, podkreślając ich feminocentryzm i dowartościowanie specyficznego, kobiecego doświadczenia – w niektórych przypadkach esencjalistyczne i stereotypowe, ale silnie reprezentowane w tym gatunku literackim. Możemy powiedzieć wręcz o afirmacji kobiecego biologizmu i cielesności.

Konwencjonalnie definiowana kobiecość, będąca odzwierciedleniem stereotypowych cech, bywa dyskredytowana, w przeciwieństwie do kobiecości wychodzącej poza ramy kulturowych klisz, która traktowana jest równorzędnie z kategorią męskości. Emocjonalność i wrażliwość stają się upodrzednione względem arogancji, egoizmu i brutalności, co szczególnie widoczne bywa u Grzegorzewskiej. Autorki nadają swoim bohaterkom „męskie” atrybuty, to jest niezależność, także w wymiarze finansowym, pewność siebie, siłę fizyczną i brutalność, równocześnie w niektórych sytuacjach odbierając im cechy „kobiece” – empatyczność, niezdecydowanie, emocjonalność, a w innych czyniąc je ich atutami, konstruując ze swoich bohaterek hybrydy męskich i kobiecych cech.

Pisarki równie często jak mężczyźni autorzy tego gatunku w losy swoich bohaterek wpisują alkoholizm. Problemy te dotyczą bohaterkę Bondy, Zaborowskiej, także detektywka Grzegorzewskiej w wysokoprocentowych napojach szuka ucieczki przed codziennością. Zabieg ten nie jest jednak przeniesieniem leitmotywu detektywa-alkoholika na literackie biografie kobiecych bohaterek, ale raczej powinniśmy odczytać

²¹ Zob. E. Badinter, *Konflikt: kobieta i matka*, tł. J. Jedliński, Warszawa 2013.

²² Zob. A. Korzińska, *op. cit.*, s. 59-60.

²³ Zob. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na rozdrożu*, tł. I. Kalinowska-Blackwood, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

go jako przełamanie stereotypu alkoholizmu jako wyłącznie męskiego problemu, kulturowego schematu przystosowanego do męskich postaci oraz odtabuizowanie kobiecego nałogu. Pisarki, podważając tę genderową kliszę, deszyfrują ją i ukazują, iż równie często choroba alkoholowa dotyka kobiet, chociaż w tym przypadku konotuje inne doświadczenia: wstyd, poniżenie oraz odrzucenie przez rodzinę i środowisko. Eskapistyczne uzależnienie niesie cierpienie, autodestrukcyjne pokusy – jest w tym zabiegu pewna sprzeczność, z jednej strony symbolizuje moralny upadek i degradację, z drugiej zaś staje się narzędziem kobiecej emancypacji.

Autorki tworzą bohaterki nieco antypatyczne, popełniające błędy, niepróbujące zdobyć sympatii czytelnika, brawurowe, nieukrywające złości czy agresji – a dzięki temu odległe od stereotypów genderowych powszechnie wykorzystywanych w literaturze popularnej. Heroiny polskich kryminałów nie bazują na mitycznej kobiecej intuicji, ale na własnym doświadczeniu, profesjonalizmie i odpowiedzialnym zaangażowaniu w pracę, dla której wiele poświęcają. Bohaterki walczą nie tylko z przestępcami czy problemami rodzinnymi, ale także z mizoginizmem – powszechnym w zdominowanym przez męskulinizm świecie policyjnych komisariatów i przestępczego marginesu społecznego. W tym kontekście zatem powieść kryminalna, deponując społeczne fantazmaty i genderowe konteksty kultury oraz stając się rekonstrukcją, czy wręcz zapisem rzeczywistości i kroniką zmian zachodzących w społeczeństwie, jest kulturowym i antropologicznym świadectwem²⁴. Podsumowując, możemy uznać, iż omówione powieści pióra polskich pisarek wpisują się w mainstreamowy model literatury kryminalnej, równocześnie nie rezygnując z podjęcia genderowej problematyki.

Nie odnajdziemy tu przewartościowania ról genderowych, z jakim spotkać się możemy w literaturze skandynawskiej: kobiety nie piastują najwyższych stanowisk, rodziny nie funkcjonują na zasadach partnerstwa i to po stronie matek pozostaje opieka nad dzieckiem po rozpadzie związku, jednak bohaterki wchodzą w niejednoznaczne związki seksualne, podejmują decyzję o nieposiadaniu potomstwa i realizują się w zawodach kulturowo przypisanych mężczyznom. Choć pisarki nie głoszą manifestów radykalnego feminizmu, ich narracje są feminocentryczne i przewartościowują w dużej mierze kobiece i męskie role genderowe oraz demaskują w tym wymiarze kulturową manipulację.

Bohaterki nie są definiowane poprzez miejsce u boku mężczyzny, a sformalizowane związki nie dają poczucia bezpieczeństwa i spełnienia, a jedynie ograniczają zasięg ich funkcjonowania do sfery prywatnej. Pisarki ujawniają narzędzia kontroli nad kobietą podmiotowością, do których należą między innymi dbanie o urodę, nierówny podział obowiązków domowych, ponoszenie odpowiedzialności za potomstwo. Odnosząc się

²⁴ Zob. M. Czubaj, *op. cit.*

do kwestii macierzyństwa, wskazują na społeczny przymus określonych zachowań ze strony matki, a nierealizowanie tradycyjnego, antyemancypacyjnego schematu macierzyństwa powoduje wyrzuty sumienia i wpędza w rosnące poczucie winy.

W zasadzie wszystkie bohaterki to kobiety boleśnie doświadczone przez życie, skrzywdzone w przeszłości przez mężczyzn, raczej nie odnajdują dla siebie miejsca w stereotypowym i konserwatywnym modelu żony czy matki. Dominantą wyróżniającą skandynawską literaturę kryminalną jest wysoki stopień społecznego zaangażowania, oparty między innymi na krytyce politycznej, krytyce socjaldemokratycznego systemu, sprzeciwie wobec nadmiernej ingerencji państwa w sferę prywatną oraz analizie sytuacji grup wykluczonych przez system – tego w polskiej literaturze kryminalnej w takim nasileniu nie odnajdziemy. Polskie pisarki wykorzystują wyraziste schematy narracyjne, stawiają swoje bohaterki w sytuacjach ekstremalnych, ich prywatne historie naznaczają traumą: przemocy, odrzucenia, samotności – co dokładnie odzwierciedla tezę Ewy Kraskowskiej o negatywnym doświadczeniu jako podłożu kobiecych narracji:

Przeżyte urazy są na ogół punktem wyjścia fabuły w powieści kobiecej, która w konsekwencji opowiadać będzie o przezwyciężaniu ich skutków. [...] w zasadzie można bez popełnienia nadużycia stwierdzić, że doświadczenie negatywne jest podstawą istnienia literatury kobiecej, przy czym prawie nigdy nie prowadzi ono do ostatecznego pesymizmu²⁵.

Kobiecość w twórczości kryminalnej omówionych pisarek nie jest synonimem słabości, oznacza natomiast: inną wrażliwość, inne doświadczenia, inną perspektywę. Choć bohaterki powieści kryminalnych mają nieco wspólnego z wirtualną postacią Lary Croft, która została „ukształtowana zgodnie z najbardziej popularnymi stereotypami kobiecości”²⁶, pisarki, wykorzystując esencjalizm, podejmują próbę podważenia kulturowych klisz zniewalających zarówno kobietę, jak i męską podmiotowość.

Powieści kryminalne zaliczane do nurtu literatury popularnej, dając czytelnikowi przyjemność rozwikłania kryminalnej zagadki, ukazują kondycję społeczeństwa, rekonstruują teraźniejszość oraz stanowią literacki wizerunek kulturowego mainstreamu, „literatura i kultura popularna stają się ramami interpretacyjnymi rzeczywistości”²⁷. Kryminalne pisarki nie reprodukują kulturowo binarnego podziału świata w swoich narracjach, raczej starają się ukazać jego wielowymiarowość, co z pewnością stanowi ich wartość jako tekstów kultury.

²⁵ E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturze – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 244.

²⁶ M. Sugiera, *Lara Croft, córka Pandory: kobiecość i media*, [w:] *Gender w kulturze...*, s. 111.

²⁷ *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 7.

Choć oczywiście niniejsza analiza nie stanowi całościowego omówienia poruszonej problematyki, kryterium doboru tekstów stanowiła ich reprezentatywność i ukazanie przykładów ilustrujących różne podejścia autorek do kobiecej tożsamości i podmiotowości oraz sposoby ich konstruowania w tekście. Dokonana rewizja wskazuje w omówionych tekstach elementy kultury patriarchalnej, odbicia społecznych fantazmatów oraz realizacji kulturowych i przede wszystkim popkulturowych klisz. Z drugiej zaś strony obrazuje pewien wymiar genderowo-feministyczny kobiecych kryminałów oraz fabularno-światopoglądowe odniesienia do specyfiki kobiecego doświadczenia. Pisarki, konstruując bohaterki swoich narracji, nie odzwierciedlają bezrefleksyjnie tożsamościowych archetypów kobiecości. Korzystają z nich, posługują się stereotypami, podważają je, dekonstruując niepodważalne kulturowo modele kobiecej tożsamości.

WOMEN ON THE TRACK. THE CATEGORY OF "FEMININITY" IN CRIME NOVELS BY CONTEMPORARY POLISH WRITERS

Summary

The publication concerns the crime novels by contemporary Polish writers, analysed in terms of the models of women's identity and subjectivity. The author takes a closer look at literary patterns adopted by the aforementioned writers and attempts to decide whether they portray characters in their books through borrowing a stereotypical character of a male detective (from a classic crime novel), or whether they create entirely new and original female characters. While analysing the selected texts, the author of the publication makes an attempt to identify the elements of patriarchal culture, to define how social phantasms are reflected and how cultural and, most of all, pop cultural clichés are used in them. Last but not least, the literature review undertaken by the author has a gynocritical dimension and places emphasis on the specificity of female experiences both in a given text and in the tradition of crime fiction.

Elżbieta Gazdecka

Uniwersytet Zielonogórski

CZY JOANNA CHMIELEWSKA PISAŁA KRYMINAŁY?

Celem artykułu jest obalenie stereotypowego myślenia na temat twórczości Joanny Chmielewskiej i wywołanie zainteresowania szerszego gremium naukowców ponad pięćdziesięcioletnim, ciekawym pod względem językowym i kulturowym dorobkiem literackim. Powierzchny odbiór tej twórczości wskazywałby na schematyzm. Sprawdził się udany pomysł z pierwszoosobową narratorką, mieszkanką Warszawy, powielony w kilkudziesięciu powieściach obrazujących całe życie jednej bohaterki, będącej *alter ego* pisarki. Dla przeciętnego odbiorcy, śledzącego głównie intrygę kryminalną powieści, przedstawiony w tych utworach oswojony świat to miejsce, do którego przyjemnie jest powracać. Mircea Eliade napisał, że kryminał przenosi człowieka poza jego trwanie¹. U Chmielewskiej przeciętny warszawiak nadal jest u siebie, ale jego codzienny świat jest bogatszy o wiele interesujących miejsc, które w każdej chwili można zobaczyć na własne oczy. Przy czym nie tylko wielkie miasto jest przestrzenią, w której dzieją się te nie tyle straszne, ile zabawne historie. Dom przyjaciółki Alicji w małym duńskim Allerød oraz nadmorskie kwatery nad polskim morzem przypominają bardziej atmosferę z kryminałów typu *cozy*. Nawet Warszawa, mimo opisów zwariowanych damskich ucieczek samochodowych, kasyn czy wyścigów na Służewcu, częściej przedstawiona jest jako przestrzeń zamkniętego mieszkania czy domu.

Wytrawny czytelnik odnajdzie w tych powieściach wiele ciekawych zjawisk literackich. Dużą zaletą książek Chmielewskiej jest z pewnością język. Sama autorka, która była purystką językową, często bolała nad swoim niedoskonałym stylem i przyznawała się do wielu niedociągnięć, które czytelnik rzeczywiście odnajdzie w omawianych tekstach. Jednocześnie jej język to oryginalny slang, pełen neologizmów (np.: „kurcga-

¹ Zob. M. Eliade, *Mity współczesnego świata*, [w:] *idem, Mity, sny i misteria*, tł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 27.

lopek”, „pierna”, „podlec” czy „głup denny”)² i słownego humoru. Miłośnicy królowej polskiego kryminału często twierdzą, że czytają dzieła Chmielewskiej ze względu na potyczki językowe, takie, jakie na przykład można odnaleźć w powieści *Trudny trup*:

Włożyłam perukę – powiadomiła mnie tajemniczo Martusia, wkraczając w progi
mojego domu o dziesiątej piętnaście rano. – Czarna.

[...]

– [...] Bo co?

[...] Bo się bałam, że w kasynie trafię na jakiegoś znajomego kretyna, więc na
wszelki wypadek chciałam być do Bydgoszczy. Do Torunia, do Kutna, nawet do
Świnoujścia³.

Dalej autorka wyjaśnia, nieprzyzwyczajonym do takich zabaw słownych czytelnikom, że te sformułowania są logicznym przekształceniem idiomu „nie do poznania”.

W bibliografii dotyczącej twórczości Joanny Chmielewskiej możemy odnaleźć przede wszystkim pozycje poświęcone badaniom językowym. Jeśli jednak właśnie język jest główną zaletą tej literatury, to skąd taka niespotykana popularność tych powieści w Rosji? Tu znacznie większą rolę zdają się odgrywać wzorce kulturowe. Na jednym z dyskusyjnych forów internetowych dotyczących tej literatury czytelniczka pisze: „ja też nie czytam kryminałów – oprócz Chmielewskiej (o której nie myślę jako o pisarce kryminałów)”⁴, a druga: „te książki są kobiece, pozytywne [sformułowanie „pozytywne” zdaje się intrygującym przymiotnikiem na określenie powieści kryminalnej – przyp. E.G.] i na wskroś polskie”⁵. Zapewne właśnie „słowiańskość” i jakaś kulturowa bliskość tej literatury spowodowały olbrzymią popularność autorki za wschodnią granicą. Podobne doświadczenia społeczeństw z okresu realnego socjalizmu mogą powodować poczucie wspólnoty. Chmielewskiej zarzucano, że nie sprzeciwiała się oficjalnie władzy ludowej. Ona natomiast zawsze odzygnęła się od polityki, ale nie zostawiała suchej nitki na kuriozalnych zjawiskach dnia codziennego wynikających z panującego systemu.

– To nie ja zwariowałam, tylko ówczesny kodeks karny i rozmaite przepisy prawne. Tak było. Kara śmierci za mięso i głupie parę lat... no, kilkanaście... za zabicie paru osób dla paru groszy. Mienie państwowe to miała być święta krowa nietykalna. A on się szarpnął na transport bankowy i jakiś nadgorliwy gliniarz go złapał, ściśle biorąc, to było paru gliniarzy, bo wtedy jeszcze zwykła milicja traktowała swoje obowiązki poważnie⁶.

² M. Węgiel, *Jak wytrzymać z Joanną Chmielewską*, Kraków 2003, s. 118-122.

³ J. Chmielewska, *Trudny trup*, Warszawa 2001, s. 55-56.

⁴ <http://agnesadv.blox.pl/2009/04/Joanna-Chmielewska-Wszystko-czerwone.html> [dostęp: 6.10.2014].

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Chmielewska, *Trudny trup*, s. 35-36.

O kryminale kobiecym można mówić w różnych kontekstach. Mariusz Czubaj w swojej sztandarowej pozycji poświęcił tej literaturze dużo uwagi.

W przypadku kryminału feministycznego wskazać należy dwa nieustannie przeplatające się wątki: pierwszy z nich ma charakter teoretyczny i związany jest z zakwestionowaniem męskiego punktu widzenia dominującego w interesującym nas gatunku, drugi – oznacza wprowadzenie w obręb literatury kryminalnej nowego typu bohaterek⁷.

Tego rodzaju rozważania dzielące literaturę kryminalną na kobiecą i męską skupiają się głównie na problemie początkowej roli kobiety w literaturze kryminalnej jako *femme fatale* lub ofiary, a często figury łączącej te dwie role oraz wykreowanej z czasem przez pisarki postaci detektywki, czyli według trafnego ujęcia Marty Knepper inteligentnej kobiety, która w różny sposób przekracza stereotypy⁸. Celem pisarstwa Chmielewskiej nigdy nie było podkreślanie różnic między kobietą i mężczyzną. Żeńska bohaterka wpisywała się w rzeczywistość śledztwa naturalnie. Odmienność wynikająca z różnicy płci traktowana była przez autorkę drugorzędnie i co najwyżej jej pojawianie się miało dodać smaczku i wykorzystać inność dla urozmaicenia powieści.

Chmielewską, wbrew jej żywym protestom⁹, nazywano „polską Agatą Christie”. To niefortunne porównanie jest wynikiem ogólnikowego zaliczenia twórczości obu pisarek do kategorii klasycznej powieści detektywistycznej zwanej *mystery* (według trójkowego podziału C. Malmgrena)¹⁰.

Jednak, gdyby sięgnąć po podział powieści kryminalnych, który zaproponował Stanko Lasić, sprawa się komplikuje. Badacz wyróżnił, w zależności od linii fabularno-kompozycyjnej, cztery rodzaje kryminału i trzy antykryminału. Schemat podstawowy oparł na czterech głównych formach kompozycji:

- 1) pierwsza forma, czyli forma śledztwa: rezultat czynu tajemniczego;
- 2) druga forma, czyli forma pościgu: rezultat czynu odkrytego;
- 3) trzecia forma, czyli forma zagrożenia: rezultat czynu zagrażającego;
- 4) czwarta forma, czyli forma akcji: rezultat czynu aktualizacyjnego¹¹.

⁷ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 106.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 109.

⁹ M. Fuzowski, *Joanna Chmielewska: nie czytam swoich książek*, <http://kultura.newsweek.pl/joanna-chmielewska--nie-czytam-swoich-ksiazek--ostatni-wywiad-dla-newsweeka-,50566,1,1.html,s.3> [dostęp: 8.10.2014].

¹⁰ Zob. C.D. Malmgren, *Anatomy of Murder. Mystery, Detection and Crime Fiction*, Bowling Green 2001.

¹¹ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 73.

Natomiast powieści antykryminalne według Lasicia „to te, które realizują schemat podstawowy kompozycji i jego formy, negując je jednocześnie”¹². Tu zostały wyodrębnione następujące typy:

- 1) początkowy czyn zagadkowy [...] nie zaistniał; pisarz na końcu zdradza nam, że sobie z nas zakpił;
- 2) zagadkowy czyn pozostaje zagadkowy; nie ma końcowego wyjaśnienia; nie wiemy, co się wydarzyło; na końcu pisarz nas oszukał, bo nie spełnił obietnicy; stworzył powieść kryminalną bez odkrycia;
- 3) linię akcji rozbijają uboczne plany i płaszczyzny: modalne, tematyczne; płaszczyzny aspektu lub stylu¹³.

Wśród książek pisarki, której dorobek literacki jest niezwykle bogaty, bez problemu możemy znaleźć przykład na realizację każdego z opisanych typów.

Kryminały związane ze śledztwem reprezentują u Chmielewskiej powieści dotyczące historii rodziny, w których kreacje bohaterów są bardzo zbliżone do postaci ciotek autorki, znanych czytelnikom z *Autobiografii*. Mowa tu o takich tytułach, jak: *Boczne drogi*, *Studnie przodków*, *Najstarsza prawnuczka*. Bohaterowie sięgają do ujawnionych przypadkowo tajemnic z przeszłości swojego rodu. Śledztwo dotyczy wydarzeń toczących się w odległej przeszłości, sięgającej kilku pokoleń wstecz. Do tej kategorii zaliczyć należy również, wywodzącą się z cyklu o gonitwach konnych, powieść *Wścigi* czy ostatnią książkę, związaną z intrygującą autorkę rośliną – bambusem, *Zbrodnię w efekcie*.

Jeśli przyjrzeć się klasycznemu trójkątowi ofiara–morderca–śledczy, funkcjonującemu w omawianej twórczości, można zauważyć, że bohaterka często odgrywa w powieściach rolę zarówno potencjalnej ofiary, jak i detektywa. Jako detektyw amator nigdy nie jest osamotniona, zawsze współdziała z organami ścigania, chociaż niektóre odkrycia poczynione przez nią nie są znane stróżom prawa i odwrotnie – oni również nie ujawniają jej wszystkich znanych ze śledztwa faktów. Z tego powodu często drugi i trzeci typ powieści według klasyfikacji Lasicia, czyli kryminał dotyczący pościgu oraz kryminał z elementem zagrożenia, przeplatają się na tyle mocno, że trudno wyodrębnić w poszczególnych utworach przewagę któregoś z nich. Przykładami takich powieści są: *Całe zdanie nieboszczyka* i *Zabić mnie*, w których bohaterka o imieniu Joanna jest niewygodnym świadkiem przestępstw i czyn zagrażający towarzyszy jej perypetiom w obu historiach niemal przez cały utwór. *Przekłeta bariera* to podobny przypadek. Tu jednak niebezpieczna dla jej życia wiedza bohaterki łączy się z faktem, iż ma ona pierwszeństwo do spadku, zawadza tym samym następnemu w kolejce, nękającemu ją z tego powodu, przestępcy.

¹² *Ibidem*, s. 134.

¹³ *Ibidem*.

Większość powieści Chmielewskiej jest reprezentatywna dla czwartego typu, czyli kryminału akcji. Najbardziej zbliżone do klasycznej formy reprezentującej tę kategorię tytuły to między innymi *Klin*, *Romans wszechczasów* i *Wszyscy jesteśmy podejrzani*. Dominujący typ kryminału Chmielewskiej – kryminał akcji, czyli tak zwana forma graniczna – był jednym z przyczynków przekornego tytułu tych rozważań. Najtrudniejsze pytanie dotyczy rodzaju narracji w rozpatrywanych utworach. Czy faktycznie możemy tu mówić o narracji linearno-powrotnej. Z pewnością autorka sięga wstecz, przeszłość często wyjaśnia wiele zagadek, ale nie pojawia się ona w fabule częściej niż w typowych powieściach o narracji linearnej. Po której stronie granicy są w takim razie powieści Chmielewskiej? Jeśli dodamy, że autorka popełnia często grzech wprowadzania intrygi miłosnej do swoich książek, łamiąc tym samym trzecie z dwudziestu przykazań dotyczących kryminału, zdefiniowanych przez S.S. Van Dine'a¹⁴ na początku XX wieku, tym bardziej odpowiedź twierdząca na tytułowe pytanie wydaje się wątpliwa. Z drugiej strony autorzy *Słownika literatury popularnej*¹⁵ zaliczyli utwory Chmielewskiej do odmiany kryminalnej powieści sensacyjnej, wywodzącej się z pełnego intryg miłosnych romansu łotrzykowskiego. Jeśli nawet, wbrew tej klasyfikacji, umieścić jej twórczość w ramach kanonu powieści detektywistycznej, to zasadę unikania romansu w kryminale tego typu złamała przecież już Christie w kreacji swoich bohaterów Tommy'ego i Tuppence. Warto też zauważyć, że dziś coraz trudniej o współczesną powieść kryminalną pozbawioną pierwiastka romansowego.

Dla zrównoważenia szali należy wspomnieć, że niezwykle czytana powieściopisarka, jaką była Chmielewska, korzystała również z motywów klasycznych powieści kryminalnej. Motyw zamkniętego pokoju znajduje swoją konkretyzację w *Pechu*, opowieści o bogatym fotografiku. Opisany w utworze Dominik ma wielu wrogów. Sukces zawodowy zawdzięcza zdolnemu młodzieńcowi, którego prace sygnuje swoim nazwiskiem. Martwego Dominika policja odnajduje w gabinecie-fortecy, do której, jak twierdzi gospoia, zabity nie wpuszczał nikogo. Znienawidzony przez większość znajomych bohater zostaje zastrzelony z własnej broni myśliwskiej wiszącej na ścianie w gabinecie. Nie ma na niej oczywiście żadnych odcisków palców. W specyficznej formie zamknięty pokój występuje również w jednej z najlepszych powieści autorki – *Wszystko czerwone*.

W analizowanej prozie można również odnaleźć bez trudu przykłady trzech typów powieści antykryminalnej, wyodrębnionych przez Lasicia. Pierwszy, to jest powieść,

¹⁴ Zob. S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, „American Magazine”, September 1928.

¹⁵ E. Mrowczyk, *Joanna Chmielewska*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 48 i A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik...*, s. 323.

w której czyn zagadkowy nie zaistniał (bardzo rzadki przypadek, jak konstatuje badacz), rozpoznawalny jest we wspominanej już powieści *Wszystko czerwone*.

– Jezus Mario – jęknęła w oszołomieniu. – Kto to jest?! Co mu się... Co mu się... stało?

– Niemożliwe! – powiedział Paweł, wpatrując się ze śmiertelnym zdumieniem w nieznajome zwłoki na kanapie. – Co się dzieje, jak rany?! Kto to jest?!

– Jak to nie znacie go?! – zdenerwowała się wreszcie Alicja. – To kto to jest w takim razie?! Skąd się tu wziął?! [...] I jakim sposobem ja mam utrzymywać porządek w domu, do którego pierwszy lepszy z ulicy może sobie przyjść i umrzeć!...

– Może on jeszcze żyje...? – wymamrotał Pawełek niepewnie, czyniąc krok w stronę kanapy. Zawahał się i cofnął.

– I tak wygląda...?!¹⁶

Tymczasem kilka stron dalej zidentyfikowany już nieboszczyk sprawia czytelnikowi niespodziankę:

Nieboszczyk łypnął okiem!

Nie było to żadne złudzenie optyczne nic w tym rodzaju. Łypnął wyraźnie! Zamarłam, a wraz ze mną i reszta obecnych. Paweł dał z siebie jakieś charknięcie, Alicja uczyniła gwałtowny skłon ku przodowi i zastygła w tym skłonie. W powietrzu powiało grozą.

Nieboszczyk łypnął okiem po raz drugi. [...] w lekarza wstąpiło nagle nadzwyczajne ożywienie. Dość gwałtownie ułożył zwłoki na kanapie i przystąpił do pośpiesznego badania.

– On żyje – powiedział stanowczo. – Do ambulansu, szybko!

[...]

Jak to żyje? – powiedział Paweł jakby z lekką pretensją. – Jakiś kant! Kto to widział, żeby tak wyglądać i żyć!¹⁷

Drugi typ anty kryminału to przestępstwa niewyjaśnione. Niezgłoszony milicji czyn oraz nieodkryci sprawcy to fakty z *Upiornego legatu*. Mamy tu do czynienia z realizacją czynu zagadkowego, do końca nierozwiązanego. Natomiast powieścią o planowanych morderstwach, którą rozbijają uboczne plany i płaszczyzny, niewątpliwie zasługującą na nazwę anty kryminału, jest bestseller autorki, *Lesio*. W tym miejscu można sobie zadać pytanie, czy *Lesio* i *(Nie)boszczyk mąż* nie powinny należeć do osobnego, czwartego typu anty kryminału, który proponuję wyodrębnić, będącego groteskowym ujęciem gatunku. Można go nazwać komedią kryminalną lub „kryminałem ironicznym”. Takie miano już przyłgnęło do powieści Chmielewskiej¹⁸. W obu przypadkach bohater jest nieudacznikiem, który mimo wielu prób nie potrafi zrealizować morderczego planu.

¹⁶ J. Chmielewska, *Wszystko czerwone*, Warszawa 1990, s. 46.

¹⁷ *Ibidem*, s. 51-52.

¹⁸ *Kryminal ironiczny*, <http://www.newsweek.pl/kryminal-ironiczny,27936,1,1.html> [dostęp: 8.10.2014].

Ponieważ cechy trzeciego typu antykryminału, wyodrębnionego przez Lasicia, są bliżej niesprecyzowane i najbardziej ogólne, z pewnością pojawi się jeszcze wiele odmian tego tworzącego się gatunku, które początkowo będą należały do tego właśnie szerokiego zbioru. Natomiast nakładanie się wariantów gatunku jest w omawianej twórczości bardzo widoczne, można się nawet pokusić o stwierdzenie, że większość kryminałów akcji u Chmielewskiej to jednocześnie w mniejszym lub większym stopniu forma antykryminału.

Lasic już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia mocno podkreślał, że poszczególne typy omawianego gatunku wzajemnie się przenikają i mimo występowania wielu wariantów wyszczególnionych form, próba głębszej kategoryzacji jest bezcelowa. Podobnie Roma Sendyka, w artykule *W stronę kulturowej teorii gatunku*¹⁹, pisze, iż w świetle przemieszania gatunkowego, jakie współcześnie można zaobserwować, rozważyć należy zasadność tradycyjnych podziałów. Autorka konkluduje jednak, że kategoryzowanie nie zniknie. Wpływ na to ma nie tylko potrzeba historyków literatury zajmujących się odległą przeszłością. Gatunek będzie również służył obecnym i przyszłym czytelnikom jako drogowy wskaz. To pomaga zrozumieć, skąd wzięła się genologiczna etykieta „kryminał” w stosunku do powieści Chmielewskiej.

Analiza twórczości autorki *Wszystko czerwone* pozwoliła dostrzec, czym nie są jej powieści kryminalne. Warto zatem podjąć się próby zdefiniowania, czym one są. Powracając do tematu popularności tej literatury, należałoby wspomnieć o jej znaczeniu kulturowym. W dobie królowania społeczeństwa konsumpcyjnego, które opisuje w *Badaniach nad popkulturą* Zygmunt Bauman²⁰, nie jest łatwo się wyzwolić spod wpływu reklam i marketingu. Wiele jednostek nieulegających modom doskonale identyfikuje się z bohaterką posiadającą swój własny, interesujący świat, w którym bombardujące nas na co dzień mass media mają bardzo znikomy udział. Powracając do indywidulanych cech literackich książek Chmielewskiej, można stwierdzić, że bogactwo toposów, motywów charakterystycznych i tematów-kłuczy jest materiałem na osobny artykuł. Zarysuję tu ten temat jedynie hasłowo. Pisarka często łamie podstawowe reguły gatunku, jakim jest kryminał. Wspomniany „czyn tajemniczy” często występuje w jej utworach przy okazji innych wątków, a nie jako zdarzenie najważniejsze. W połączeniu z rozwiązywaniem zagadki przez przypadek wyraźnie widać, że powieści Chmielewskiej to w dużej mierze parodia kryminału. Autorka w życiu prywatnym była partnerką prokuratora, a później śledczego. Wiedzę detektywistyczną czerpała z zasłyszanych rozmów oraz z literatury. Często ma to odbicie w zabawnie ujętych obrazach dochodzeń.

¹⁹ Zob. R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 249-283.

²⁰ Z. Bauman, *Wolność od konsumpcji*, [w:] *Bauman o popkulturze*, red. M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008, s. 55-60.

Bardzo charakterystyczne jest ukrywanie przez bohaterkę Joannę przed organami ścigania wielu szczegółów ważnych dla śledztwa. Specyficzna moralność detektywki tych powieści skłania do jej oceny jako bohaterki raczej pozytywnej. Pytanie o linearność powieści ma w przypadku tej literatury duże znaczenie. Pojedyncza linia rozwoju wydarzeń jest u Chmielewskiej łatwa do wyznaczenia. Jednak proporcje dotyczące wątku kryminalnego w stosunku do niezliczonych czynionych przez autorkę dygresji natury obyczajowej, które same w sobie stanowią bardzo istotną treść analizowanych powieści, odbiegają znacząco od standardów stosowanych w klasycznej powieści kryminalnej. Myślę, że w świetle powyżej przedstawionych zjawisk twierdząca odpowiedź na pytanie zawarte w tytule nie jest już tak oczywista.

Warto podsumować powyższe rozważania o wierności schematom kryminalnym w omawianej prozie. Wbrew powszechnie utartej opinii Chmielewskiej nie da się zakwalifikować jako autorki jednej z odmian kryminału czy antykryminału. Pisarka dobrze znała klasyczne schematy ustalone dla tego gatunku i każdy z nich wykorzystała w praktyce. Są one rozpoznawalne w poszczególnych utworach, których reprezentatywne przykłady zostały przytoczone w niniejszym artykule. Przy kilkudziesięciu powieściach zestawionych z siedmioma schematami trudno o brak powtórzeń, ale żadnego ze schematów nie brakuje. Przeważa kryminał akcji ujęty w ramy trzeciego typu antykryminału, pełnego ubocznych płaszczyzn tematycznych i stylistycznych. Drugoplanowe wątki oraz epizody dotyczą często przyjaciół, relacji z mężczyznami, hazardu, kulinariów, ogrodnictwa. Głównymi dominantami stylistycznymi są neologizmy oraz zestawianie stylu wysokiego z niskim, których nagminna wręcz obecność jest przejawem tak istotnego dla twórczości Chmielewskiej komizmu. Autorka nie jest wierna jednemu schematowi kryminalnemu, ale z pewnością dla wszystkich jej utworów charakterystyczne są niechronologiczne dygresje i specyficzny, ironiczny język, który jednak nie jest hermetyczny dla czytelników.

DID JOANNA CHMIELEWSKA WRITE DETECTIVE NOVELS?

Summary

The essay aims to place the work of Joanna Chmielewska within the framework of existing literary genres. Simultaneously, it attempts to characterize the features of "ironic crime novel" – the novel type created by Chmielewska. The paper discusses briefly the reasons behind the wide appeal of the books with Joanna as their protagonist. The author also focuses on the reasons behind the popularity of Chmielewska's crime novels, analyzing them as a cultural phenomenon.

Joanna Gorzelana
Uniwersytet Zielonogórski

TROPIENIE ŚLADÓW *BIBLI* W „KOLEKCJI KRYMINAŁÓW” JOANNY CHMIELEWSKIEJ

Twórczość popularna odwołuje się do różnych tekstów kultury. Również w powieściach Joanny Chmielewskiej z „Kolekcji Kryminałów” obejmującej 25 tomów tekstów powstałych między 1964 a 2007 rokiem spotykamy się z intertekstualnością. Celem tej pracy jest przedstawienie wyników poszukiwania śladów *Bibli* we wspomnianej kolekcji Królowej Polskiego Kryminału.

Autorka w wielu miejscach wyraźnie nawiązuje do *Bibli* przez wskazanie wątków czytelnikom, a w jednej powieści przez elementy stylizacji języka bohatera na archaiczny język biblijny. Mówiąc o aluzjach i nawiązaniach do sytuacji opisanych w *Bibli*, zwróćmy uwagę na motyw bratobójstwa. Obecny jest on w powieści *Zapalniczka*, w której bohaterka prowadząca prywatne śledztwo, zastanawiając się nad możliwością bratobójstwa, snuje rozważania: „Grenlandia, Grenlandia, wielkie mecyje, przylecieć i odlecieć po godzinnej przerwie, niejeden już brat zabił brata, K a i n i A b e l [wszystkie wyróżnienia w cytatach – J.G.] chociażby, Romulus i Remus, zaraz który tam którego...?” (22: 215)¹. Przy tym sama przyznaje, że nie pamięta dokładnie przebiegu zdarzeń opisanych w tekstach starożytnych. W tej samej powieści wątek ten powraca w rozmowie z przyjaciółką, którą bohaterka próbuje wtajemniczyć w wydarzenia:

- Chociaż i tak nie pojmuję, dlaczego miałby zabijać brata...
- Jakiego brata?
- Swojego.
- Zabił swojego brata? Opowiadasz mi B i b l i ę?
- Przeciwnie. Właśnie nie zabił brata (22: 229).

¹ W nawiasie podaję odpowiednio nr pozycji z „Kolekcji Kryminałów”, a następnie stronę, do której się odwołuję.

Odwołanie do *Biblii* wskazuje tu na pewien powtarzalny w dziejach ludzkości wątek, choć w tym kontekście ma ono charakter zaprzeczenia. W tej samej powieści, przy opisie wydarzenia, w którym do zabicia nieuczciwego ogrodnika sprawca posłużył się doniczką, świadek przywołuje skróconą biblijną frazę: „kto mieczem wojuje, od miecza ginie”:

- Znaczy przyniósł ogrodnicą śmierć. C z y m k t o w o j u j e...
- Nie wygłupiaj się (22: 104).

Rozważając możliwość walki bez broni palnej, bohaterowie innej powieści przywołują opisaną w *Biblii* walkę Dawida z Goliatem (1 Sm 17)²: „Z procy D a w i d z a b i ł G o l i a t a! – nie wiem, czy Goliat miał twarde życie, bo do tych tu zdaje się, że owszem” (6: 263). W jeszcze innej powieści bohaterka wprost powołuje się na *Biblię* jako źródło wiedzy potwierdzonej: „Szukajcie a znajdziecie mówi P i s m o Ś w i ę t e” (10: 256). Nie jest to jedyny autorytet, pisarka w innym utworze zestawia frazę z *Biblii* obok przysłowia, nadając obu jednostkom tę samą rangę: „To było na bazie «n i k t nie jest prorokiem we własnym kraju», «z rodziną najlepiej na zdjęciu» i tym podobne” (12: 199). Fragment ten odnosi się do bohaterki, która ze względu na destrukcyjne postępowanie ojca opuściła Polskę. Oba frazeologizmy pojawiające się w narracji służą więc skomentowaniu sytuacji. Takich bezpośrednich nawiązań jest jednak w analizowanych powieściach stosunkowo mało.

Interesujące elementy stylizacji biblijnej autorka wprowadza w książce *Wszystko czerwone*. Akcja powieści dzieje się w Danii, a do przestępstw dochodzi w domu Polki – Alicji, w którym przebywają zaprzyjaźnieni z nią rodacy:

[...] do prowadzenia śledztwa wytypowany został niejaki pan Muldgaard, [...], posiadał w rodzinie jakichś polskich przodków, w związku z czym władał polskim językiem. Istniała nadzieja, że zdoła się z nami jakoś porozumieć. Opanowany przezeń język wydawał się dość oryginalny, zdradzał niekiedy naleciałości jakby biblijne i stał w niejakej sprzeczności z przyjętą w Polsce powszechnie gramatyką, niemniej jednak dawało się go zrozumieć (5: 21-22).

Autorka konsekwentnie stylizuje wypowiedzi tego bohatera na dawną polszczyznę, stosując charakterystyczną składnię z finalnym orzeczeniem, postpozycyjnym szykiem przydawki zaimkowej, krótką formą przymiotnika i przysłówkiem *zaprawdę*³. Oto przykładowe fragmenty z jego wypowiedzi:

² Wszelkie cytaty i sigła biblijne za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań-Warszawa 1983.

³ Zob. D. Bieńkowska, *Polski styl biblijny*, Łódź 2002, s. 107-108.

- Narząd morda posiadamy – rzekł. – Azali kto jego wie?
- Było to jedno z tych pytań, na które odpowiedź wydawała się niesłychanie trudna i skomplikowana. [...]
- Azali kogo oko oglądało jego przódy? – przerwał pan Muldgaard.
- Z pewnym wysiłkiem udało nam się wyjaśnić mu, że owszem, wszystkie nasze oka oglądały go przódy w postaci towaru na sprzedaż w jednym z wielkich magazynów. W domu przed zbrodnią nie widział go nikt.
- Morderca zatem obarczony przybywał – stwierdził pan Muldgaard w końcu i wszyscy zgodnie przyznaliśmy mu rację (5: 147-148).
- A możliwe, że pani wiadomości posiada. O ta osoba, morderca. Pani musi umysłowa robota wykonać, mnogo, wielkie mrowie. Zaprawdę na pamięć wasza zaległo, a musicie rozjaśnić mroki.
- Zaprawdę pamięć nasza nie powiada nam nic...
- O Jezu...! – jęknął Paweł z nabożnym zachwytem, bo brzmiało to zgola jak biblijne proroctwa (5: 61).

Język duńskiego bohatera wprowadza pewną destabilizację struktur wypowiedzi polskich bohaterów, a nawet wpływa na narrację. W powyższych przykładach w narracji pojawia się zwrot: *nasze oka oglądały go przódy*, a w odpowiedzi bohaterów obecna jest powtórzona formuła *zaprawdę* i postpozycyjne wyrażenie *pamięć nasza*. Wykrzyknienie emocjonalne (*O Jezu!*) uzasadnione zostało przez narratora zachwytem bohatera, który się przysłuchiwał wypowiedziom stylizowanym. Obecny tu epitet *nabożny* oraz wyrażenie *biblijne proroctwo* sugerują nastrój powagi adekwatny do tematu morderstwa.

Wprowadzenie i częściowa adaptacja języka dawnej polszczyzny do wypowiedzi współczesnych Polaków niesie często, na zasadzie kontrastu, elementy humorystyczne, na przykład:

- Ta dama – upewnił się – to wasza mać?
- Sama zaczęłam zachłannie oczekiwać każdej następnej wypowiedzi pana Muldgaarda. Poczułam, że jestem świadkiem rzeczy jedynych w swoim rodzaju. Paweł starannie unikał spojrzenia matki. Zosia najwyraźniej wolała nie patrzeć na syna.
- Tak – powiedziała nagle życzliwie i ze współczuciem Elżbieta. – To jest jego mać.
- Elżbieta...! – jęknął Leszek. Pan Muldgaard wrócił do tematu (5: 26).

Wprowadzony w powyższym fragmencie archaizm gramatyczny *mać* brzmi szczególnie, gdyż we współczesnej polszczyźnie jednoznacznie konotuje utarty frazeologizm pełniący funkcję wulgaryzmu. W polszczyźnie szesnastowiecznej forma *mać* miała już odcień archaiczny, choć stosowana była w tekstach religijnych Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, w tłumaczeniu *Biblii* Radziwiłłowskiej i Szymona Budnego⁴,

⁴ Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 13, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1981, s. 15-16.

natomiast nie stosowano jej w katolickim tłumaczeniu *Biblii* Jakuba Wujka. Użycie tej formy traktujemy jako ogólny przejaw archaizacji, nie zaś stylizacji biblijnej.

Innymi archaizmami są spójniki powtarzane przez pana Muldgaarda: *azali*, *alibo*, *lubo*, które spotykamy w *Biblii* Wujka. Ewokują one dawność:

Pan Muldgaard w zadumie kręcił głową.

– Zadziwienie odczuwać należy – rzekł. – Nader nieordynarny spożyły jad osoby nieżywe. Analiza opowie nam lubo też nie. Co spożyły osoby nieżywe? [...]

– Azali nie było inne pożywienie w usta owe osoby? – spytał pan Muldgaard (5: 102).

Duńczyk określa kobiety również rzeczownikami *dama* i *niewiasta*. Ten drugi leksem spotykany jest w polskich dialektach, powszechnie jednak kojarzony bywa z tekstami religijnymi⁵.

– Ja wyrażam potwierdzenie – powiedział pan Muldgaard. – I dla tego powoda ja nie rozumiem. To była jadowita ciecz dla n i e w i a s t a, która pierwsza posili się. Nieżywa osoba – tu wskazał palcem Elżbietę – winna była ostatnia powracać do dom. Pożywić się winna ta dama. Albo ta d a m a... (5: 60).

Zauważmy przy tym, że wypowiedzi Muldgaarda nie wskazują jednoznacznie na *Biblię* jako wzór, raczej na dawną polszczyznę. Ponieważ do połowy XX wieku najpopularniejszym tekstem napisanym szesnastowieczną polszczyzną było *Pismo Święte* w tłumaczeniu Wujka⁶, stosowanie archaizmów ewokuje powagę, dostojeństwo i najczęściej służy stylizacji biblijnej. Użycie takiego języka w wypowiedziach policjanta przeprowadzającego czynności śledcze wprowadza dysonans między nastrojem *sacrum* a *profanum*. Całość może służyć charakterystycznej dla Chmielewskiej emocjonalności⁷. Przez kontrast między nobliwym językiem a opisanymi sytuacjami dochodzi do obniżenia napięcia emocjonalnego i wprowadzenia dystansu względem wydarzeń, w których kolejno narażane jest na śmierć jedenaście osób.

Najliczniejszymi śladami obecności *Biblii* spotykanymi w każdym tomie kolekcji kryminałów są biblizmy, czyli „wraży oraz utrwalone, stałe związki wyrazowe, które pochodzą z języka polskich przekładów *Biblii* lub powstały pod wpływem treści *Biblii*”⁸.

⁵ S. Koziara zalicza leksem *niewiasta* do „słownictwa rodzimego, które zyskało nacechowanie stylowe poprzez czynnik chronologiczny” – zob. S. Koziara, *Tradycyjne biblizmy a nowe polskie przekłady Pisma Świętego (ujęcie filologiczno-normatywne)*, Kraków 2009, s. 24.

⁶ Pierwsze wydanie z 1599 r.

⁷ Zob. E. Kaptur, *Nazwy uczuć w wybranych utworach Joanny Chmielewskiej: emocje pozytywne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2004, nr 11.

⁸ J. Godyń, *Od Adama i Ewy zaczynać. Mały słownik biblizmów języka polskiego*, Warszawa-Kraków 1995, s. 7.

Tematyka kryminałów skupia się wokół przestępstwa, z których największym jest morderstwo. Na określenie śmierci pisarka używa biblijnego zwrotu *wyzionąć ducha*⁹, na przykład w poniższym fragmencie, gdzie zapisano ostatnie słowa umierającego bohatera: „*Répétez!...* wyjęczał tak rozpaczliwie, że o mało *d u c h a* od tego *n i e w y z i o n ą ł* do reszty” (2: 20). Użyty frazeologizm wskazuje na odczucia bohaterki, która z powagą słucha jęczeń rannego człowieka. Zastosowanie tego biblizmu można traktować jako zapowiedź wszechwiedzącego narratora, który informuje, że ów człowiek umrze.

Bohater, gdy uświadamia sobie zagrożenie, najczęściej reaguje strachem. Wyraża go biblizm obecny w polszczyźnie w kilku wariantach: *włos się podnosi na głowie*, *włos się jeży na głowie*, *włosy stają dęba na głowie*. Wymienione formy spotykamy w powieściach Chmielewskiej, na przykład:

[...] wszystkie kolejne adresy Orzesznika oraz mnóstwo rozmaitych, dosłownie cytowanych zeznań, *p o d n o s z ą c y c h w ł o s y n a g ł o w i e* (24: 262).
W ł o s y m u s t a n ę ł y d ę b a n a g ł o w i e, ponieważ pojął, że to jest właśnie owo ciężkie więzienie, na które został dożywotnio skazany! (3: 88).
 Rozmawiali o czymś takim, od czego *w ł o s s i ę j e ż y n a g ł o w i e*, może właśnie o zabójstwie Derczyka (17: 83).

Na wyrażenie reakcji wielkiego zdziwienia pisarka stosuje porównanie *stać/zastygnąć jak/niczym słup soli*, na przykład:

S t a ł a m j a k s ł u p s o l i, śmiertelnie zdumiona, ponieważ przyszło mi do głowy, nagle na myśl, że on się mnie boi (4: 66).
Z a m a r ł a m i t a k s t a ł a m n i c z y m s ł u p s o l i albo pień drewniany, o tej materii z tyłu więcej prawie zapomniawszy (16: 119).
 [...] przenieś mnie do diabła, *c ó ż e ś t a k z a s t y g ł j a k s ł u p s o l i*?! (3: 276).

Zaskoczenie i strach połączone bywają z bezradnością, a ta wyrażana jest także w sposób skonwencjonalizowany: *łamać/załamywać ręce* i *rwać włosy z głowy*, *płacz* i *zgrzytanie zębów*. Te zaczerpnięte z Biblii połączenia obecne są najczęściej w narracji powieściowej, na przykład:

W jakimś krótkim mgnieniu po drodze zdążyłam jeszcze ujrzeć własną matkę, ze szlochem *ł a m i ą c ą r ę c e i r w ą c ą w ł o s y* nade mną (2: 232).
 Względnie dzieje się jemu coś innego, czego nie potrafię przewidzieć, a skutki są też oplakane. Ogólny *p ł a c z i z g r z y t a n i e z ę b ó w* (4: 214).

Z niebezpiecznymi sytuacjami mamy do czynienia w nocy, która zostaje ekspre-sywnie podkreślona przez biblizm *egipskie ciemności*, na przykład: „Bezustannie jakieś podejrzane typy pętają się koło nas w *e g i p s k i c h c i e m n o ś c i a c h*” (7: 164), natomiast miejsce związane z przestępcami określone jest biblizmem *jaskinia zbójców*:

⁹ Zob. *ibidem*, s. 63.

„Miałam wrażenie, jakby jedyne bezpieczne miejsce na ziemi zamieniło się nagle w jaskinię rozbójników” (2: 295). Zastosowanie powyższego biblizmu w kontekście własnego auta podkreśla zaskoczenie i strach bohaterki.

Opisując przestępstwa, powieściopisarka stosunkowo często uplastycznia obraz bałaganu i zamieszania, stosując określenia: *wieża Babel*, *sodoma i gomora*, *sądny dzień*, *koniec świata* oraz frazę *kamień na kamieniu nie zostanie*, na przykład:

Pomyślałam sobie, że zaraz przejdzie na angielski dla wszystkich bardziej zrozumiały i wtedy będzie już całkowita *wieża Babel* (10: 259).

Od tego momentu zaczęła się *sodoma i gomora*. Powinna się ubrać, uczesać, umalować, posprzątać normalny bałagan oraz nadprogramowe pranie, które wisiało na sznurkach, tymczasem nie mogłam odejść od telefonu (1: 34). *Sądny dzień* się zrobił, do skarbczyka ją ciągnął, zamknął na cztery spusty, a tam kraty w oknach i nijak by nie uciekła, na wszystkich gromy ciskał, matce klucze z rąk leciały, tedy w tym zamieszaniu Wiesia wyrwała się i jak stała, uciekła (16: 160).

Wszyscy zrywamy się z łóżek, wpadamy na siebie, ganiamy zbrodniarza po całym Alleród, następuje ogólny *koniec świata*, a potem okazuje się, że to był na przykład śmieciarz (5: 149).

Pierwszy z wymienionych tu biblizmów wykorzystany został tylko w odniesieniu do chaosu językowego. Natomiast wyrażenia przyimkowe: *do końca świata*, *do sądnego dnia* i *do dnia sądu* przyjmują znaczenie ‘nie wiadomo jak długo, zawsze, bardzo długo’¹⁰ i są uplastyczniającym obrazem czasu nieograniczonego kresem, na przykład: „Przecież nie będzie tak leżało *do końca świata*” (5: 188). Dwa znaczenia biblizmu pisarka wyzyskuje, stosując wyrażenie *trąba jerychońska*. Po pierwsze oznacza ono silny, głośny dźwięk, po drugie osobę głupią¹¹. Do pierwszego znaczenia nawiązuje też wyrażenie *mury Jerycha*, które odwołuje się do sposobu zdobywania tego miasta¹², na przykład:

– Pan Majda? Zwróciłam się głosem *trąby jerychońskiej* w przestrzeń pomiędzy dwoma panami, co sprawiło, że spojrzeli na mnie obaj i nadal nie wiedziałam, który z nich jest Majdą (22: 370).

Trąba jerychońska jesteś i tylko mężczyzna może być taki tępy – oznajmiałam z irytacją [...] (19: 370).

Mądrość lub głupota określane bywa także przez biblizm *mieć olej w głowie/węźbie*, który często pisarka rozbudowuje o element wskazujący na ilość (*bodaj odrobina, trochę, cień, resztki czy dość*), na przykład:

¹⁰ *Ibidem*, s. 86.

¹¹ *Ibidem*, s. 78.

¹² ‘przeszkody dające się obalić, łatwo rozpadające się w proch’ (*ibidem*).

Jeśli ma we łbie bogdaj odrobinę oleju, powinien mnie unieszkodliwić chociażby na wszelki wypadek, z pewnością stanowią jakieś zagrożenie (11: 262).

Gliniarze mieli trochę oleju w głowie, zorientowali się w rodzaju zamieszania, weszli już bez protestu (22: 56).

Leksem *głowa* wykorzystany jest także w innym biblizmie – *od stóp do głów*, który oznacza całą postać¹³, na przykład: „Półprzytomna z wrażenia o d stóp do głów przepełniona ciekawością schowałam się w przedpokoju pod niską ławą” (13: 229). Wyrażenie zostało użyte nie w znaczeniu fizycznym jak w *Biblii*, ale w odniesieniu do sfery duchowej.

W powieściach Chmielewskiej człowiek ordynarny, nieokrzesany i samo grubiaństwo przywoływane są często (osiemnaście razy) z odwołaniem do biblijnego imienia Cham, które dawniej odnosiło się w polszczyźnie do prostackiego mieszkańca wsi. W wyniku przesunięcia semantycznego od XVIII wieku uległo ono leksykalizacji, przyjmując znaczenie obelżywe¹⁴. Biblizm *cham* tworzy w polszczyźnie wyrażenie *na chama*, przymiotnik *chamski*, przysłówek *po chamsku* i rzeczownik abstrakcyjny *chamstwo*. Wszystkie te formy spotykamy w cyklu „Kolekcja Kryminalów”. Dodać należy, że stosowane są one nie tylko względem osób, które przeszkadzają głównej postaci. Niekiedy bohaterowie sami nazywają siebie z odwołaniem do tego biblizmu, na przykład:

[...] musimy się zachowywać jak skończone chamy, żeby nie nasuwać żadnych głupich podejrzeń (6: 125).

Przekonanie, że napad należy rozpocząć grubiańsko, zgola po chamsku, kazało mu gorączkowo szukać w myślach strasznego okrzyku (6: 127).

Gdybyśmy odjechali do hotelu, zamiast pchać się na chama do leśniczówki, spętany Metalski i głodne psy czekałoby co najmniej do jutra (19: 375-376).

Przydeptywali psychikę jednostki, której potrzebne jest natchnienie, to nic innego, jak tylko chamskie świństwo (19: 278).

Na inne widoki czekałam, w mgnieniu oka przeleciało mi przez głowę wszystko, co wiedziałam o bandziorach, co znałam z praktyki, chamsstwo, brutalność bezwzględna, zaskoczeni na rabunku mordują, walą po zębach, duszą, strzelają bez opamiętania, wiążą i torturują (25: 45).

Aby wskazać na nieuczciwość bohatera, pierwszoosobowa narratorka wyzyskuje wyrażenie *chodzić krętymi ścieżkami*¹⁵. W opisie sytuacji stosuje jednak zmodyfikowany biblizm połączony z potocznym frazeologizmem *wpuszczać kogo w maliny*, w efekcie

¹³ Zob. *ibidem*, s. 150.

¹⁴ Współczesne słowniki podają też znaczenie archaiczne: „w języku warstw uprzywilejowanych: pogardliwie o człowieku należącym do niższej klasy, głównie o chłopie” (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1: A-G, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 394).

¹⁵ Zob. J. Godyń, *op. cit.*, s. 60.

czego powstaje kontaminacja¹⁶: „Przerwałam panu Tadeuszowi, który chwilowo wpuszczał mnie w maliny, w dodatku k r ę t y m i ś c i e ż k a m i” (12: 30). Połączenie w narracji dwóch frazeologizmów odwołujących się do zakłamania służy podkreśleniu tego, że narratorka jest świadoma owego fałszu. Podobnie, aby wskazać na doświadczenie bohatera, użyty zostaje zwrot o proveniencji biblijnej *nie być/żyć od wczoraj* w znaczeniu ‘być doświadczonym, bywałym, znać się na rzeczy’¹⁷: „znał takie kobiety i takie sytuacje, n i e ż y ł o d w c z o r a j, ta Majchrzycka co prawda biła rekord, ale nie ona jedna na świecie” (22: 315). Natomiast brak doświadczenia, naiwność i bezmyślność człowieka poddającego się krzywdzie wyraża porównanie *iść jak owca na rzeź*, na przykład:

I co wyobrażali sobie, że się przestraszę, dam się bez oporu zaszlachtować, p ó j d ę j a k g ł u p i a o w c a n a r z e ż! (2: 136).
Ale że nie czekała z rezygnacją na swoje śmiertelne zejście, to pewne, kto jak kto, ale Alicja zupełnie nie nadawała się do roli o w c y p o s t u s z n i e i d ą c e j n a r z e ż (10: 38).

Warto zauważyć, że określenie *owca* zostaje dodatkowo opatrzone epitetami: *posłuszna i głupia*, które wskazują na bezradność i na potępienie takiego zachowania. Biblijny obraz nawiązuje do starotestamentalnych ofiar składanych z owiec i baranów. W obu przykładach występuje zaprzeczenie, co podkreśla bunt przeciw takiej biernej postawie. Podobnie wyrażenie *koziół ofiarny* wskazuje na niewinną osobę: „Jakby co, za k o z ł a o f i a r n e g o będzie robił, bo nikt nie uwierzy, że sam o niczym nie wie” (11: 212). Zwrot *robić za coś* wskazuje na metaforyczny sens wyrażenia, które jest zrozumiałe zarówno przez bohatera – literackiego odbiorcę wypowiedzi, jak i przez współczesnego czytelnika polskiego, mającego świadomość znaczenia tego biblizmu, chociaż wychowany został w kulturze, w której nie zrzuca się winy na kozła ofiarnego.

Bohaterowie spotykający się często z przestępstwem lub choćby głęboko rozważający sposób jego dokonania mogą się stopniowo przyzwyczaić do niego, co wyraża biblizm *chleb powszedni*:

Zbrodnicze zamiary powoli zaczęły stawać się dla Lesia c h l e b e m p o w s z e d n i m i w c h o d z i ć m u w n a ł ó g (3: 80).
Kolejne zbrodnicze próby zaczęły stawać się dla nas c h l e b e m p o w s z e d n i m, ogłupiając nas przy tym do tego stopnia, że już nie wiadomo było, co teraz ważniejsze, zamach na panią Hansen czy zmiana oleju w samochodzie (5: 190).

¹⁶ Zob. A. Dąbrowska, *W adamowym stroju chodzić krętymi drogami. O eufemizmach wywodzących się z języka religijnego*, „Poradnik Językowy” 1996, z. 10, s. 33-39.

¹⁷ J. Godyń, *op. cit.*, s. 47.

Użycie tego wyrażenia wskazuje na pewną bezdusznąść bohaterów. Szerszy kontekst pozwala dostrzec ironię, gdyż zarówno delikatny Lesio, jak i rozważający zamach na panią Hansen w istocie są osobami wrażliwymi i niezdolnymi do morderstwa.

Niewłaściwe zachowanie nie zawsze jest przestępstwem, może jednak wywołać niezadowolenie otoczenia. Przyczyna owego niezadowolenia nazwana została biblizmem *kamień obrazy*¹⁸. Użycie frazeologizmu w bliskim sąsiedztwie z wyrażeniem metaforycznym *cios sztyletu w serce* wskazuje na pewną hiperbolizację uczuć: „Umiem sobie wyobrazić, co by z takiej sytuacji wynikało. Głupie szynszyle na gwiazdkę mogły stać się k a m i e n i e m o b r a z y, i ciosem sztyletu w serce” (21: 56). Nagromadzenie tych frazeologizmów służy podkreśleniu zagrożenia, jakie może wyniknąć z prezentu określonego wyrażeniem *głupie szynszyle*.

Do określenia pasywności bohatera, który odmawia pomocy, zastosowane zostały także biblizmy. Chodzi o deklarację osoby, która nie chce się przyłączyć do czynienia komuś zła, określonego frazeologizmem z Księgi Przysłów (Prz 26,27) – *kopać pod kim dołki*: „Niech sobie Alicja sama p o d n i m d o ł k i k o p i e” (13: 132). W innym miejscu bierność wyrażają zwroty o proveniencji nowotestamentalnej – *palcem nie kiwnąć i umywać ręce*: „Uprzedzam cię, że jeśli cię zamkną za fałszywe zeznania, to ja palcem nie kiwnę. U m y w a m r ę c e” (10: 55)

W podanym przykładzie obok zwrotu *palem nie kiwnąć* pojawia się *umywać ręce*, nawiązujące do postawy Piłata, który przez ten gest chce zrzucić z siebie odpowiedzialność. Połączenie w linearnym sąsiedztwie dwóch biblizmów wzmacnia obrazowanie, a w powyższym przykładzie formy te służą jako niezależne argumenty, które mają przekonać rozmówcę. Podobnie w funkcji ostatecznego argumentu stosowany jest biblizm będący semityzmem leksykalnym (*amen*) w zakończeniu zwrotu modlitewnego – *daj Boże amen* (4x) *na amen i jak amen w pacierzu*¹⁹:

[...] i większość śladów wskazuje, że pozabijali się nawzajem, c o d a j B o ż e, a m e n (15: 49).

O drugim dole [...] bardzo starannie zamaskowanym, zapomnianym n a a m e n, na mur i na śmierć (6: 304).

Znajdą mnie, mają ludzi w policji, znajdą j a k a m e n w p a c i e r z u (2: 232).

Potwierdzeniu własnych przypuszczeń służy też zwrot *wierzyć jak w ewangelię*, które wypowiada bohaterka w rozmowie z przyjaciółką: „Przecież sama wiesz, że takie rzeczy spadają zawsze na kogoś innego, nas nie dotyczą. W i e r z y ł a m w n i e g o j a k w e w a n g e l i ę” (16: 341).

¹⁸ ‘powód, przyczyna obrażania się’ (*ibidem*, s. 83).

¹⁹ D. Bieńkowska, *op. cit.*, s. 69-70.

Dobrobyt i cenne dary także określane są z odwołaniem do starotestamentalnych frazeologizmów: (kraj) *opływający mlekiem i miodem czy manna niebieska/z nieba*. Znamienne jest to, że oba biblizmy występują w zaprzeczeniach, co może sugerować nierealność tych obrazów biblijnych:

Można by je było właściwie uznać za niespodziewany prezent od Opatrzności, gdyby nie to, że niestety, pieniądze to nie *manna niebieska* (10: 190).
Polska wieś nie *plynęła mlekiem i miodem* do tego stopnia, żeby chłopak z wielodzietnej rodziny wzdrygał się ją porzucić (20: 186).

Inaczej jest z kontekstami użycia biblizmu *raj* w przenośnym znaczeniu, gdyż rzeczownik ten autorka najczęściej wkomponowuje w porównanie, wprowadzając pozytywne asocjacje, na przykład: „[...] w porównaniu z ogólną sytuacją krajową jej egzystencja przypominała *raja*” (16: 57); „Dosiadając ją [klacz – J.G.] po raz pierwszy, Zygmunt czuł, że *wstępuje do raju*” (18: 28).

Również jednoznacznie tylko pozytywne konotacje niesie biblijny antroponim *Samarytanin* ‘człowiek miłosierny, litościwy, pielęgnujący chorych’ oraz derywowany od tego rzeczownika przymiotnik *samarytański* (*odrucho, pomoc*)²⁰. Pisarka stosuje to odwołanie zarówno w narracji, jak i w wypowiedziach bohaterów:

Ktoś powiedział: „Albo Kocio jest dobry *Samarytanin*, albo się w tej zołzie zakochał...” (24: 175).
Beta w *samarytańskim odruchu*, a może chęci ujrzenia jego oblicza, ponownie skoczyła do kuchni, zmoczyła pod kranem papierowe ścierki, podała mu... (9: 237).

Natomiast na złe informacje wskazuje biblizm *hiobowe wieści* (Hi 1,12 i nast.): „Wkroczyli z *hiobową wieścią* na ustach i natychmiast poświęcili się jakimś swoim sprawom, pogrążając nas w coraz głębszym oszołomieniu” (8: 292). Zła sytuacja może dotyczyć także ogólnie pojętego cierpienia, takiego jak rodzinne kłopoty, które określone zostały z odwołaniem do świętej księgi chrześcijan jako *krzyż Pański*²¹: „*Krzyż Pański* z Martynką nie od razu zelżał” (16: 307). O trudnej sytuacji bohatera, który staje się uczestnikiem straszliwych wydarzeń i cierpi niesamowite męki, informuje zwrot *przeżywać gehennę*²²: „Przeżyłam istną *gehennę*, latając po fachowcach i wrywając im pazurami z gardła wiedzę na ten temat, wyrzucali mnie za drzwi, nie miałam narzędzi, nawet nie wiedziałam, jak wyglądają...” (24: 308). Opisany kontekst zdobywania wiedzy na temat obróbki bursztynu w porównaniu z biblijnym miejscem cierpień (2 Krl 23,10) wydaje się zabawny, nawet jeśli uwzględnimy sąsiedztwo

²⁰ Zob. J. Godyń, *op. cit.*, s. 139-140.

²¹ J. Godyń podaje „mieć z kimś krzyż pański” ‘mieć z czyjeś powodu kłopoty, zmartwienia’ (J. Godyń, *op. cit.*, s. 90).

²² Zob. *ibidem*, s. 68.

zwrotu *wyrywać komuś coś pazurami z gardła*. Wydaje się, że biblizm służy tu autoironii wypowiedzi pierwszoosobowego narratora.

Podobnie przymiotnik *apokaliptyczny* konotujący to, co ‘budzące grozę, przerażające i tajemnicze’²³ w powieści Chmielewskiej staje się po prostu zabawny. *Potwór apokaliptyczny* okazał się samochodem, a przywołana *wizja apokaliptyczna* przez swą obrazowość śmieszyła:

Ryczący potwór apokaliptyczny znalazł się tuż za mną i wtedy wreszcie we wstecznym lusterku dostrzegłam znaki kierowcy (7: 20).
Apokaliptyczna wizja, wbrew spodziewaniom, wywarła skutek odwrotny do zamierzonego, łysa ziemia okazała się niestrawna (6: 23).

Także porównanie *jak czterej jeźdźcy apokalipsy* nie ewokuje biblijnej zapowiedzi zarazy, głodu, wojny i śmierci²⁴, ale brawurową jazdę kierowcy po warszawskich ulicach: „Na klaksonie, na długich światłach, wpadłam na ulicę Puławską jak czterej jeźdźcy Apokalipsy razem wzięci” (2: 363).

Podsumowując, zauważamy liczne nawiązania do *Biblii* w powieściach kryminalnych Chmielewskiej. Autorka wprowadza aluzje do biblijnych wątków, często stosuje też biblizmy. Służą one najczęściej uplastycznieniu obrazu, niekiedy autoironii lub zabawie językowej. Pojawianie się tych struktur w języku literatury popularnej świadczy o ich obecności „w pamięci językowej danego narodu”²⁵. Jednak upotocznienie i odejście od pierwotnych znaczeń może być znakiem czasu wskazującym nie tyle na zakorzenienie w języku biblijnym, ile na desakralizację kultury – co podkreśla Irena Bajerowa²⁶. Analiza stosowanych przez powieściopisarkę kontekstów użyć biblizmów potwierdza tę obserwację.

Analizowane teksty Joanny Chmielewskiej:

1. *Klin*, Warszawa 2010 (I wyd. 1964).
2. *Całe zdanie nieboszczyka*, Warszawa 2010 (I wyd. 1972).
3. *Lesio*, Warszawa 2010 (I wyd. 1973).
4. *Romans wszechczasów*, Warszawa 2010 (I wyd. 1975).
5. *Wszystko czerwone*, Warszawa 2010 (I wyd. 1974).
6. *Dziki białko*, Warszawa 2010 (I wyd. 1990).
7. *Boczne drogi*, Warszawa 2010 (I wyd. 1973).

²³ *Ibidem*, s. 40-41.

²⁴ *Ibidem*, s. 40.

²⁵ W. Chlebda, *Biblizmy języka rosyjskiego. Koncepcje opisu leksykograficznego*, [w:] *Biblia w literaturze i folklorze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, D. Piwowarska, Kraków 1998, s. 17.

²⁶ Zob. I. Bajerowa, *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego*, [w:] *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin 1988, s. 23.

8. *Studnie przodków*, Warszawa 2010 (I wyd. 1979).
9. *Kocie worki*, Warszawa 2010 (I wyd. 2004).
10. *Krokodyl z kraju Karoliny*, Warszawa 2010 (I wyd. 1969).
11. *Zbieg okoliczności*, Warszawa 2010 (I wyd. 1993).
12. *Rzeź bezkręgowców*, Warszawa 2010 (I wyd. 2007).
13. *Wszyscy jesteśmy podejrzani*, Warszawa 2010 (I wyd. 1966).
14. *Depozyt*, Warszawa 2010 (I wyd. 1999).
15. *Drugi wątek*, Warszawa 2010 (I wyd. 1993).
16. *Najstarsza prawnuczka*, Warszawa 2010 (I wyd. 1999).
17. *Wyścigi*, Warszawa 2010 (I wyd. 1992).
18. *Florencja, córka Diabła*, Warszawa 2010 (I wyd. 1993).
19. *Szajka bez końca*, Warszawa 2010 (I wyd. 1989).
20. *Wielki diament*, t. 1, Warszawa 2010 (I wyd. 1996).
21. *Wielki diament*, t. 2, Warszawa 2010 (I wyd. 1996).
22. *Zapalniczka*, Warszawa 2010 (I wyd. 2007).
23. *(Nie)boszczyk mąż*, Warszawa 2010 (I wyd. 2002).
24. *Złota mucha*, Warszawa 2010 (I wyd. 1998).
25. *Babski motyw*, Warszawa 2010 (I wyd. 2003).

SEARCHING FOR THE TRACES OF THE *BIBLE* IN THE COLLECTION OF JOANNA CHMIELEWSKA'S DETECTIVE NOVELS

Summary

The article concerns the presence of the Bible in the language of the detective novels by Joanna Chmielewska. The attention is paid to the biblical motifs (fratricide), biblical styling of the language in the novel *All Red* and the presence of biblisms in the novels. Chmielewska uses assimilated names, for instance, manna, Gehenna, Apocalypse; phraseology present in Polish language thanks to the translation of the Bible by Jakub Wujek in the sixteenth century, for example: Sodom and Gomorrah, doomsday, Jericho trumpet, scapegoat. All these formulas have lost their religious meaning and are used to emphasize the emotions in the novels.

VI

**Powieść kryminalna
dla dzieci i młodzieży**

Mirosław Ryszkiewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

RETORYCZNE FUNKCJE NAJNOWSZEJ POLSKIEJ POWIEŚCI KRYMINALNEJ DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Wstępne teoretyczne założenia

Dorosłe mody literackie też wpływają na książki dla dzieci. Kryminały dla najmłodszych napisały ostatnio Zofia Stanecka, autorka *Basi*, i Joanna Olech. Serie kryminalne bywają bardzo przydatne jako pierwsze książki, które dziecko czyta samodzielnie – intryga wciąga i dziecko strona za stroną zmierza do rozwiązania zagadki. Mój syn polubił serię z kotem wydawnictwa W.A.B., a w niej szczególnie *Czarnego Maćka* (sam ma na imię Maciek) Dariusza Rekosza i detektywa Kefirka Małgorzaty Strykowskiej-Zaręby [Strękowskiej-Zaremby – M.R.]. Niektóre kryminały miewają w tytułach trupy i kości, ale same w sobie raczej nie straszą¹.

Ten fragment artykułu Justyny Sobolewskiej *Półki pełne próżki*, który w 2012 roku ukazał się na łamach tygodnika „Polityka”, dobrze pokazuje ważne miejsce, jakie w bogatej ofercie literatury współczesnej adresowanej do najmłodszych czytelników zajmuje najnowsza powieść kryminalna dla dzieci i młodzieży pisana po polsku. (Wydaje się także mnóstwo przekładów). W tym samym artykule poczyniono też istotne spostrzeżenia dotyczące związków „dziecięcych” kryminałów z tymi dla „dorosłych”.

Powieści kryminalne dla młodszych czytelników są przede wszystkim jeszcze jednym z przejawów „mody” czy – jak niektórzy piszą – „boomu” na kryminał lub świadectwem jego „renesansu”². W realiach literatury polskiej wiąże się on, jak wiadomo,

¹ J. Sobolewska, *Półki pełne próżki*, „Polityka” 2012, nr 49, s. 96.

² Np. „*Detective stories* przeżywają w świecie, a w ślad za nim także w Polsce, niebywały renesans” (W.J. Burszta, *Bronię kryminału!*, „Polityka. Niezbędnik Inteligenta” 2005, nr 11, s. 34). R. Ostaszewski, *Kryminalny boom w Polsce*, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/lit/kri/pl5373443.htm> [dostęp: 24.09.2014]; *Moda na kryminały – książkowe zapowiedzi na jesień*, <http://zwierciadlo.pl/2011/kultura/ksiazka/moda-na-kryminały-%E2%80%93-książkowe-zapowiedzi-na-jesien> [dostęp: 12.10.2014].

z kryminalnym debiutem Marka Krajewskiego, chociaż sama moda – podobnie jak wiele innych – przysła z Zachodu.

Kolejny przejaw mody na kryminał, a zarazem dowód związków „dziecięcej” literatury kryminalnej z tą dla „dorosłych” stanowi ukazywanie się kryminalnych serii wydawniczych. Jeden tylko przykład: „Dorosłej” „Mrocznej serii” Wydawnictwa W.A.B. towarzyszy publikowana przez tę samą oficynę „Seria z kotem” przeznaczona dla dzieci i młodzieży, co różnicują podawane na czwartej stronie okładki oznaczenia wieku potencjalnych czytelników („Wiek 9+”, „Poziom 1”, „Poziom 2” itp.)³.

Związki między dziecięcą i dorosłą literaturą kryminalną wykraczają również poza te, które wskazuje Sobolewska. Należy wspomnieć chociażby o Nagrodzie Małego Kalibru przyznanej w 2009 roku Wydawnictwu W.A.B. za promocję „literatury kryminalnej wśród dzieci i młodzieży”. To wyróżnienie stanowi, rzecz jasna, odpowiednik „dorosłej” Nagrody Wielkiego Kalibru, którą od 2004 roku wręcza się podczas wrocławskiego Festiwalu Kryminału „za najlepszą polską powieść kryminalną lub sensacyjną”⁴.

Z punktu widzenia socjologii i teorii literatury relacje między dziecięcą a dorosłą powieścią kryminalną są jednak głębsze, a wiążą się z jej statusem w obrębie tego, co za literaturę bywa uznawane. W polskim literaturoznawstwie powieść kryminalną najczęściej sytuuje się w kręgu literatury popularnej (brukowej, „«tej» trzeciej”)⁵, przeciwstawianej – wysokiej (narodowej) i ludowej⁶. Takie usytuowanie literatury

³ „P O Z I O M 1 – SKŁADAM SŁOWA ° 150 wyrazów w tekście ° krótkie zdania ° 23 podstawowe głoski w tekście czytany ° ćwiczenia głoskowania. P O Z I O M 2 – SKŁADAM ZDANIA ° 800-900 wyrazów w tekście ° dłuższe zdania, także złożone, elementy dialogu ° 23 podstawowe głoski oraz «h» ° ćwiczenie sylabizowania. P O Z I O M 3 – POŁYKAM STRONY ° 2500-2800 wyrazów w tekście ° użyte wszystkie głoski ° dłuższe i bardziej złożone zdania ° alfabetyczny słownik trudnych wyrazów” (M. Strękowska-Zaremba, *Bigos z Mamutka. Horrorek*, Warszawa 2013, s. 4 okładki).

⁴ <http://festiwal.portalkryminalny.pl/nagroda-wielkiego-kalibru/nagroda2010/4-nagroda-wielkiego-kalibru.html?start=2> [dostęp: 12.10.2014].

⁵ „Dziedzina twórczości literackiej, obejmująca utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników, nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych. Ma ona swoiste cechy dystynktywne w zakresie struktury tekstu, produkcji, dystrybucji i obiegu, cechy odróżniające ją od literatury wysokoartystycznej i folkloru. [...] Nazwa «literatura popularna» jako neutralna aksjologicznie zastępuje dawne określenia nacechowane pejoratywnie, takie jak literatura brukowa, trywialna, tandetna, jarmarczna, straganowa, wagonowa itp.” (T. Żabski, *Literatura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 310, 311). Charakterystyczne, że w cytowanym słowniku pojawia się odrębne, obszerne hasło autorstwa A. Martuszeńskiej, poświęcone właśnie powieści kryminalnej. Oto jego początek: „Odmiana powieści, w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła powiązana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnieniem osoby sprawcy. Głównymi bohaterami w związku z tym są: prowadzący śledztwo detektyw, przestępca oraz osoby podejrzane, będące najczęściej także w jakiś sposób powiązane ze zbrodnią” (*ibidem*, s. 464-465). Zob. też: A. Martuszeńska, „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

⁶ Cz. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973.

kryminalnej niewątpliwie ją deprecjonuje. Jeszcze niższą, by tak rzec, pozycję w refleksji literaturoznawczej zajmuje literatura dla dzieci i młodzieży, określana mianem „czwartej” lub „osobnej”⁷, nie wspominając już o jej kryminalnej odmianie⁸.

Znawcy tej „czwartej” czy też „osobnej” literatury usiłują wskazać jej dystynktywne cechy wewnątrztekstowe (pisze się o „poetyce «własnej»”) oraz próbują wyróżnić czynniki zewnętrzne, które określają rzekomo odmienne funkcje tej literatury, co było charakterystyczne zwłaszcza dla tradycyjnego literaturoznawstwa⁹. W najnowszej refleksji literaturoznawczej, także tej poświęconej twórczości dla dzieci i młodzieży, coraz częściej pojawia się jednak przekonanie o nieostrości granic tych uświęconych tradycją, naukowych dyferencjacji:

Literaturze „czwartej” przypisuje się **wielorakie funkcje**. Jeśli ma ona aspiracje bycia literaturą piękną, musi uwzględniać ogólne kryteria literackości, a tym samym spełniać **funkcję estetyczno-ekspresywną**. Recz jasna, realizuje się ta funkcja przez wybór kontekstu, a zwłaszcza kodu i specyficznych środków wyrazu, uwzględniających perspektywę niedorosłego odbiorcy (jego wiek, oczekiwania, mechanizmy odbioru itp.). Wyznacza się też książkom i tekstom adresowanym do młodych wiele innych funkcji, których nie jest wprawdzie pozbawiona literatura dla dorosłych, ale które w omawianym obszarze występują z dużym natężeniem, nierzadko zyskują bardzo wyrazistą postać i wymiar, stąd zwykło się je akcentować jako specyficzne dla literatury „osobnej”. Są to:

- **funkcja edukacyjno-poznawcza** – realizuje się w sferze intelektu – dzięki nabywaniu przez odbiorcę wiedzy o świecie i człowieku, rozpoznawaniu struktur pojęciowych, doświadczeniom językowym itp.;
- **funkcja dydaktyczno-wychowawcza** – realizuje się w sferze osobowości, tj. w kręgu wartości, postaw, zachowań, przekonań, światopoglądu – m.in. za pośrednictwem mechanizmu identyfikacji i projekcji;
- **funkcja terapeutyczno-dydaktyczna** – np. wykorzystanie literatury w biblioterapii, w logopedii, w psychologii – do zajęć psychoterapeutycznych;
- **funkcja kompensacyjna** – w kontakcie z lekturą funkcja ta realizuje się w formie przeżycia zastępczego lub w postaci swoistego *katharsis*;
- **funkcja ludyczna** (zabawowa, rozrywkowa) – na jej jakość ma m.in. wpływ paidialność i komizm literatury „czwartej”¹⁰.

⁷ J. Cieślowski, *Literatura osobna. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, [w:] *idem, Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1995; A. Smuszkiewicz, „Czwarta” czy „osobna”? *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch, Poznań 1998; Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.

⁸ Zob. np. V. Wróblewska, *Czy istnieje literatura popularna dla dzieci?*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005.

⁹ Zob. np. J. Paclawski, M. Kątny, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1996.

¹⁰ Z. Adamczykowa, *op. cit.*, s. 28. Wyłuszczenia – autorki, pozostałe wyróżnienia tekstowe – M.R.

Aby nie wnikać w złożone metodologiczne podstawy tych rozróżnień i nie referować innych stanowisk badawczych, warto przywołać jeden sąd, który dość rzadko pojawia się w literaturoznawczych opracowaniach, ale doskonale łączy rozbieżne poglądy i – co ważniejsze, jak się wydaje – nosi znamiona prawdy: „[...] nie ma osobnej literatury dla dzieci i dla dorosłych, tak jak nie ma dla nich osobnej czekolady. Jeśli literatura jest dobra, czytają ją z równym zainteresowaniem dzieci i dorośli”¹¹.

Jeśli odejść już od socjologii i teorii literatury, a przybliżyć się ku samej twórczości kryminalnej dla dzieci i młodzieży, to również w tym zakresie można dostrzec jej ściśle związki z „dorosłą” powieścią kryminalną. Do niedawna profesjonalni znawcy literatury polskiej nie zauważali kryminałów, także dla niedorosłych czytelników, o czym świadczy chociażby brak stosownego hasła w wydawnictwach słownikowych¹². Obecnie sytuacja wydaje się zmieniać¹³, a ustalenia badaczy literatury dla dzieci i młodzieży potwierdzają między innymi publiczystycznie wyrażone przeświadczenia Sobolewskiej o przyczynach atrakcyjności „niedorosłego” kryminału.

W artykule Krystyny Koziółek, zamieszczonym w tomie *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980), Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminału i horroru*, jak wskazuje podtytuł, osobne miejsce znalazło się również dla powieści kryminalnej. Oprócz przedstawienia jej krótkiej historii w tej pracy można odnaleźć także uogólnione spostrzeżenia:

Powieść kryminalna dla młodzieży może budzić wątpliwości, jeżeli chodzi o spełnianie przez nią celów dydaktycznych, skoro jej tematem jest zbrodnia, a im większa jej atrakcyjność, niezwykłość i perfidia, tym bardziej atrakcyjna staje się opowieść. Antydydaktyzm okazuje się jednak pozorny i dotyczy nie zasad gatunkowych, ale szczegółów prezentacji zbrodni.

Połączenie poetyki kryminału oraz koniecznego dydaktyzmu literatury młodzieżowej polega na czym innym. Bodźcem lektury utworów dla dzieci i młodzieży jest bardziej zainteresowanie fabułą niż złożonością postaci. Źródłem konfliktów nie jest postać, ale czynnik zewnętrzny, który burzy ułożony świat protagonisty.

¹¹ *Ibidem*, s. 18-19. W tym miejscu autorka artykułu powołuje się na słowa francuskojęzycznego poety belgijskiego M. Carême’a, co szerzej wyjaśnia w przyp. 18. Można by też zacytować maksymę: „Dla dzieci trzeba pisać tak, jak dla dorosłych, tylko lepiej”, gdyby nie jej autor – M. Gorki.

¹² Np. *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.

¹³ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010; M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013. W recenzji najnowszej powieści kryminalnej Z. Miłoszewskiego *Gniew* K. Varga mimochodem poczynił istotne spostrzeżenie o tej lekceważonej odmianie powieści: „[...] dodawać jednak chyba nie muszę, iż kryminały też trzeba umieć pisać, a może nawet jeszcze bardziej trzeba umieć pisać kryminały niż tak zwaną prozę artystyczną. Niejeden grafoman już się na pisaniu kryminałów boleśnie rozkraczył” (K. Varga, *Czławka kryminalna, czyli wielkość Miłoszewskiego*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2014, nr 44, s. 3).

Wprowadzenie ładu i likwidacja chaosu stanowią sedno fabuły kryminalnej, ale także każdej literatury dziecięcej i młodzieżowej¹⁴.

Fabularny schemat kryminalny, którego istotę stanowi zagadka zbrodni, zakłócenie przez nią, a następnie przywrócenie ładu powieściowego świata, posłużenie się narracją linearno-powrotną, czyli poetyka kryminału, opisywana między innymi przez Stanko Lasicia¹⁵, oraz przypisywanie powieści kryminalnej różnorodnych funkcji, głównie dydaktycznych, a zatem jej szczególne nastawienie na odbiorcę – wszystkie te cechy, wskazywane przez Koziółek, łączą kryminał dla młodzieży z kryminałem adresowanym do „dorosłego” czytelnika. Problemem pozostaje naukowa metoda opisu nie tyle poetyki powieści kryminalnej, ile założonego przez nią oddziaływania na odbiorcę, w tym również młodego.

Wyraźnie określony odbiorca tych utworów oraz realizowany przez nie cel upoważniają do posłużenia się takim uniwersalnym instrumentarium analizy, jakie podsuwa odnowiona współcześnie, klasyczna teoria retoryki, wykorzystywana już do opisu na przykład współczesnej historycznej powieści dla dzieci i młodzieży¹⁶. Retoryka oferuje trójdzielną koncepcję tekstu (*inventio, distributio, elocutio*), która przez Jerzego Ziomka przystosowana została do dwudzielnego, narratologicznego schematu budowy artystycznych utworów narracyjno-fabularnych. Współczesna teoria retoryki wypracowała również model komunikacji, który składa się z następujących elementów: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny → odbiorcy sekundarni. Ten model uwzględnia również czynniki wewnętrzne (reguły języka i sztuki) oraz zewnętrzne – kontekst (otoczenie werbalne) i konsytuację (uwarunkowania pozajęzykowe)¹⁷. Taka koncepcja tekstu i taki model komunikacji pozwalają opisać jakość i skuteczność

¹⁴ K. Koziółek, *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminału i horroru*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, s. 188.

¹⁵ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

¹⁶ A. Smuszkiewicz, *Retoryka polskiej współczesnej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1987. Zob. też: S. Wysłouch, *Retoryka fabuły a retoryka narracji*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979; A. Martuszevska, *Co można badać w literaturze popularnej przy pomocy retoryki*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1998.

¹⁷ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa 1990. Zob. też: R.B. Douglass, *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, tł. W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1; K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tł. K. Biskupski, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Warszawa 1988; J.Z. Lichański, *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996; *idem*, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002; C. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, tł. M. Chomicz, Warszawa 2002; *Retoryka a tekst literacki*, t. 1-2, red. M. Hanczakowski, J. Niedźwiedź, Kraków 2003; *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, red. M. Skwara, Szczecin 2006; M. Meyer, M.M. Carrilho, B. Timmermans, *Historia retoryki od Greków do dziś*, red. M. Meyer, tł. Z. Baran, Warszawa 2010.

między innymi powieściowej perswazji, którą określają trzy integralnie sprzęgnięte funkcje retoryki: *docere* (informować, pouczać i uczyć), *movere* (poruszać i wychowywać) oraz *delectare* (bawić i zachwycać)¹⁸. Do nich da się sprowadzić wszystkie inne, zwłaszcza w odniesieniu do literatury z wyraźnym adresem czytelniczym, jak zwykle się o niej mawiać¹⁹.

Wśród tych trzech funkcji w powieściach kryminalnych dla dzieci i młodzieży dominantę stanowi funkcja wychowawcza, o czym przekonują nie tylko ustalenia Koziółek, lecz również – co ważniejsze – najnowsze kryminały. Wcześniej wydane opisała już wspomniana badaczka.

I tak, w przypadku dwóch powieści Grzegorza Kasdepke, *Detektyw Pozytywka* (2005) i *Nowe kłopoty detektywa Pozytywki* (2006), Koziółek zauważa „znakomitą realizację zasady” fabuły kryminalnej, czyli „wprowadzenia ładu i likwidacji chaosu”. O innym utworze pisze: „Fabularne i dydaktyczne możliwości kryminału skutecznie wyzyskała Małgorzata Strękowska-Zaremba w książce *Bery, gangster i góra kłopotów* (2006)”. Z kolei Mariusza Niemyckiego określa jako jednego „z najpłodniejszych obecnie pisarzy dla dzieci i młodzieży”, który w cyklu o Zuzi „połączył konwencje przygodówki i kryminału, a także zręcznie wkroczył w obszar «powieści dla dziewcząt»” (*Zuzia na zamku Białej Damy*, 2006; *Zuzia i Panna N.*, 2007). „Najciekawszym wydarzeniem literackim reprezentującym tę [kryminalną – M.R.] odmianę gatunkową jest – wedle oceny Koziółek – seria powieści Rafała Kosika pt. *Felix, Net i Nitka* (części 1-6, 2005-2007)”. Co istotne, wśród wysoko cenionych wartości dzieł tego autora, obok ich „składników sensacyjno-przygodowych”, badaczka podkreśla „dobrze umotywowany dydaktyzm tych książek, ich walory poznawcze i etyczne: promowanie przyjaźni, odpowiedzialności i przyzwoitości”²⁰. Innymi słowy: kryminały dla dzieci i młodzieży uczą i bawią, ale głównie wychowują.

Czy podobne funkcje i w podobny sposób pełnią najnowsze powieści kryminalne adresowane do młodych czytelników? Próbą udzielenia odpowiedzi na tak postawione pytanie mogłaby być retoryczna analiza przykładowych powieści wskazanych przez Sobolewską w przywoływanym już artykule, który rejestruje – jak można domniemywać – najważniejsze dokonania najnowszej „dziecięcej” literatury kryminalnej.

Tymi wybranymi, ale w zamierzeniu reprezentatywnymi, kryminałami są dwie powieści, które polubił Maciek (prawdopodobnie Sobolewski): Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* (Wydawnictwo W.A.B., Warszawa

¹⁸ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.

¹⁹ Ten akapit pochodzi z artykułu, w którym szerzej omówiono teoretyczne założenia retorycznej analizy kryminałów: M. Ryszkiewicz, *Retoryka polskiej powieści kryminalnej po 1989 roku. Propozycja badawcza*, [w:] *Literatura i jej obrzeża. Prace ofiarowane Pani Profesor Marii Woźniakiewicz-Dziadosz*, red. A. Chomiuk, M. Ryszkiewicz, Lublin 2012.

²⁰ K. Koziółek, *op. cit.*, s. 189-190.

2010) oraz Dariusza Rekosza *Czarny Maciek i wenecki starodruk* (Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010), czyli pierwsze części serii. Już sama ich kontynuacja świadczy o szczególnej atrakcyjności właśnie tych pozycji literatury kryminalnej dla młodych czytelników, których wiek w tym przypadku określono na „9+”.

Retoryczna analiza wybranych powieści

Cała struktura *Detektywa Kefirka na tropie kościotrupa* Strękowskiej-Zaremby oraz *Czarnego Maćka i weneckiego starodruku* Rekosza w pełni respektuje zrygoryzowane zasady strukturalne powieści kryminalnej. Jej reguła oba utwory przestrzegają zarówno na kompozycyjnym poziomie fabuły, jak też na konstrukcyjnym poziomie narracji. W obydwu zrealizowany został fabularny schemat kryminalny – od zbrodni i śledztwa po odkrycie, pościg i karę – z wynikającymi zeń rolami bohaterów (ofiara/ścigany/detektyw), a narracja ma charakter linearno-powrotny, co stanowi konsekwencję oparcia całej powieściowej struktury na zagadce. Obie powieści różnią się zaś, rzecz jasna, sposobem wypełnienia schematu kryminalnej fabuły, jej zawartością oraz stylistycznymi walorami narracyjnego wysłowienia.

W przypadku *Detektywa Kefirka* zagadkę, która zapoczątkowuje wiele następnych, sygnalizuje druga część tytułu, czyli kradzież modelu kośćca ludzkiego. Potrzeba znalezienia jej sprawcy uruchamia śledztwo, które prowadzi nie tylko do wykrycia złodziei kościotrupa, lecz ujawnia również grubszą aferę kryminalną związaną z kradzieżą samochodów, a po pościgu za winowajcami doprowadza do ich ukarania. Wszystko jak w rasowym, „dorosłym” kryminale. Sęk jednak w tym, że w roli ofiar i ściganych, a zwłaszcza ścigających detektywów obsadzeni zostali nie tylko dorośli, lecz głównie uczniowie szkoły podstawowej na czele z tytułowym detektywem Teodorem Kefirkim, bo też zagadkowa kradzież kościotrupa dokonana została w sali biologicznej podstawówki.

Odminną zawartością fabularną wypełniony został schemat kryminalny *Czarnego Maćka*. W przypadku tej powieści fabuła opiera się głównie na jednej zagadce zawłaszczenia tytułowego weneckiego starodruku. Rozwikłanie tej enigmy wymaga przeprowadzenia śledztwa i podjęcia pościgu, by w końcu sprawców kradzieży książki *Geografia Universale* Appressa Francesca Pitteriego i niecnego jej wykorzystania dosięgła zasłużona kara. Podobnie jak w *Detektywie Kefirku* fabularne role ofiar, ściganych, a przede wszystkim detektywów odgrywają nie tyle dorośli, ile nastolatki, ale – inaczej niż w powieści Strękowskiej-Zaremby – uczniowie nie szkoły podstawowej, lecz gimnazjum wraz z tytułowym Maćkiem Czarnym, nazywanym przez rówieśników „Czarny”.

Taki sposób realizacji kryminalnego schematu fabularnego, a zwłaszcza uwzględnienie w nim sekwencji kary, czyli niejako klasycznego zakończenia, już w antycznej

retoryce uznawanego za najważniejszy element kompozycji, niewątpliwie buduje optymistyczną wizję świata, nie tylko przedstawionego, gdyż w pełni przywraca zakłócony przez kryminalną zagadkę ład. Tym chociażby analizowane kryminały dla młodzieży różnią się od pewnych współczesnych polskich powieści kryminalnych dla dorosłych, w których odmienne od kanonicznej postaci zamknięcie fabuły kryminalnej nie napawa optymizmem²¹.

Niezależnie od różnic w wypełnieniu takiego samego schematu kryminalnego odmienną zawartością fabularną w obydwu kryminałach łączy je posłużenie się podobnym typem narracji linearno-powrotnej, w której powrót na końcu opowiadania do jego początków w ogóle umożliwia realizację fabuły kryminalnej, czyli rozwikłanie zagadek dopiero w finale przebiegu zdarzeń. Obydwie powieści wyróżniają się też charakterystycznymi tylko dla nich cechami wysłowienia, ale łączy je szczególna właściwość narracji, mianowicie – humorystyczny komizm, nieobcy również „dorosłym” kryminałom²². Jakkolwiek w *Detektywie Kefirku* i *Czarnym Maćku* da się wyodrębnić rozmaite odmiany komizmu, dla zasygnalizowania tego zjawiska wystarczy ograniczyć się do humoru, gdyż nawet w tym zakresie styl obydwu powieści dostarcza wielu przykładów polskiego dowcipu językowego, którego ogólnokomiczne mechanizmy przyjmują postać między innymi powtórzeń, paralelizmów, kontrastów i nagromadzeń²³:

Dobrze, że nie spytała o matematykę, bo z matematyki niestety nie mam najlepszych ocen. Ale to dziwny przedmiot, człowiek liczy i liczy, a potem zawsze wychodzi błędny wynik²⁴.

Oblęd w ciapki! Co mnie obchodzą psy, nawet gadające?! Mnie interesuje kościotrup! (DK, s. 88).

Jasiek niespodziewanie klapnął na stary fotel i znikł w tumanach kurzu. A gdy czarne chmury opadły, zobaczyliśmy, że zeszło z niego powietrze (z Jaśka, bo fotel od dawna był wrakiem) (DK, s. 134).

Właściwie powinienem rozpocząć od środkowego polaka. To znaczy od lekcji języka polskiego, mówiąc oficjalnie. Kopciowa, czyli nasza nauczycielka, omawiała tego dnia jakąś szczegółową różnicę pomiędzy czymś-tam a czymś-tam. Nie bardzo słuchałem, bo gramatyka w ogóle mnie nudzi²⁵.

²¹ Zob. np. M. Ryszkiewicz, „Śmierć w darkroomie” Edwarda Pasewicza – „pierwszy polski kryminał gejowski!”, [w:] *Oblicza płci. Literatura*, red. M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, Lublin 2012.

²² M. Ryszkiewicz, *Od Joanny Chmielewskiej do Olgi Rudnickiej. Retoryka humoru w polskiej powieści kryminalnej po roku 1989*, [w:] *Humor w kulturze i edukacji*, red. E. Dunaj, I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, Lublin 2014.

²³ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 68-95.

²⁴ M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, Warszawa 2010, s. 10. Z tego wydania pochodzą wszystkie przywoływane cytaty, a ich lokalizacja w tym artykule ujmowana będzie w nawias po skrócie DK.

²⁵ D. Rekosz, *Czarny Maciek i wenecki starodruk*, Warszawa 2010, s. 5. Za tym wydaniem, po oznaczeniu CM, w nawiasie podawane będą numery stron, na których znajdują się cytowane fragmenty tej powieści.

Widać, że naprawdę miała bzika na punkcie tego klubu. Ale dlaczego nie? W końcu to na serio świetny pomysł. Wszystkim nam stuknęła już czternastka, więc fajnie było mieć własną paczkę (CM, s. 28).
 Byłem coraz bardziej zrezygnowany. Myślałem o rodzicach, o szkole i o tym, że Kopciowa nie będzie już miała okazji zabrać mi czegokolwiek na polskim (CM, s. 181).

Dopuszczalny w kryminałach komizm humorystyczny niewątpliwie rozbraja powagę i współtworzy optymistyczną wizję świata, choć zbudowanego na kryminalnych fabułach *Detektywa Kefirka* i *Czarnego Macia*, które w różnym stopniu przyciągają i bawią humorem językowym. Już sam tytuł pierwszego dzieła, nie wspominając o zawartości, przemawia na jego korzyść.

Analiza struktury obydwu powieści prowadzi do wniosku, że pełnią one funkcję perswazyjną. W jej poznawczym wymiarze niejako mimochodem dostarczają wiedzy o pozaliterackim świecie, tworząc jego powieściowy analogon, nawet w tak niewielkim zakresie jak nauczanie języka angielskiego (*Detektyw Kefirek*) czy informacje o tytułowych starodrukach (*Czarny Maciek*), by przywołać zaledwie dwa spośród wielu przykładów. Uczeniu sprzyja zarówno rozwikływanie wpisanej w fabułę zagadki kryminalnej, jak też właściwy narracji humor językowy, czyli estetyczny wymiar powieściowej perswazji. Najważniejszym jej aspektem pozostaje jednak wychowywanie, ale pozbawione znamion ostentacyjnego pouczenia, czego wyrazem w analizowanych powieściach są zaledwie sugerowane normy etyczne, na przykład dzięki ukazywaniu potrzeby współdziałania – detektyw Kefirek rozwiązuje zagadki nie sam, lecz wspólnie z przyjaciółmi, a Maciek wraz z kolegą przystaje nawet na wstąpienie do tworzonego przez ich rówieśnicę klubu detektywów zbierającego się w Szalasie Herkulesa (oczywiście nazwanego tak na cześć Herkulesa Poirota). Fortunność takiego kształtującego i estetycznego, a przede wszystkim wychowawczego, czyli perswazyjnego, oddziaływania powieści da się przybliżyć przy uwzględnieniu jego komunikacyjnych uwarunkowań w relacjach wewnątrz- i zewnątrztekstowych.

Relacje wewnątrztekstowe, czyli autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz, w obydwu powieściach są dość podobne. Autorski podmiot nie manifestuje w nich swojej obecności (jedynie *Detektywa Kefirka* poprzedza krótki odautorski wstęp). W roli narratora i zarazem wykonawcy tudzież bohatera obsadzone zostały tytułowe postaci: Teoś Kefirek i Maciek Czerny. To ich opowiadanie wypełnia całą pierwszoosobową narrację i to oni przytaczają wypowiedzi innych bohaterów, co zresztą potęguje zagadkowość kryminalnej historii oraz staje się jeszcze jednym źródłem humorystycznego komizmu. Ci narratorzy-bohaterowie obydwu powieści w licznych apostrofach i pytaniach (wyróżnienia tekstowe) przywołują słuchaczy-czytelników:

Wiem, że to tylko kościotrup, a w y c z e k a c i e na trupa (DK, s. 9).
 Zaraz, zaraz, mimo wszystko p o w i n i e n e m w a m p r z e d s t a w i ć
 zawsze grzecznego Dominiczka, ponieważ w znacznym stopniu przyczynił się on
 do rozwikłania, a raczej zawikłania sprawy o kryptonimie „NARZECZONY”, której
 centralną postacią jest kościotrup, ale o tym później (DK, s. 14).
 Aha, zapomniałem w a m wspomnieć, że Dominik wziął na siebie śledzenie
 Maćka (choć ja uważałem, że powinien tropić Karolinę) (DK, s. 114).
 Tymczasem pani Maria Kopeć w najlepsze ciągnęła swój arcy nudny wywód.
 W pewnej chwili niepostrzeżenie sięgnąłem do plecaka i wyciągnąłem sudoku.
 W i e c i e, taką układankę z cyferkami (CM, s. 5).
 Potem zaczął opowiadać o wczesnośredniowiecznych budowlach, które moż-
 na spotkać w okolicy, i namawiał do wybrania się z rodzicami na wycieczkę.
 (W s p o m i n a ł e m, ż e o n r ó w n i e ż u c z y g e o g r a f i i?
 Wspominałem!) (CM, s. 53).
 Barszczu wsunął ostrożnie książkę do środka i złożył reklamówkę na pół. Zapom-
 niałem w a m powiedzieć, że starodruk miał na oko jakieś dwadzieścia na
 piętnaście centymetrów. Okładki były nieco podniszczone, ale całość wyglądała
 imponująco. Pachniało historią (CM, s. 78).

Takie konstruowanie wewnątrztekstowych odbiorców niewątpliwie zakłada wspól-
 notę wiedzy, emocji i doświadczeń, także estetycznych, wszystkich wykreowanych
 komunikacyjnych ról wewnątrztekstowych, poprzez ich jednorodną tożsamość wzmac-
 niając siłę perswazyjnego oddziaływania obydwu powieści²⁶. Podobnie rzecz się przed-
 stawia w relacjach zewnątrztekstowych.

W ujęciu retorycznym zewnątrztekstowe relacje komunikacyjne ujmuje sche-
 mat: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny → odbiorcy sekundarni.
 Wykonawca najwyraźniej ujawnia się w *Detektywie Kefirku*, gdyż to dzieło otwiera
 wspominany już odautorski wstęp, a poprzedza go rysunek przedstawiający topografię
 powieściowej przestrzeni, do której wykonawca-narrator w swojej opowieści wielo-
 krotnie odsyła adresatywnego odbiorcę prymarnego („wy” oraz inkluzywne „my”).
 Na przykład:

Najlepiej będzie, jeśli przyjrzycie się mapie (jest na początku książki). Przyda się
 nam również później, ponieważ jeszcze wiele razy będę musiał opowiadać, gdzie
 kto mieszka i z kim sąsiaduje, a to dość zawile i mogą się pomylić (DK, s. 53).

Takie rozwiązanie komunikacyjne, jakkolwiek nieobce także „dorosłym” krymina-
 łom, chociażby – retro Krajewskiego i Marcina Wrońskiego²⁷, w przypadku powieści

²⁶ Najnowsze powieści kryminalne dla dzieci i młodzieży nie rezygnują oczywiście z innych roz-
 wiązań w zakresie wewnątrztekstowej komunikacji, czyli z narratora w trzeciej osobie, niekreowania
 odbiorcy wewnątrztekstowego i ukrywania sytuacji narracyjnej. Przykładem mogą być kryminały
 dwóch wspominanych przez J. Sobolewską autorek: Z. Staneckiej *Tajemnica namokniętej gąbki* (War-
 szawa 2012) oraz J. Olech *Tarantula, Klops i Herkules* (Warszawa 2012).

²⁷ Reprodukacja mapy przedwojennego Wrocławia poprzedza m.in. tekst powieści M. Krajew-
 skiego *Koniec świata w Breslau* (Warszawa 2003), a *Plan [przedwojennego] wielkiego miasta Lublina*

o detektywie Kefirku da się wytłumaczyć przede wszystkim młodym wiekiem zarówno bohaterów, jak też prymarnych odbiorców, zwłaszcza że w *Czarnym Maćku* takiego zonglowania rolami komunikacyjnymi nie ma. Ale w tym dziele i bohaterowie, i prymarni odbiorcy są starsi²⁸.

Jeszcze bardziej zaawansowanym wiekiem legitymują się nadawcy i sekundarni odbiorcy obydwu powieści. Jednak dotychczasowe dokonania ich autorów oraz recenzje dorosłych czytelników tylko potwierdzają fortunność powieściowej perswazji, szczególnie w jej wychowawczym aspekcie.

Autorzy obydwu kryminałów położyli już wielkie zasługi dla literatury dziecięcej i młodzieżowej. Dowodzą tego chociażby biogramy obojga pisarzy, które zamieszczone zostały w omawianych książkach nie bez kozery:

Małgorzata Strękowska-Zaremba (ur. 1960) – pisarka, autorka podręczników, dziennikarka. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2008 roku członek zarządu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich; należy również do Stowarzyszenia Wolnego Słowa i Polskiej Sekcji IBBY. Laureatka m.in. Nagrody Literackiej im. Kornela Makuszyńskiego za powieść *Abecelki i duch Bursztynowego Domu* (2003). Ostatnio wydała książki: *Bery, gangster i góra kłopotów* (2006), *Wakacje z krową, czołgiem i przestępcą* (2008) oraz *Złodzieje snów* (2008); ta ostatnia została wpisana na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej (DK, s. 2).

Dariusz Rekosz (ur. 1970) – z wykształcenia informatyk i ekonomista. Od 2007 roku wydaje książki dla dzieci z serii *Mors, Pinky i...* W 2008 roku został Honorowym Ambasadorem Literatury dla Dzieci i Młodzieży Kampanii MAMA, TATA... & MYSELF. Jest także autorem słuchowisk radiowych oraz powieści dla dorosłych. Zdobywca grand prix Ogólnopolskiego Konkursu na Opowiadanie Kryminalne (2008) (CM, s. 2).

Również dorośli, jak można domniemywać, sekundarni odbiorcy analizowanych powieści obydwójga pisarzy w swoich recenzjach na ogół zgodnie doceniają obydwa utwory, wskazując ich rozmaite atuty²⁹. I choć same opinie nieprymarnych czytelników

wypełnia wewnętrzne strony okładek pierwszego wydania dzieła M. Wrońskiego *Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą* (Lublin 2007).

²⁸ Warto wspomnieć o jeszcze jednym pozatekstowym elemencie komunikacji, już niezależnym od mniej lub bardziej zaawansowanego, ale zawsze nastoletniego wieku prymarnych odbiorców, czyli o ilustracjach i graficznej oprawie analizowanych powieści w materialnej postaci książki, gdyż mogą one wzmacniać powieściową perswazję, szczególnie u młodego czytelnika łasego i wrażliwego na ikonograficzny przekaz, zwłaszcza współcześnie.

²⁹ Charakterystyczne jest to, że pod nagłówkiem *Recenzja młodego czytelnika*, powieści *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* stawia się całkiem liczne zarzuty:

„Książka Małgorzaty Strękowskiej-Zaręby [Zaremby – M.R.] to całkiem dobra pozycja wśród dziecięcej literatury detektywistycznej. Ma wszystkie potrzebne elementy (zwroty akcji, skomplikowany na swój sposób problem, nieoczekiwany finał, odrobinę humoru itp.). Młody czytelnik może się utożsamić z bohaterami i przeżywać razem z nimi przygody, dzięki czemu czytanie stanie się atrakcyjniejsze. Miłośników mocnych wrażeń historia Teosia może jednak rozczarować.

przedstawiają różną wartość, mogą uchodzić za reprezentatywne i miarodajne „świadczenia odbioru”³⁰:

Czy dwóm małym detektywom uda się rozwikłać tę zagadkę? Czy znajdą sprawcę i oczyszczą Teosia z zarzutów? Tego wam nie zdradzę. Powiem jedynie, że książka ma nagle zwroty akcji, a proste śledztwo niespodziewanie komplikuje się.

Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa to kolejna książka z cyklu „Z kotem”. Kryminały dla najmłodszych z tej serii świetnie wpisują się w szkolne realia, z którymi dzieci mają styczność codziennie. Język, jakim posługują się uczniowie, jest żywcem wyjęty ze szkolnych ławek, a problemy, które mają bohaterowie, z pewnością nie są obce każdemu dziewięciolatkowi.

Książkę polecam jako przerwę między obowiązkowymi lekturami szkolnymi, a także dla szkolenia sztuki czytania. Nie ma w niej elementów przemocy [...] czy agresji, co sprawia, że książkę spokojnie można dać do przeczytania dziecku³¹.

Mimo tego, iż przygody są dosyć niesamowite, książkę czyta się z zapałem. [Maciek] To taki Sherlock Holmes małego kalibru. Plusem lektury jest fakt narastania intensywności przedstawianych wydarzeń. Im dalej brniemy w lekturę, tym więcej w niej niesamowitości i oryginalnych przygód. Wiadomo, iż nic tak nie nudzi nastolatów jak czytanie powieści czy innego gatunku książek, gdzie w miarę upływu akcji postacie tkwią w martwym punkcie i w ogóle się nie przemieszczają. Tu jest inaczej.

Fabula i akcja są wartkie i naprawdę wciągające. Język jest przystępny, żywcem wyjęty z ust młodych ludzi. Brak tu brudu językowego i zbyt wielu kolokwializmów, co oczywiście przemawia „za” lekturą. Całość tekstu urozmaicają co rusz wplecione czarno-białe ilustracje, dające zmęczonym oczom – bo wiadomo, iż takie książki czyta się jednym tchem – chwileczkę odpoczynku.

Książkę polecam dla młodych czytelników, tak od 10-go roku życia. Dostarcza ona dawkę tekstu niezbędną dla młodzieży – wiadomo, jak trudno teraz zachęcić do czytania. Dodatkowo jest to książka bardzo jasna, prosta i zrozumiała, nie nastrożająca młodym czytelnikom problemu ze zrozumieniem. Bawi i rozbawia. Seria z kotem. Szczerze polecam³².

W przytoczonych fragmentach recenzji obydwu powieści zwraca uwagę między innymi brak zastrzeżeń natury wychowawczej, chociaż są one kryminałami, oraz uwydatnianie ich walorów kształcących i zabawowych. Tak więc również w perspektywie

Nieco irytujące są zdrobienia takie jak Tadziczek albo wszędobylski «obłąd w ciapki». Mimo to pod względem językowym książka jest w porządku.

Detektyw Kefirek może być dobrym wprowadzeniem najmłodszych w świat gatunku. Polecam dzieciom w wieku 9-12 l. i ich rodzicom³³ (M. Różycka, *Wprowadzenie w świat gatunku*, http://czasdzieci.pl/ksiazki/ksiazka,379c89-detektyw_kefirek_tropie.html [dostęp: 16.05.2015]).

³⁰ M. Głowiński, *Świadczenia i style odbioru*, [w:] *idem, Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

³¹ A. Jasińska, „*Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*” – recenzja, <http://strefamamy.pl/testy/detektyw-kefirek-na-tropie-kościotrupa-recenzja/> [dostęp: 14.05.2015].

³² E. Niestrawska-Mazur, „*Czarny Maciek i wenecki starodruk*” (recenzja), <http://parenting.pl/porta/czarny-maciek-i-wenecki-starodruk-recenzja> [dostęp: 12.10.2014].

zewnątrztekstowej widać, że *Detektyw Kefrek na tropie kościotrupa* oraz *Czarny Maciek i wenecki starodruk* uczą i bawią, ale przede wszystkim wychowują. Fortunność tej powieściowej perswazji uwydatnić może przywołanie odpowiednich kontekstów i konsytuacji.

Kontekstowe otoczenie analizowanych powieści tworzy głównie historia oraz współczesność literatury dla dzieci i młodzieży. Jakkolwiek dawniej nie pisano o kryminałach adresowanych do młodych czytelników, licznie reprezentowane były powieści, których schemat fabularny odwoływał się do porządku zdarzeniowego „dorosłych” kryminałów. Przykładowo należy wspomnieć o powieściach Edmunda Niziurskiego. Z jednej strony upolityczniona *Księga urwisów* (Warszawa 1954)³³, z drugiej natomiast – bezpretensjonalne *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* (Warszawa 1959) i *Sposób na Alcybiadesa* (Warszawa 1964) oraz *Nowe przygody Marka Piegusa (równie niewiarygodne)* (Warszawa 1997). Nie inaczej na kryminalnym schemacie fabularnym oparte były również dwie powieści Adama Bahdaja: *O siódmej w Budapeszcie* (Warszawa 1958) i *Order z księżycą* (Łódź 1972)³⁴, nie można tu pominąć też znanego cyklu powieściowego Zbigniewa Nienackiego o Panu Samochodziku.

Współcześnie nie tylko wydaje się liczne powieści kryminalne, polskie i tłumaczone, przeznaczone dla najmłodszych czytelników, lecz również zaczęli je zauważać krytycy literaccy i literaturoznawcy, o czym była już mowa. Podobnie przywoływano już wybrane przykłady, które dopełniają współczesny kontekst literacki omawianych powieści.

W kontekście dawniejszych „kryminałów” omawiane teksty odróżniają się nie-nachalnym dydaktyzmem (w przeciwieństwie np. do *Księgi urwisów*), a podobne są ze względu na posłużenie się komicznym humorem (np. *Sposób na Alcybiadesa*). Natomiast w kontekście współczesnych powieści kryminalnych dla młodzieży różni je od innych tego rodzaju utworów udatne połączenie troistej funkcji perswazyjnej, kształcącej, estetycznej i wychowawczej, z tą ostatnią jako dominantą, co da się potwierdzić, przywołując konsytuację. Tę zaś tworzy przede wszystkim wspominana już moda na „dorosły” kryminał, w którą wpisują się także kryminalne powieści dla dzieci i młodzieży.

Przywołanie komunikacyjnych, wewnątrz- i zewnątrztekstowych, uwarunkowań oraz kontekstów i konsytuacji, w jakich da się umieścić omawiane powieści, dopełnia

³³ Zob. np. P. Nowak, M. Ryszkiewicz, *Socrealizm w literaturze dla dzieci i młodzieży. Retoryczna analiza powieści oraz czasopism*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006.

³⁴ M. Ryszkiewicz, *Co o Węgrach i Węgrzech polska młodzież wiedzieć powinna? Retoryczna analiza powieści Adama Bahdaja*, „Slavica. Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis” 2003, nr 32.

retoryczną analizę struktury samych dzieł Strękowskiej-Zaremby – *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* oraz Rekosza – *Czarny Maciek i wenecki starodruk*, w których co prawda dominuje funkcja wychowawcza, ale nieodłącznie wiąże się ona z funkcją poznawczą i estetyczną, gdyż wszystkie trzy są niezbędne, by także powieściowa perswazja okazała się fortunna. Perswazyjne oddziaływanie omawianych utworów, wedle najlepszych tradycji retorycznej *paidei*³⁵, cechuje się integralnością i subtelnością, dzięki czemu być może literacka fikcja powieści kryminalnych ułatwi realizację innego celu stawianego współcześnie przed literaturą dla dzieci i młodzieży:

Wydaje się, że dziś jedną z podstawowych powinności literatury młodzieżowej wobec czytelnika jest rozwinięcie jego kompetencji, które pozwoliłyby mu analizować znaki o silnej funkcji perswazyjnej (różnorodne komunikaty reklamowe, seriale udające życie, widowiska typu *reality show*), zamazujące granice między fikcją a rzeczywistością³⁶.

Wnioski końcowe

1. Retoryczna analiza wybranych polskich powieści kryminalnych, których adresatywnym czytelnikiem są młodzi ludzie, prowadzi do wniosku, że dzieła te, po pierwsze, uczą, gdyż tworzą model rozpoznawalnego dla odbiorców pozaliterackiego świata; po drugie, bawią głównie rozwiązywaniem kryminalnej zagadki i przenikającym strukturę kryminałów humorystycznym komizmem. Jak pisał w *Retoryce* Arystoteles, młodzi „są skorzy do śmiechu, a więc tym samym lubią wesołe żarty. Żartowanie jest w gruncie rzeczy utemperowanym przez dobre wychowanie zuchwalstwem”³⁷. Po trzecie, analizowane powieści przede wszystkim jednak wychowują.
2. Dominująca w analizowanych powieściach kryminalnych funkcja wychowawcza, rozumiana jako oddziaływanie na odbiorców dzięki ich etycznemu pozyskiwaniu zorientowanemu na emocje³⁸, w kryminałach spełnia się, nie nosząc znamion nachalnego dydaktyzmu, jakby u jego powieściowych podstaw leżało też Arystotelesowskie przekonanie: „Młodzi wolą czynić to, co piękne, niż to, co pożyteczne. Kierują się bowiem w swoim życiu raczej odczuciem moralnym niż wyracho-

³⁵ M. Korolko, *op. cit.*, s. 36.

³⁶ K. Koziółek, *op. cit.*, s. 190.

³⁷ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *idem, Retoryka. Poetyka*, tł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 186.

³⁸ H. Lausberg, *op. cit.*, s. 146-147.

waniem. Wyrachowanie ma przecież na uwadze pożytek, cnota natomiast – moralne piękno³⁹.

3. Fortunność powieściowej perswazji, czyli kształcącego, estetycznego, a przede wszystkim wychowawczego oddziaływania, analizowanym kryminałom nie tyle gwarantuje, ile umożliwia – zapewne nieświadome – przestrzeganie w nich jeszcze jednej z Arystotelesowskich reguł odnoszących się do retorycznej mowy a zaadaptowanych do literatury, głównie zdradzającej dydaktyczne ambicje: „Skoro więc wszyscy lubią mowy, które odpowiadają ich własnemu usposobieniu, oraz ludzi do siebie podobnych, nietrudno już dostrzec, w jaki sposób mamy układać mowy, aby sprawiały takie właśnie wrażenie i w takim świetle ukazywały nas samych”⁴⁰.
4. Żeby nie być gołosłownym, warto na koniec zacytować zwięźczenie przywołanego we wstępie artykułu Sobolewskiej: „Zdaje się, że wszystkie te książki [oczywiście, nie tylko kryminalne – M.R.], które wynalazłam dla dzieci, tak naprawdę kupiłam sobie. I na razie żadna nie okazała się na mój wiek za trudna”⁴¹. Czy wszyscy zatem jesteśmy dziećmi? Już bez trawestacji można postawić inaczej przez Piotra Bratkowskiego sformułowane, ale podobne pytanie, które skierowane zostało wyłącznie do dorosłych czytelników tylko „dorosłych” kryminałów: „Wszyscy jesteśmy gówniarzami?”⁴².

³⁹ Arystoteles, *Retoryka*, s. 186.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 188.

⁴¹ J. Sobolewska, *op. cit.*, s. 96.

⁴² „Kto bowiem dziś pisze w Polsce kryminały? Symboliczny pod tym względem był ubiegłoroczny, bardzo udany debiut (*Morderstwo w alei Róż*) 63-letniego profesora historii (i wybitnego masona) Tadeusza Cegielskiego. W czołówce polskich pisarzy kryminalnych są – obecni lub byli – wykładowcy akademicki: Marek Krajewski, Jarosław Klejnocki czy Mariusz Czubaj. Wybitny poeta Marcin Świetlicki czy specjalista od historii polskich Żydów Irek Grin. Swoje drugie życie ma też pisarz znany jako Wiktor Hagen. A oprócz nich – cała grupa zdolnych pisarek (jak choćby Joanna Jodełka czy Gaja Grzegorzewska) i pisarzy takich jak Zygmunt Miłoszewski, którzy – gdyby nie odkryli w powieści kryminalnej potencjału literackiego – zapewne zajęliby się tworzeniem literatury głównego nurtu.

Kiedys upodobanie do kryminałów uchodziło wśród elit za wstydliwą ułomność duchową. Dziś publicznie obnoszą się z nim akademickie tuzy, jak Małgorzata Szpakowska czy Zbigniew Mikołajko, dziennikarska gwiazda Janina Paradowska czy właścicielka poetyckiego wydawnictwa a5 Krystyna Krynicka. A wraz z nimi – tłumy «postinteligentów», czytających kryminały tak, jak niegdyś czytało się współczesne powieści realistyczne.

Jacy pisarze, taka publiczność. I innej nie będzie: bo tradycyjna publiczność literatury wagonowej ogląda dziś telenowe, a czyta co najwyżej tabloidy. [...] I tylko Leopold Tyrmand przewraca się w grobie. [...] Gdy blisko 60 lat temu sięgnął po konwencję kryminału, pisząc *Złego*, krytyka wyśmiała go, nazywając choćby piórem Andrzeja Kijowskiego Dostojewskim dla gówniarzy. Dziś *Zły* uchodzi za jedną z najlepszych powojennych powieści polskich. I za wciąż niedościgniony – zwłaszcza dla pisarzy lokujących akcję książek w Warszawie – wzorzec powieści kryminalnej. Ale może rzeczywiście przez te lata wszyscy staliśmy się gówniarzami?” (P. Bratkowski, *Wszyscy jesteśmy gówniarzami?*, „Newsweek” 2011, nr 39, s. 97-99).

RHETORICAL FUNCTIONS IN THE CONTEMPORARY POLISH DETECTIVE NOVEL FOR CHILDREN AND TEENAGERS

Summary

The article serves as an introduction to the analysis and interpretation of the contemporary Polish detective novels addressed to young readers. Classical rhetoric, used in the description of a contemporary Polish historical novel for children and teenagers, can serve as a tool to demonstrate the essential – cognitive, didactic and aesthetic functions of detective stories written for young addressees.

Małgorzata Peroni

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

KRYMINAŁ EDUKACYJNY DLA MŁODZIEŻY NA PRZYKŁADZIE SERII „PAN SAMOCHODZIK” ZBIGNIEWA NIENACKIEGO

Seria książek Zbigniewa Nienackiego (właśc. Nowickiego, 1929-1994) o przygodach Pana Samochodzika – muzealnika, poszukiwacza zaginionych skarbów, detektywa – była (i jest) niezwykle popularna. Liczący dwanaście tytułów cykl doczekał się wielu wznowień, niektóre powieści zaś także filmowych ekranizacji. Jak pokazały badania z roku 1997 dotyczące czytelnictwa wśród młodzieży, powieści sensacyjno-przygodowe i kryminały wybierał co trzeci ankietowany¹. W tej grupie znalazła się także detektywistyczna seria Nienackiego, którą określa się jako międzypokoleniową, po którą chętnie sięgają kolejni czytelnicy². Współcześnie oferta wydawnicza dla dzieci zawiera kilka serii kryminałów dla dzieci i młodzieży. Wydawnictwo Literackie prowadzi cykl „To lubię”, wydawnictwo W.A.B. „Serię z kotem”. Jednym z najpopularniejszych jest cykl o Detektywie Pozytywce autorstwa Grzegorza Kasdepke³. Wiele serii tłumaczonych jest z języków obcych (np. ze szwedzkiego – „Biuro detektywistyczne Lassego i Mai”). Jak pisze Joanna Olech, jedynym, czym mogą grzeszyć kryminały – gatunek nieufnie przyjmowany przez rodziców, uwielbiany zaś przez dzieci – jest naiwność fabuły, a nie nieodpowiednia dawka zbrodni i brak chętnych do podążania szlakiem przygody⁴.

Warto zapytać, jakie są najważniejsze cechy tego gatunku, gdy ich odbiorcą jest młody człowiek? Wydaje się, że jedną z najistotniejszych jest wprowadzenie przez

¹ Zob. G. Straus, *Czytanie książek u progu liceum*, Warszawa 2002, s. 132.

² Zob. A. Sikorska, „Albowiem tylko obojętnych na zło omija przygoda”, czyli dlaczego wciąż warto wracać do Pana Samochodzika?, „Guliwer” 2005, nr 4, s. 37-41. Zob. też: B. Zeler, *Kanon – lektura – odbiór czytelniczy*, [w:] *Młody czytelnik w świecie książki, biblioteki i informacji*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, I. Socha, Katowice 1996, s. 114; G. Lewandowicz, *Dziecięcy odbiorca komiksu*, [w:] *Młody czytelnik w świecie książki...*, s. 160.

³ J. Olech, *Wnuki detektywa Blomkvista*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 43.

⁴ *Eadem*, *Kryminalista, czyli lista kryminałów*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 20.

autora funkcji edukacyjno-wychowawczej⁵. Realizuje się ona zarówno w warstwie fabularnej, w konstrukcji świata przedstawionego, jak i w założeniach ideowych utworu. Przyglądając się wypowiedziom samych autorów, którzy podkreślają świadomość istnienia małoletniego odbiorcy ich tekstów, można wprowadzić dodatkowe określenie dla kryminału jako gatunku – pojęcie kryminału edukacyjnego. Jego specyfikę prześledzę na przykładzie poczytnej serii Nienackiego o przygodach Pana Samochodzika.

Dotychczasowe badania dotyczące tej serii określały powieści dla młodzieży Nienackiego najczęściej jako syntezę kilku gatunków. Krystyna Kuliczowska pisała, że autor *Złotej rękawicy* w swoim cyklu połączył powieść krajoznawczą, popularno-naukową, sensacyjną i detektywistyczną⁶. Gertruda Skotnicka stwierdziła, że fabuła jego książek rozwija się ściśle według zasad powieści kryminalnej⁷. Michał Witkowski określił powieści Nienackiego jako mieszkankę konwencji literackich: kryminału, powieści szpiegowskiej, socrealistycznej, przygodowej i ekologicznej⁸, natomiast Przemysław Czapliński pisał o „łże-kryminale” Nienackiego, który pod pozorem konwencji właściwego kryminału prowadził śledztwo ideologiczne, a nie przygodowe⁹. Problemów związanych z rozpoznaniem gatunkowym było zatem wiele. Ważną kwestią, którą podnosili badacze po roku 1989, była także zawarta w powieściach wymowa ideologiczna. Na karty swoich książek Nienacki przemycił socrealistyczny światopogląd, który Czapliński wiązał z postawą antygermańską, niechęcią wobec Zachodu oraz potwierdzaniem polskości Ziemi Odzyskanych. Dla młodego czytelnika te rozproszone głosy były jednak słabo słyszalne, ukrywały się bowiem pod warstwą fabularną utworów. Ich właściwej oceny dokonywał czytelnik znający fakty historyczne¹⁰.

Młodych odbiorców przyciągała przede wszystkim fabuła. Losy pana Tomasza – z wykształcenia historyka sztuki i muzealnika, z poczucia obowiązku i sprawiedliwości zaś detektywa tropiącego zaginione skarby – śledziły kolejne pokolenia. Większość jego przygód rozgrywała się w scenerii polskich jezior i lasów, w zamkach i zabytkowych dworach. Bohaterowie rozwiązywali zagadki w okresie letnich wakacji, podczas wypraw pod namiot, obozów harcerskich i żeglarskich. Każda nowa przygoda Pana Samochodzika – właściciela niezwykłego pojazdu, który dawał mu przewagę nad przeciwnikiem – powtarzała schemat powieści kryminalnej. Pierwszy punkt tego schematu stanowi – jak pisze Czapliński – odsłonięcie tajemnicy związanej ze skarbem lub dziełem sztuki, którego wartość jest szczególnie ważna dla podtrzymania tożsamości narodowej¹¹. Poszukiwane przedmioty są bardzo różne: rzemiosło artystyczne z czasów

⁵ Zob. H. Starzec, *Wychowanie literackie*, Warszawa 1980, s. 42-75.

⁶ K. Kuliczowska, „Pan Samochodzik” i młodzież, „Nowe Książki” 1971, nr 2, s. 109.

⁷ G. Skotnicka, „Kryminał” i dydaktyka, „Nowe Książki” 1973, nr 11, s. 36.

⁸ M. Witkowski, *Świat jest iluzją!*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 38, s. 22.

⁹ P. Czapliński, *Młodzieżowy kryminał patriotyczny*, „Res Publica” 1989, nr 9, s. 116.

¹⁰ Zob. A. Sikorska, *op. cit.*, s. 39-41.

¹¹ P. Czapliński, *op. cit.*, s. 113.

prekolumbijskich (*Pan Samochodzik i człowiek z UFO*), a także rękopisy druków polsko-niemieckich (*Pan Samochodzik i niewidzialni*), skarb templariuszy (*Pan Samochodzik i templariusze*), wyposażenie łoża wolnomularskiej (*Pan Samochodzik i niesamowity dwór*) oraz Bursztynowej Komnaty (*Nowe przygody Pana Samochodzika*), obrazy francuskich impresjonistów (*Pan Samochodzik i Fantomas*), jak i średniowieczne sprzęty liturgiczne (*Pan Samochodzik i zagadki Fromborka*) czy pamiątnik zbrodniarza wojennego (*Księga strachów*). Kolejnym punktem wypełniającym schemat powieści kryminalnej jest przedstawienie przeciwnika, który chce skarb ukraść, nielegalnie wywieźć poza granice kraju lub zniszczyć. Postaci przestępców nakreślone przez Nienackiego działają z niskich pobudek, w początkowych tomach są to ludzie prości, ogarnięci wizją pieniędzy (np. urzędnik pocztowy w *Wyspie złoczyńców*), w późniejszych zaś obdarzeni przez autora nieprzeciętną inteligencją, kulturą, urodą i bogactwem. Należy podkreślić, że postaciami negatywnymi są prawdziwi przestępcy, recydywiści (banda Barabasza z *Wyspy złoczyńców*), dopuszczający się oszustw (Malinowski z *Pana Samochodzika i templariuszy*), zmieniający tożsamość (Fryderyk Braun z *Księgi strachów*), a nawet popełniający zbrodnie (Bachura w *Uroczysku*). Nienacki wprowadza także kilka konkurujących ze sobą grup przestępczych (*Pan Samochodzik i templariusze*), które tworzą także zagraniczni mafiosi (Szwajcaria, Francja, Niemcy). Początkowe tomy serii zawierają szczegółowe opisy przestępczej działalności, które pokazują odbiorcy mechanizmy zła (motywy działania, np. chęć szybkiego wzbogacenia się). Najbardziej godnym przeciwnikiem dla pana Tomasza jest Waldemar Batura, postać pojawiająca się po raz pierwszy w tomie *Niesamowity dwór*. To kolega muzealnika, znajomy ze studiów, świetnie znający rynek sztuki. Nienacki konstruuje go na zasadzie podobieństwa do głównego bohatera (wykształcenie, inteligencja) oraz różnicy między nimi (bogaty, przystojny, ale też nieuczciwy). Młodym czytelnikom mogła imponować jego inteligencja (zdawał się być krok przed tropiącym go detektywem), przede wszystkim zaś bogactwo. Batura jeździł bardzo dobrym samochodem, miał pieniądze, a przy tym także urodę i elokwencję. Cechy te błyskawicznie zapewniały mu zainteresowanie ze strony kobiet, co nie pozostawało bez wpływu na młodego czytelnika, który poza historią sensacyjną śledził także relacje związane z wątkiem uczuciowym. Dosyć często Nienacki posługiwał się w takim wypadku prostym schematem: początkowe oczarowanie przeciwnikiem (elegancki strój, zadbany wygląd, szybki samochód) wraz z ujawnieniem inteligencji pana Tomasza (a także właściwości jego pojazdu) przeradzało się w demaskację przestępcy. Zazwyczaj autor bezpośrednio konfrontował swojego bohatera z przestępcą dwukrotnie. Najpierw w pierwszej scenie następowało porównanie obu postaci i przyznanie „zwycięstwa” przeciwnikowi Tomasza. Często decydowała o tym postawa bohaterów, które ulegały urokom bogatych i przystojnych bohaterów, na przykład w scenie z *Wyspy złoczyńców* tańcząca z Panem Samochodzikiem Hanka wyśmiewała jego pokraczny wehikuł i chwaliła zagraniczne auto Hertla. W drugim

momencie konfrontacji laur zwycięstwa przechodził jednak na Pana Samochodzika, często zawody odbywały się po prostu na szosie lub na wodzie, gdzie wyszydzone auto odkrywało swoje zalety i pozwalało schwytąć oszusta. Pełne zwycięstwo pan Tomasz odnosił w momencie odzyskania skarbu i ukarania winnych przestępstwa.

Każda z postaci tworzących „rodzinę Fantomasa” jest sygnałem rozrywki i emocji, które wywołuje czytelnicza przygoda¹². Następny punkt fabularnego schematu stanowi odkrycie tajemnicy, która pociąga za sobą kolejną zagadkę. Bardzo często jest ona ukryta w przeszłości, a do jej rozwikłania prowadzi znajomość historii (np. praktyk związanych z działalnością loży masonskiej). Najbardziej brawurowym punktem fabuły jest kumulacja wszystkich wątków, których rozwiązanie możliwie jest dzięki inteligencji pana Tomasza oraz szybkości jego tajemniczego samochodu (scena pościgu)¹³. Ostatnim punktem schematu powielanego w każdym kolejnym tomie tej serii jest rozwiązanie zagadki. Zgodnie z dydaktyczną wymową utworu przestępcy zostają ukarani, a cenne skarby trafiają do muzeum.

Książki Nienackiego wydawały w kilkudziesięciu tysiącach egzemplarzy: Nasza Księgarnia (w serii „Biblioteka Siedmiu Przygód”), Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Zodiak, Wydawnictwo Łódzkie, Pojezierze, Warmia, Świat Książek i Krajowa Agencja Wydawnicza. Zostały one również opublikowane w formie audiobooków przez wydawnictwo Liber Novus.

Powyższe nazwy wydawnictw zostały tu wymienione nieprzypadkowo, pozwalają one bowiem zaznaczyć jeden z podstawowych problemów, przed którym staje badacz twórczości Nienackiego: niemal wszystkie późniejsze wydania jego powieści różniły się od pierwodruków. Część zmian wprowadzał sam pisarz, inne – wydawcy. Zmiany w poszczególnych edycjach ustalił i wiernie opisał Piotr Łopuszański w książce *Pan Samochodzik i jego autor* (2009)¹⁴. Pierwsze książki Nienackiego pochodzą z lat pięćdziesiątych i pokazują zupełnie inną rzeczywistość. Korekty dotyczą zatem realiów i losów bohaterów, na przykład Tomasz w pierwszych wydaniach jest ORMO-wcem, natomiast w edycjach po roku 1989 – społecznym inspektorem Służby Drogowej¹⁵. Oczywiście zmiany te pociągały jeszcze bardziej poważne, bo ingerujące w wizję historii, dopiski. W *Pozwoleniu na przywóz lwa* (wydanym jako *Pierwsza przygoda Pana Samochodzika*) po 1991 roku redaktor wydawnictwa Warmia dopisał informację o tym, że Armia Czerwona rabowała kościoły, znalazł się tutaj także passus dotyczący wojennych przestępstw Rosjan. Badając walory edukacyjne powieści Nienackiego, należy zatem wziąć pod uwagę historyczne okoliczności ich powstania.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ P. Łopuszański, *Pan Samochodzik i jego autor. O książkach Zbigniewa Nienackiego dla młodzieży*, Warszawa 2009. Zob. też: M. Szyłak, *Zbigniew Nienacki. Życie i twórczość*, Olsztyn 2009.

¹⁵ Zob. M. Hałaś, *Ormowiec, czyli polski Bond*, „Gazeta Polska” 2009, nr 34(839), s. 17.

Sprawę komplikuje także fakt, że poszczególne edycje zbiorowe różnią się nie tylko zmianami w płaszczyźnie fabularnej, ale także liczbą tomów (oraz ich numeracją!). Przykładowo wydawnictwo Pojezierze, już po śmierci autora, włączyło do serii jeszcze dwie książki: jako tom zerowy *Pozwolenie na przywóz lwa* pod zmienionym tytułem: *Pierwsza przygoda Pana Samochodzika* oraz *Skarb Atanaryka*, przypisując mu numer pierwszy. Wydawnictwo Warmia w edycji z początku lat dziewięćdziesiątych nie tylko włączyło książki spoza serii, ale także zmieniło ich kolejność oraz tytuły (np. książka dla młodzieży *Uroczysko* z 1957 r. ukazała się pod tytułem *Pan Samochodzik i... święty relikwiarz*, *Nowe przygody Pana Samochodzika* zaś jako *Pan Samochodzik i kapitan Nemo*), z niewiadomych przyczyn w tej serii nie znalazła się natomiast *Księga strachów*. Jeszcze większy chaos wprowadzają książki dopisane i wydane w Warmii w 1996 roku, dwa lata po śmierci Nienackiego, ale pod jego nazwiskiem: *Pan Samochodzik i nieuchwytny kolekcjoner* oraz *Testament rycerza Jędrzeja*. Ich współautorem jest wydawca Jerzy Ignaciuk (piszący pod pseudonimem Szumski), który wraz z innymi autorami kontynuował serię o przygodach pana Tomasza. Następne tomy pojawiały się w bardzo szybkim tempie. Łopuszański obliczył, że w ciągu dziesięciu lat Warmia opublikowała osiemdziesiąt tytułów, których autorami było jedenastu współpracujących z wydawnictwem pisarzy, między innymi Sebastian Mierzyński (pseud. Miernicki), Arkadiusz Sitkowski (pseud. Niemirski), Andrzej Pilipiuk (pseud. Tomasz Olszakowski), Jerzy Ignaciuk (pseud. Szumski), Iga Karst i inni¹⁶.

Cykl o właścicielu niezwykłego pojazdu liczy dwanaście tomów, otwiera go *Wyspa złoczyńców* (1964), zamyka zaś *Pan Samochodzik i człowiek z UFO* (1985). We wszystkich częściach możemy zaobserwować posługiwanie się formą sensacyjno-przygodową, dzięki której możliwe jest wprowadzenie wątków edukacyjnych, przeznaczonych dla młodego odbiorcy. Wydaje się to tym łatwiejsze, że Nienacki w książkach dla młodzieży miejsce głównego bohatera oddał osobie dorosłej. Jeśli porównamy tę serię z innymi powieściami dla dzieci i młodzieży z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: Adama Bahdaja *Wakacje z duchami*, (1962), *Uwaga, czarny parasol* (1963), *Podróż za jeden uśmiech* (1974), Hanny Ożogowskiej *Tajemnica zielonej pieczęci* (1959), *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek* (1961), Edmunda Niziurskiego *Księga urwisów* (1954), *Sposób na Alcybiadesa* (1964), *Awantura w Nieklaju* (1961), *Klub włóczyków, czyli 13 przygód stryja Dionizego i jego ekipy* (1970) i innych: Aleksandra Minkowskiego, Jerzego Broszkiewicza, Stanisława Pagaczewskiego, zobaczymy, że głównymi bohaterami są w nich dzieci lub młodzież. Nienacki stworzył zatem odrębny gatunek literatury dla dzieci i młodzieży z dorosłym bohaterem. Ten zabieg znacznie zwiększył siłę oddziaływania warstwy dydaktycznej omawianych powieści (przestępcy zostają ukarani, skarby

¹⁶ P. Łopuszański, *op. cit.*, s. 128.

oddane do muzeum itp.). Dorosły bohater funkcjonuje bowiem na serio, ma autorytet. Jak pisze Skotnicka, ugrupowanie młodych bohaterów wokół głównego bohatera-detektywa i narratora ułatwia odbiorcy pracowicie poszukującemu w powieści rozwiązania zagadki kryminalnej przyjęcie punktu widzenia i identyfikację z postacią posiadającą najwięcej walorów¹⁷. Co więcej, Nienacki wpisuje swojego bohatera w przestrzeń związaną z nauką: pan Tomasz to przecież historyk sztuki, który pokazuje, że wiedza jest niezbędna, jeśli chce się przeżyć niezwykłą przygodę. W *Tajemnicy tajemnic* pisarz w słowie do czytelnika stwierdza: „Pan Tomasz jest historykiem sztuki. Jego broń to wiedza i umiejętności posługiwania się nią. Aby więc przeżyć podobne przygody, trzeba zgromadzić najpierw duży zasób wiedzy”¹⁸. W *Zagadkach Fromborka* czytamy:

Jakże bowiem myślę się ci, którzy wyobrażają sobie naukę jako coś nudnego, pozbawionego romantyzmu. Nie tylko w dalekich pampasach, w dżungli Afryki czy w Górach Skalistych, ale również w ogromnej gęstwinie wiedzy ludzkiej znaleźć można najwspanialszą, najbardziej dramatyczną przygodę. Uczeni przypominają mi detektywów, tylko często terenem ich działania są półki bibliotek i archiwów¹⁹.

W wywiadzie, którego Nienacki udzielił Alinie Grabowskiej w „Głosie Robotniczym” w 1958 roku, mówił:

Detektyw amator, który chroni własność prywatną, jest w naszych warunkach czymś trochę wydumany, nieprawdziwym. Czyżby więc powieść kryminalna skończyła się? [...] Detektyw musi być naukowcem. Na każdym kroku – w przemyśle, w ekonomice, a szczególnie w nauce spotykamy zagadki. Stąd problemy starej kolegiaty są tematem *Uroczyska*, a zagadnienia związane z historią Gotów – *Skarbu Atanaryka*. Są to powieści sensacyjne, ale rozwiązujące autentyczne zagadki, a nie sztuczne, wymyślone problemy. A więc bohater ich musi wiele wiedzieć, wiele poznać i wiele umieć²⁰.

Już po wydaniu *Wyspy złoczyńców*, *Templariuszy*, *Niesamowitego dworu*, *Nowych przygód...*, *Zagadek Fromborka*, *Fantomasa*, *Tajemnicy tajemnic*, *Winneta*, *Niewidzialnych* oraz *Złotej rękawicy* w 1979 roku na łamach „Głosu Nauczycielskiego” autor deklarował:

Postanowiłem napisać powieść typu paradokumentalnego, z fikcyjnym bohaterem, ale w autentycznej scenerii, z autentycznymi faktami, zdarzeniami, przedmiotami – jednym słowem – taka literatura faktu dla młodzieży. Ta literatura z natury rzeczy musi być dydaktyczna²¹.

¹⁷ G. Skotnicka, *op. cit.*, s. 37.

¹⁸ Z. Nienacki, *Pan Samochodzik i tajemnica tajemnic*, Olsztyn 1983, s. 36.

¹⁹ *Ibidem*, s. 101.

²⁰ Cyt. za: P. Łopuszański, *op. cit.*, s. 28.

²¹ *Ibidem*, s. 32-33.

Dorosły bohater umożliwił Nienackiemu także wprowadzenie zdarzeń na serio, poważnych, a tym samym poruszanie się w obszarze prozy sensacyjno-kryminalnej. W *Uroczysku* na przykład młody czytelnik spotyka się z autentycznym morderstwem, bohater natrafia w grocie na zwłoki znachora. Nienacki pisze:

W martwocie leżącego ciała było coś groźnego, nienaturalnie nieruchomego. Wiało od tego przerażeniem.
Odważyłem się postąpić dwa kroki naprzód. Trup miał rozerwaną kapotę [...] gdy zbliżyłem się jeszcze trochę, zauważyłem, że na lewym boku rozlała mu się czarna plama.
Krew! Rana była pod lewą łopatką. Ktoś (kto???) zadał mu w plecy śmiertelny cios nożem – pod lewą łopatkę – więc prosto w serce. Nóż leżał tuż obok, pomiędzy rozrzuconymi nogami.
Długi rzeźnicki nóż.
[...] miałem do czynienia z czymś przerażającym, z czymś tak realnym jak śmierć²².

Podobnie drastyczne opisy znajdują się także w *Wyspie złoczyńców* (opis zabójstwa Pluty i odnalezienie szkieletu w bunkrze, informacja o śmierci rybaka Skałbany). W *Templariuszach* Tomasz widzi w podziemiach kościoła zwłoki człowieka, który nie mógł się stamtąd wydostać. Jest także pokazana scena usiłowania zabójstwa – ktoś rzuca na głowę głównego bohatera kamienie, żeby go zabić. W *Księdze strachów* nieznaną sprawcę strzela do harcerza z pistoletu gazowego. Dla porównania w *Wakacjach z duchami* tytułowe siejące postrach duchy okazały się – jak wszyscy pamiętamy – przebierańcami. W przypadku powieści Bahdaja pisarz wykorzystał konwencję gatunku i przepuścił ją – ze względu na młodego odbiorcę – przez pryzmat groteski. Podobnie z przymrużeniem oka wyznaczniki prozy kryminalnej potraktowali też inni: w *Awanturze w Niekłaju* Niziurskiego o miejsce do zabawy na terenie starego parku rywalizują ze sobą dwie grupy dzieci, w *Nikodemie, czyli tajemnicy gabinetu* (1963) mały bohater próbuje wyjaśnić zagadkę związaną ze zniknięciem żab z gabinetu szkolnego²³. Nienacki nie konstruuje intrygi kryminalnej w konwencji żartobliwej groteski. Stąd też w jego świecie młodzi bohaterowie nie odgrywają ról pierwszoplanowych. To dorosły jest motorem sensacyjnej akcji, autor liczy się z możliwościami swych postaci oraz stosuje zasadę prawdopodobieństwa.

Niezwykłości przygód, w których mógł uczestniczyć młody czytelnik, towarzyszy autentyzm opisanych miejsc. Oprócz fabuły sensacyjnej seria zawiera sporą ilość informacji o miejscowościach, w których toczy się akcja. Możliwość odnalezienia tych miejsc na mapie służy uwiarygodnieniu opowiedzianych wydarzeń. Nienacki z wprawą oddaje wygląd okolicy, jej topograficzne położenie, a nawet numery dróg dojazdowych

²² Z. Nienacki, *Uroczysko*, Olsztyn 1998, s. 349-350.

²³ S. Frycie, *Proza sensacyjno-kryminalna*, [w:] *idem, Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*, Warszawa 1978, s. 198-216.

do małych miasteczek czy nazwy ulic. W *Nowych przygodach Pana Samochodzika* znalazła się nawet mapa północnego Jezioraka, na którym rozgrywa się większość przygód tego tomu. W *Niewidzialnych* pisarz dołączył reprodukcję przedwojennej niemieckiej mapy Śniardw z zaznaczoną nazwą twierdzy Fort Lyck na wyspie Czarci Ostrów. Kuliczowska pisała, że książki Nienackiego należy czytać z mapą i to szczegółową, bo wtedy naprawdę bawią i interesują, a odbiorca może bez trudu wyobrazić sobie wszystkie opisane zaułki, jeziora, lasy i ostrowy, dawne dworki i pałace²⁴. Czytelnik świadomy autentyczności miejsc przekonuje się także do zawartych w powieści tez edukacyjnych: uczy się szacunku dla przyrody, miejsc pamięci oraz bezcennych przedmiotów – świadków historii i ojczystej kultury. Nienacki w 1972 roku w jednym z wywiadów mówił: „Traktuję pomysł z Panem Samochodzikiem jako okazję do pokazania młodzieży kraju, naszych zabytków, kultury, sztuki i architektury”²⁵. Opisane miasteczka i wioski doskonale odpowiadają pragnieniu przygody, kojarzą się z wakacjami i czasem bez troski. Jak pisał Witkowski, świat bohaterów Pana Samochodzika uwodził, przyciągał, zachęcał do historii, uczył miłości do ojczyzny²⁶. Mimo powtarzalności opisów był niezwykle sensualny: jezioro pachniało letnim wieczorem, namiotem, las szumiał przygodą, ruiny obrosnięte chaszczami rozsiewały woń tajemnicy. Przymiotniki oddawały wygląd postaci, sposób mówienia, smaki i zapachy. Najczęściej Nienacki przywoływał malownicze krainy jezior, lasy, góry oraz miejscowości ciekawe pod względem turystycznym: z ruinami zamku (Malbork, Frombork, Praga, zamki nad Loarą), zabytkowym kościołem, starówką. Wiele z obrazów jawiło się przed czytelnikiem niczym kadry filmowe: łódź dryfująca po jeziorach mazurskich (*Złota rękawica*), światło migoczące nocą w dworku Czerskiego (*Niesamowity dwór*), rozgwieżdżone niebo nad ruinami obserwatorium astronomicznego (*Księga strachów*).

Każda z miejscowości opisanych przez pisarza posiada własną historię – zapisaną w podręczniku i przechowywaną w ludowych opowieściach. Nienacki nie boi się przytaczać nawet dość obszernych informacji dotyczących dziejów właśnie odwiedzanego przez bohaterów miejsca. Dość często krytyka zarzucała mu nawet dłużyzny i przepisywanie przewodników turystycznych. W *Uroczysku* obszerne fragmenty poświęcił historii kolegiaty w Tumie, w *Skarbie Atanaryka* historii Gotów, wiele fragmentów, zwłaszcza z początkowych tomów, dotyczy archeologii. W *Wyspie złoczyńców* czytelnik zapoznawał się z historią Bursztynowej Komnaty, w *Templariuszach* z dziejami zakonu krzyżackiego oraz zamku w Malborku, w kolejnych tomach pojawiały się informacje dotyczące dziejów Puszczy Augustowskiej, zasad ochrony przyrody (z wymienieniem poszczególnych roślin), odkryć Kopernika, historii pierwszych monet polskich, insy-

²⁴ K. Kuliczowska, *op. cit.*, s. 109.

²⁵ G. Skotnicka, *op. cit.*, s. 37-38.

²⁶ M. Witkowski, *op. cit.*, s. 22.

gniów królewskich oraz wielu innych dziedzin. W 1973 roku Skotnicka w „Nowych Książkach” pisała:

Pewien niepokój budzi fakt, że autor powiększa wiedzę czytelnika przy najdrobniejszej okazji, za wszelką cenę i chyba zbyt forsownie, że niemal wszystkie postaci angażuje do jej transmitowania, szafując nią z niespotykaną w tej odmianie obfitością, wykorzystuje do tego celu długi, prawie podręcznikowy wywód oraz krótką ciekawostkę, naładowany skondensowaną treścią odsyłacz obok podanej wprost w tekście informacji bibliograficznej. Wśród powtarzających się zbyt natrętnie dygresji niektóre biją rekordy długości. W sumie popularnonaukowa warstwa książki, z punktu widzenia edukacji i potrzeb młodego człowieka bardzo pożyteczna, odbiorcą mniej czytelniczko sprawnego może znecierpliwic swym zawieszeniem akcji w czasie²⁷.

Należy przyznać rację badaczce, że wiele fragmentów sztucznie spowalniało akcję i nie zostało umiejętnie wplecionych w tok akcji. O ile jeszcze na przykład w *Księdze strachów* opisy miejsc i ich historii znalazły się w kronice harcerskiej, o tyle już dzieje Suwalszczyzny zostały przytoczone wprost z przewodnika (dyrektor Marczak wyjmuje z szuflady przewodnik i odczytuje Tomaszowi zawarte w nim informacje). Nienacki posługuje się zatem drugim tekstem, jego postaci zdobywają wiedzę dzięki przewodnikom, kronikom, listom. Młodzi bohaterowie serii przysłuchują się także opowieściom osób dorosłych: przy ogniskach, w trakcie podróży niezwykłym wehikułem czy znajdując się w zabytkowym, ciekawym turystycznie miejscu. Wiedza zdobywana jest w relacji mistrz–uczeń. W późniejszych tomach pisarz pozwalał sobie nawet na słowo do czytelnika, w którym wprost mówił o zadaniach edukacyjnych, jakie stawia przed młodym odbiorcą, na przykład w przedmowie do *Pana Samochodzika i Winnetou* stwierdzał, że jest to „książka walcząca” o ochronę przyrody.

Kolejnym sposobem wprowadzania treści edukacyjnych jest bezpośrednie połączenie wiadomości historycznych z wątkami fabularnymi. Śledząc rozwój akcji w powieściach Nienackiego, bardzo często przekonujemy się, że wiedza jest niezbędna do tego, by doświadczyć prawdziwej przygody oraz rozwikłać zagadkę – to znaczy dotrzeć do skarbu. Szczegółowe wiadomości dotyczące na przykład architektury średniowiecznej pozwalają na odkrycie cennego relikwiarza w *Uroczysku*. Sprawne poruszanie się w historii literatury polskiej prowadzi do odkrycia miejsca życia ludowego pisarza, właściwie rozpoznane znaki wolnomularstwa – do znalezienia łoża masońskiej, znajomość łaciny – do odkrycia skarbu templariuszy. W tym miejscu warto zaznaczyć, że bohater Nienackiego zawsze poszukuje skarbów związanych z przeszłością, umożliwiających poprowadzenie lekcji historii. Odnalezione przedmioty mają przede wszystkim wartość historyczną i naukową. Wydaje się, że cenne znaleziska – już po odkryciu – stoją na uboczu fabuły, cel Nienackiego był bowiem jasny: wywołać w młodym czytelniku chęć przygody, a nie pragnienie posiadania bogactw. Dlatego

²⁷ G. Skotnicka, *op. cit.*, s. 37-38.

też legendarny skarb templariuszy wygląda tak mizernie – pisze Łopuszański – „że aż zdumiewa to Karen, która mówi: Spodziewałam się wielu urn klejnotów i pereł, złotych pierścieni... Dziewczyna sugeruje nawet, że nie jest to właściwy skarb templariuszy i należy szukać dalej”²⁸.

Ochrona dzieł sztuki i cennych pamiątek historycznych zagrożonych przez świat przestępczy, z którą stykamy się w utworach Nienackiego, pojawia się także w powieściach detektywistycznych Marty Tomaszewskiej *Gdzie ten skarb?* (1966) oraz Andrzeja Marii Nadla *Gdzie są te skrzynie!?* (1968) i Stanisławy Platówny *Niezwykłe wakacje ABC* (1968). Halina Skrobiszewska pisała, że pomysł poszukiwania skarbów umożliwiał komplikowanie fabuły, przede wszystkim zaś ukazywanie tradycji historycznej. Rzadko były to dzieła, które posiadały obiektywną wartość, częściej – rodzinne pamiątki świadczące o dawnych tradycjach, ukazujące nie tyle bogactwo dawnego rodu, ile ślady jego działania²⁹. W powieściach Nienackiego spotykamy na przykład pamiętnik hitlerowca, w którym opisuje on nie tylko miejsce ukrycia skarbów, ale także popełnione zbrodnie.

Dwanaście powieści Nienackiego, wydanych w latach 1964-1985, spełnia wymogi książki sensacyjno-detektywistycznej, ze względu na młodego odbiorcę obserwujemy w nich także cechy powieści edukacyjnej. Poza wyraźnie zarysowaną kryminalną fabułą, zaskakującym splotem akcji, wyrazistymi bohaterami obecne są bogate fragmenty dotyczące historii Polski oraz zabytków sztuki i kultury. Należy zaznaczyć, że autorowi tej poczytnej serii nie udało się uniknąć socjalistycznej propagandy, na przykład w *Wyspie złoczyńców* przedstawiał prywatny handel, w *Niesamowitym dworze* nieprawdziwie pisał o reformie rolnej, odrzucał system wartości świata zachodniego (*Tajemnica tajemnic*).

Skuteczność przekazywania treści edukacyjnych jest wzmocniona przez kreację bohaterów. Główna postać – pan Tomasz – jest historykiem sztuki, jego aktywność zawodowa związana jest z pracą muzealnika. Prezentowana przez niego wiedza stanowi element jego charakterystyki. Czytelnik identyfikujący się z postacią Pana Samochodzika łatwiej przyswaja wypowiedziane przez niego kwestie o charakterze edukacyjnym. Także inni pozytywni bohaterowie powieści Nienackiego (np. harcerze) chętnie przyjmują przekazywaną im wiedzę. Sami także podejmują kroki w celu jej zdobycia i utrwalenia (np. prowadzenie kroniki miejsca, w którym biwakują bohaterowie).

Edukacyjne walory powieści kryminalnych budowane są także poprzez specyficzne prezentowanie miejsc związanych z historią (także lokalną) jako atrakcyjnych i generujących pozytywne, emocjonujące przeżycia. Stare zamki, gotyckie kościoły czy krypty przyciągają nie tylko ze względu na swoją przeszłość, ale także na to, co dzieje

²⁸ P. Łopuszański, *op. cit.*, s. 226.

²⁹ H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci*, Warszawa 1997, s. 428.

się w nich obecnie. Powieści Nienackiego korzystają z funkcji perswazyjnych literatury. Po pierwsze oddziałują na emocje młodego czytelnika, któremu poprzez poszczególne elementy fabuły chcą zaimponować³⁰. Takim sposobem jest wprowadzenie niezwykle przedmiotów: samochód Pana Samochodzika ma silnik ferrari 410, potrafi pływać, a jego właściciel zna tajniki wiedzy z zakresu nie tylko historii sztuki, ale i chwytów judo. Na kartach powieści spotykamy bohaterów popularnych ówczesnie seriali i książek: Rogera Moora'a jako Simona Templara, nieobcy jest też sam James Bond, do postaci którego kilkakrotnie odwołuje się pan Tomasz. Także świat rekwizytów jest niezwykle: pływająca amfibia, tajemniczy robot (*Pan Samochodzik i zagadki Fromborka*), aparatury holograficzne (*Fantomasy*), sekretne przejścia w starych zegarach (*Niesamowity dwór*), ukryte korytarze, krypty, dodatkowe przejścia (*Złota rękawica*), a nawet pistolet, co prawda służbowy i ukryty w kasie pancерnej Ministerstwa Kultury i Sztuki (*Złota rękawica*). Seria wypełniona była ciekawą fabułą, a każda kolejna książka skupiała się umiejętnie wokół innego zagadnienia pobocznego (np. potrzeby ochrony środowiska), akcja zaś rozgrywała się w nowym miejscu (Mazury, Bieszczady, Praga, zamki nad Loarą). Wszystko to przyciągało młodego odbiorcę, który z jednej strony spotykał się ze znanym już schematem fabularnym, z drugiej jednak otrzymywał porcję nowych, zaskakujących przygód.

Cechy edukacyjne powieści dla młodzieży wpływają na jej walory wychowawcze. Świat bohaterów pozytywnych oraz „czarnych charakterów” nakreślony jest w sposób jednoznaczny. Mimo bogactwa, urody i inteligencji – jak pokazuje przykład przestępcy Waldemara Batury – za wyrządzone zło (kradzieże dzieł sztuki) trzeba ponieść karę. Znamienny jest w tym wypadku sposób, w który Nienacki przeprowadził wyraźną linię podziału pomiędzy tym, co dobre, a tym, co złe. Obszar pierwszy, związany z nagrodą, lokuje się wokół bohaterów pozornie nieatrakcyjnych (lekko przygarbiona, chuda sylwetka pana Tomasza-okularnika jest tu bardzo wymowna), słabych fizycznie, żyjących skromnie (wygląd wehikułu pana Tomasza, złożonego ze starych części, budzi nieodmiennie politowanie i śmiech zarówno znajomych, jak i przestępców). Po drugiej stronie znajdują się bohaterowie negatywni, którzy w pierwszym odbiorze mogą budzić zazdrość czytelnika: są przystojni, bogaci, posiadają luksusowe samochody (Batura jeździ BMW Turbo), gustowne ubrania, mają wystarczającą ilość pieniędzy, by zjeść wykwintną kolację czy udać się w podróż zagraniczną. Ostatecznie jednak przegrywają z inteligencją oraz szlachetnością tych pierwszych. Wiele powieściowych finałów Nienackiego prowadzi do ich publicznej kompromitacji, ośmieszenia. Tryumfuje zaś to, co pozornie wydawało się słabsze, naiwne, mniej efektowne. Pisarz w wyraźny sposób uczy młodego czytelnika tego, co powinno przyświecać jego własnym czynom.

³⁰ P. Czapliński, *op. cit.*, s. 113.

Do uwiarygodnienia swoich racji i przekonania odbiorcy do przyjęcia postawy, którą reprezentuje tytułowy bohater, służy kilka zabiegów. Po pierwsze narrator podważa prawdziwość samej powieści sensacyjnej³¹. W wielu wypowiedziach Pana Samochodzika słyszymy, że jego własne przeżycia są autentyczne, a nie zmyślane, jak miało to miejsce na przykład w odniesieniu do Bonda. Tym samym Nienacki wynosi przygody Tomasza poza obręb fikcji literackiej i sugeruje ich autentyczność. Jej kreowaniu służy także przywoływanie istniejących w rzeczywistości miejsc, instytucji (Ministerstwo Kultury i Sztuki), książek, przewodników, map i czasopism (pismo „Szanuj Zieleni”) oraz osób (aktor R. Moore, poeta ludowy M. Kajka). Jak pisze Czapliński, autentyczność ukazanych zdarzeń potwierdza także przedłużanie ich w rzeczywistość³². Częstym domknięciem powieści jest informacja w gazecie o odnalezieniu skarbu, opis gabloty muzealnej z odzyskanym dziełem, nakreślenie dalszych losów bohaterów (np. kariery naukowej panny Wierzchoń oraz Bigosa w *Niesamowitym dworze*), a także inne, namacalne dowody przeżytych przygód (np. pies Robin w *Zagadkach Fromborka*).

Należy podkreślić, że kryminał edukacyjny dla młodzieży jest kompromisem pomiędzy warstwą dydaktyczną a artystyczną powieści. Sensacyjność zdarzeń, zagadka kryminalna i bohaterowie, którzy starają się jej sprostać, muszą się podporządkować wychowawczej roli literatury. W serii „Pan Samochodzik” Nienackiego edukacyjny charakter powieści nie osłabia jednak wątków detektywistyczno-sensacyjnych, ale z nimi spleciony, uatrakcyjnią całą fabułę.

ZBIGNIEW NIENACKI'S PAN SAMOCHODZIK (MR. CAR) SERIES AS AN EXAMPLE OF EDUCATIONAL CRIME NOVEL FOR TEENAGERS

Summary

Zbigniew Nienacki's *Mr. Car* series consists of twelve volumes which appeared between 1964 and 1985. The books, destined for the young readers, combine two genres – crime and educational novel. The former uses a pattern of a detective searching for stolen culture items, while the latter involves issues connected with the history and geography of Poland. In order to make the ideological message attractive, the author combines it with adventure. The educational aspect of the novel is reflected in the construction of the characters. The protagonist is an adult authority figure for the young characters. The fact that the novels are dedicated to young readers is the reason why the crime elements are schematic and subjected to the novel's didactic aim – finally evil is punished and the treasures regained, all thanks to the lessons learned in the process of investigation. The connection of the suspense and crime features with a didactic content, a new type of a detective story emerges – an educational crime story.

³¹ *Ibidem*, s. 114.

³² *Ibidem*.

Dominik Borowski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

JAK DZISIAJ FUNKCJONUJE MODEL MŁODZIEŻOWEJ POWIEŚCI KRYMINALNEJ ZBIGNIEWA NIENACKIEGO? O WYBRANYCH KONTYNUACJACH POWIEŚCI O PANU SAMOCHODZIKU

O kryminale* i jego wyróżnikach

Jednym z wytworów literatury popularnej jest powieść kryminalna. Początki gatunku sięgają XIX wieku, kiedy to wykształciła się powieść sensacyjna, będąca kompilacją ewoluującego romansu awanturniczego z domieszką romansu łotrzykowskiego, romansu zbójckiego, powieści tajemnic i powieści gotyckiej. Za pierwszy tego rodzaju utwór uznaje się *Zabójstwo przy Rue Morgue* Edgara Allana Poe, choć dopiero *Studium w szkarłacie* Arthura Conan Doyle'a spełnia wszystkie jego założenia¹.

Podstawowym wyróżnikiem kryminału jest fabuła, która zamyka w sobie proces wyjaśnienia okoliczności zbrodni i rozszyfrowania tożsamości jej sprawcy. Obowiązuje tutaj odwrócona chronologia zdarzeń, czyli narracja podąża za kolejnością odkryć poszczególnych faktów, a nie za rzeczywistym tokiem następstw. Taki układ fabularny determinuje zastosowana w kryminale dedukcja, która zakłada zbieranie wszystkich informacji, łączenie ich w logiczną całość i wyciąganie wniosków, co umożliwia krok po kroku wyjaśnienie zagadki. Dzięki temu również czytelnik może zbierać wskazówki i samodzielnie przewidywać hipotetyczne rozwiązanie².

Na podstawie analizy przebiegu zdarzeń Stanko Lasić³ wskazał następujący schemat powieści kryminalnej: przygotowanie zbrodni → śledztwo → odkrycie → pościg →

* W artykule będę przemienne używał pojęć „kryminał” i „powieść kryminalna” na określenie tego samego gatunku literackiego.

¹ Słownik literatury popularnej, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 464-471.

² R. Caillois, *Powieść kryminalna*, tł. J. Błoński, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 167-175.

³ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 69.

kara. Poszczególne ogniwa odnaleźć można niemalże w każdym tego typu utworze, jedynie pierwsze z nich bywa pomijane i zastępowane informacją o morderstwie, która stanowi zawiązanie akcji. Należy tutaj zauważyć, że przedstawiony model przebiegu wydarzeń w powieści kryminalnej zakłada stopniową kulminację. Oznacza to, że wraz ze zbliżającym zakończeniem rośnie napięcie, co wynika ze zwiększenia się zakresu informacji o okolicznościach zbrodni i redukcji grupy podejrzanych. Ze schematem fabularnym łączy się kwestia stosunku kryminału do klasycznej zasady trzech jedności⁴. Stara się on zamknąć przedstawiane wydarzenia w jak najkrótszym czasie, a ich przestrznięcie czyni zazwyczaj przede wszystkim miejsce popełnienia morderstwa. Zupełnie inaczej potraktowano zasadę jedności akcji, która zakłada jednowątkowość. W przypadku kryminału oprócz wiodącego wątku istotne są wątki poboczne, które prowadzą śledztwo na manowce, intrygując czytelnika. Zaobserwowano również wprowadzanie elementów romansowych⁵, które uatrakcyjniają rozwiązywanie zagadki.

W powieści kryminalnej na pierwszy plan wysuwają się dwie postaci: detektyw i przestępca-zbrodniarz. Pierwsza z nich pełni jednak ważniejszą rolę, która polega na odkryciu, kto zabił. Poza tym działania podejmowane przez detektywa sprawiają, że jego postać łączy poszczególne elementy fabuły⁶. Helmut Heissenbüttel wprowadził rozróżnienie na detektywa uczonego (rozwiązującego zagadkę wyłącznie za pomocą logicznego wnioskowania) i detektywa „twardego” (działającego na granicy prawa i bezprawia)⁷. Jednakże współcześnie coraz częściej pojawia się amator, który funkcjonuje w znanej odbiorcy rzeczywistości. Z jednej strony zachowuje się on momentami nieudolnie i komicznie, ale obdarzony jest inteligencją, dedukcyjnym uporem, wyobraźnią i cierpliwością, co pozwala mu wyeksplikować każdą zagadkę⁸. Przeciwnikiem detektywa jest przestępca-zbrodniarz, którego obecność w utworze ma w dużej mierze pośredni charakter. Więcej się o nim mówi i myśli, a jego działania ograniczają się do ciągłego maskowania się i odwlekania momentu odkrycia tożsamości. Scharakteryzowani bohaterowie kryminału mogą funkcjonować w utworze na trzy sposoby: w porządku wprost (dominacja postaci detektywa), w porządku przemienym (przeplatanie się działań mordercy i reakcji mordercy na nie) bądź w porządku odwróconym (postać mordercy znana jest czytelnikowi, który śledzi rozszyfrowywanie jego tożsamości przez detektywa)⁹.

⁴ W.P. Kwiatek, *Zagadki bez niewiadomych. Kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*, Warszawa 2007, s. 29.

⁵ R. Caillois, *op. cit.*, s. 202.

⁶ E. Kasperski, *Próba teorii powieści kryminalnej*, „Litteraria” 1972, z. 4, s. 142.

⁷ H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, „Teksty” 1973, z. 6, s. 45-46.

⁸ J. Zimna, *Parafarmaceutyki kultury*, „Czas Kultury” 2010, nr 1, s. 66.

⁹ W.P. Kwiatek, *op. cit.*, s. 25-26.

Na koniec trzeba się przyjrzeć jeszcze funkcjom, jakie spełnia powieść kryminalna. Przypisuje się jej przede wszystkim rolę etyczno-społeczną¹⁰, która powiązana jest z przedstawioną problematyką. Popelniana zbrodnia ukazywana jest jako akt zła, wobec którego powieściowy świat ma negatywny stosunek, i dąży do ukarania tego, który go popełnił. Kryminał spełnia niekiedy również funkcję poznawczą, odkrywając sekrety ludzkiej psychiki i mechanizmy konfliktów międzyludzkich¹¹. Poza tym poprzez uczestnictwo w prowadzonym śledztwie daje on świetną rozrywkę intelektualną i ćwiczenie logicznego myślenia.

W świetle przedstawionej charakterystyki wyróżników można przyjąć, że powieść kryminalna to utwór z kręgu literatury popularnej, którego fabuła obejmuje wyjaśnienie okoliczności popełnienia zbrodni. Jest ona odtwarzana przez prowadzącego śledztwo, czyli detektywa, który stara się wykryć tożsamość sprawcy. Następstwem toku fabularnego rządzi dedukcja, co sprawia, że każdy kolejny fakt jest wynikiem wnioskowania logicznego. Tym samym czytelnik może wraz z bohaterem formułować własne hipotezy. Obecnie wyróżnia się cztery typy powieści kryminalnej: sensacyjno-awanturniczą, detektywistyczną, czarny kryminał amerykański, milicyjną¹².

Kryminał przeniknął z czasem do literatury dla dzieci i młodzieży. Wykształcił on na tym gruncie swoją specyficzną odmianę, która miała odpowiadać na potrzeby niedorośłego adresata. Oś fabularna młodzieżowej powieści kryminalnej koncentruje się wokół prowadzonego śledztwa, mającego na celu wyjaśnienie jakiejś zagadki. W tym wypadku nie musi to być morderstwo, punkt wyjścia może stanowić kradzież, zaginięcie przedmiotu, podejrzanе zachowanie człowieka i tym podobne. O przebiegu akcji decyduje chronologia zdarzeń, z drugiej strony postępujące dochodzenie przynosi stopniowe odkrywanie przeszłości związanej z daną sprawą, będące efektem dedukcji. W takim układzie fabularnym duże znaczenie odgrywają sensacja i przygoda, uatrakcyjnijające bieżący rozwój wydarzeń. Detektywem prowadzącym śledztwo staje się w tej odmianie kryminału zazwyczaj bohater młodzieżowy, którego wspomagają rówieśnicy, a czasami też dorośli, szczególnie w kulminacyjnym momencie. Tego rodzaju utwór, oprócz funkcji rozrywkowej, pełni funkcję dydaktyczną. Polega ona na tym, że zakończenie historii przynosi odzyskanie ładu, który zaburzył czyn będący wykroczeniem poza obowiązujące zasady¹³. Egzemplifikację młodzieżowej odmiany powieści kryminalnej stanowią cykl powieściowy Zbigniewa Nienackiego o Panu Samochodziku, utwory Joanny Chmielewskiej, Edmunda Niziurskiego czy Mariusza Niemyskiego.

¹⁰ E. Kasperski, *op. cit.*, s. 146-147.

¹¹ M. Sjöwall, P. Wahlgren, *Odnova powieści kryminalnej*, „Kultura Popularna” 2012, nr 2, s. 14.

¹² *Słownik literatury popularnej*, s. 464-471.

¹³ K. Koziołek, *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminału i horroru*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 187-190.

Wokół kontynuacji powieści o Panu Samochodziku

Nienacki przez lata wypracował własny model powieści młodzieżowej, która ma wiele właściwości powieści kryminalnej. Mowa tutaj o cyklu powieściowym, który przedstawia przygody Pana Samochodzika¹⁴. Składa się on z dwunastu książek, choć niektórzy zaliczają do niego także inne utwory autora, w których pojawia się wspomniany bohater.

Każdą z powieści o Panu Samochodziku łączy podobny schemat fabularny i określona tematyka. Poszczególne utwory prezentują rozwiązywanie zagadek dotyczących ukrytych bądź skradzionych dzieł sztuki. Można w nich dostrzec obecność następujących ogniw tworzących fabułę: historia o zaginięciu bądź skradzeniu dzieła sztuki → podjęcie śledztwa → odnalezienie dzieła sztuki → ujęcie przestępców → ukaranie winnych. Taki przebieg wydarzeń nawiązuje do przedstawionego wcześniej modelu Lasicia. Etap zbrodni zastępuje tutaj tajemnicza historia dzieła sztuki, która motywuje zawiązanie akcji. Prowadzone śledztwa odkrywają zdarzenia z przeszłości, z drugiej strony wiążą się z licznymi przygodami i nieprzewidywalnymi sytuacjami, jakich doświadcza główny bohater. Trzeba jeszcze zauważyć, że u Nienackiego niejednokrotnie końcowe fazy fabuły nie mają stałej kolejności, co jednak nie zmienia charakteru utworu. Takiemu układowi fabularnemu akompaniuje budowa formalna powieści. Każda z nich podzielona jest na kilkustronicowe rozdziały, które poprzedzają krótkie streszczenia w postaci planów zdarzeń. Poszczególne jednostki składowe kończą się jakąś niewyjaśnioną sytuacją, podobnie jak dzieje się to w kryminale. Dzięki temu opowiadana historia bardziej intryguje czytelnika i podnosi poziom jego zainteresowania lekturą.

Narratorem i zarazem głównym bohaterem prowadzącym śledztwo we wspomnianych powieściach jest Tomasz N.N., nazywany Panem Samochodzikiem. Mężczyzna ukończył historię sztuki i zajmuje się zwalczaniem złodziei dzieł sztuki¹⁵, co jest jego pracą i zarazem sposobem na wolny czas. W kilku początkowych częściach cyklu powieściowego w rozwiązywaniu zagadek towarzyszą mu nastoletni harcerze, w pozostałych książkach bohater młodzieżowy schodzi na dalszy plan albo wcale się nie pojawia. Na uwagę zasługuje obecność kobiet w powieściach o Panu Samochodziku, które

¹⁴ Za cykl powieściowy o Panu Samochodziku przyjmuję w tym artykule powieści Z. Nienackiego wydawane w ramach „kolorowej serii” przez Wydawnictwo Pojezierze w latach 1988-1991 oraz Wydawnictwo Euro w latach 1991-1992: *Wyspa złoczyńców*, *Pan Samochodzik i templariusze*, *Księga strachów*, *Niesamowity dwór*, *Nowe przygody Pana Samochodzika*, *Pan Samochodzik i Fantomas*, *Pan Samochodzik i zagadki Fromborka*, *Pan Samochodzik i tajemnica tajemnic*, *Pan Samochodzik i Winnetou*, *Pan Samochodzik i Niewidzialni*, *Pan Samochodzik i złota rękawica*, *Pan Samochodzik i człowiek z UFO*.

¹⁵ *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 290.

uczestniczą w prowadzonych śledztwach. Są one przedstawiane z negatywnej strony, jako osoby niegrzeczne i złośliwe¹⁶. Zazwyczaj wchodzą one w romans z powieściowym detektywem, aby spowolnić jego pracę, a niekiedy także zdobyć cenne informacje dla przeciwników Tomasza N.N. Ważną rolę w fabule powieści odgrywają przestępcy, którzy skradli lub próbują zdobyć cenne dzieła sztuki. Detektyw stara się zapobiec ich działaniom i doprowadzić do sprawiedliwego ukarania takiego postępowania. Zawsze udaje mu się to osiągnąć, dzięki czemu zło zostaje pokonane.

Cykl powieściowy wyróżnia jeszcze dobór charakterystycznej czasoprzestrzeni akcji. Nienacki zrywa tutaj z respektowaną w kryminale zasadą jedności czasu i miejsca. Wszystkie powieści rozgrywają się zazwyczaj podczas letniego urlopu głównego bohatera. Miejsce akcji zostaje zaś usytuowane najczęściej w rzeczywistych miejscowościach, w których znajdują się różne zabytki o intrygujących historiach. To też pozwala na rozbudowanie w powieściach funkcji poznawczej, która stanowi kolejną cechę charakterystyczną modelu powieści Nienackiego. Autor bowiem włącza do swoich utworów wiele informacji z zakresu historii sztuki i związanych z nią obszarów, które pozwalają rozwiązać zagadki i wzbogacają odbiorców o nową wiedzę. Istotną rolę odgrywa też funkcja wychowawcza, koncentrująca się na propagowaniu postawy obywatelskiej i poszanowaniu otaczającej przyrody¹⁷.

Powieści o Panu Samochodziku cieszyły się ogromnym zainteresowaniem i nadal znajdują miłośników. Stąd też przez grono pisarzy podjęta została idea stworzenia dalszego ciągu cyklu powieściowego. W tym artykule chciałbym się przyjrzeć temu, w jaki sposób w wybranych kontynuacjach powieści o Panu Samochodzik¹⁸ wykorzystuje się model wypracowany przez Nienackiego.

Oś fabularna została niemalże w pełni przyswojona przez następców młodzieżowego powieściopisarza. Poszczególne części cyklu otwiera informacja o historii jakiegoś dzieła sztuki, niejednokrotnie przybiera ona postać prologu, w którym przedstawia się epizod z przeszłości. Pozwala on na zrekonstruowanie okoliczności zaginięcia lub kradzieży poszukiwanego przedmiotu. Przykładem może być tutaj chociażby wstęp do *Pana Samochodzika i baszty nietoperzy* Jacka Mroza, w którym narrator trzecioosobowy

¹⁶ P. Łopuszański, *Pan Samochodzik i jego autor. O książkach Zbigniewa Nienackiego dla młodzieży*, Warszawa 2009, s. 283.

¹⁷ A. Sikorska, „Albowiem tylko obojętnych na zło omija przygoda”, czyli dlaczego wciąż warto wracać do *Pana Samochodzika?*, „Guliwer” 2005, nr 4, s. 38-39.

¹⁸ Analizie poddane zostały następujące powieści z cyklu „Pan Samochodzik i...”: T. Olszakowski, *Pan Samochodzik i rubinowa tiara*, Olsztyn 1999; J. Szumski, *Pan Samochodzik i floreny z Zalewa*, Olsztyn 2000; A. Niemirski, *Pan Samochodzik i europejska przygoda*, Olsztyn 2002; S. Miernicki, *Pan Samochodzik i operacja „Królewiec”*, Olsztyn 2002; J. Mróz, *Pan Samochodzik i baszta nietoperzy*, Olsztyn 2003; K. Zagórski, *Pan Samochodzik i wawelskie regalia*, Olsztyn 2005; I. Karst, *Pan Samochodzik i podziemia*, Wrocławia, Olsztyn 2007; M. Żelech, *Pan Samochodzik i toruńska tajemnica*, Olsztyn 2008; A.O. Ajchel, *Lwy ze Starej Wody*, Olsztyn 2014.

relacjonuje przebieg wywozu przez Niemców polskich dzieł sztuki i napotkane z tym trudności¹⁹. Następnie rozpoczyna się właściwa fabuła, którą inicjuje przekazanie przez Tomasza N.N. informacji o nowym zadaniu swojemu pracownikowi – Pawłowi Dańcowi. Od tej chwili rozpoczyna się śledztwo, którego przedmiotem stają się między innymi rubinowa tiara²⁰, rękopis dzieła Bacona²¹, rękopis Kopernika²² czy tajemnica kielichów²³. W poszukiwaniu poszczególnych dzieł sztuki biorą też udział przestępcy, którym zależy na ich jak najszybszym zdobyciu i sprzedaniu zainteresowanym klientom. Jednakże zawsze zostają oni przechytrzeni przez Pana Samochodzika i jego współpracowników. W efekcie odnalezione przedmioty trafiają do odpowiedniego muzeum, gdzie mogą być podziwiane przez wszystkich zainteresowanych. Cała fabuła obfituje w liczne przygody, mające niejednokrotnie sensacyjny charakter. W *Panu Samochodziku i toruńskiej tajemnicy* Paweł Daniec wraz ze swoim kolegą zostają napadnięci w altance pana Anzelma przez złodziei, którzy zabierają im tajemniczy kielich. Natomiast *Pan Samochodzik i rubinowa tiara* opisuje włamanie bohaterów do archiwum KGB w Tobolsku. Zupełnie inaczej kształtuje się oś fabularna jednej z ostatnich powieści z cyklu, to jest *Lwy ze Starej Wody* Amosa Oskara Ajchela. Choć utwór skoncentrowany jest wokół wyjaśnienia tajemnicy zdjęć i klucza, która prowadzi do cennego naszyjnika, prowadzone w nim śledztwo ma charakter prywatny. Poza tym w wykonywanym zadaniu nie przeszkadzają bohaterom żadni przestępcy. Całe dochodzenie pozbawione jest jakichkolwiek nieoczekiwanych sytuacji, a jego rozwój uzależniony jest od logicznego myślenia i łączenia faktów przez bohaterów. W ten sposób dzieło *Lwy ze Starej Wody* zbliża się do klasycznej powieści detektywistycznej, w której główną determinantę fabuły stanowi dedukcja.

Pod względem budowy formalnej powieściowe kontynuacje serii o Panu Samochodziku wierne pozostają wzorcowi. Zastosowany podział na dość krótkie rozdziały poprzedzone planami wydarzeń spełnia oczekiwania nastoletnich czytelników. Niewielka objętość sprawia, że nie zniechęcają się oni do lektury, a poza tym takie „porcjowanie zdarzeń” wzmacnia zainteresowanie tekstem literackim. W przypadku wspomnianego adresata ma to dość istotne znaczenie, gdyż znajduje się on na etapie wyrabiania nawyków czytelniczych i stosunku do literatury.

Głównym bohaterem analizowanych powieści jest detektyw, podobnie jak w utworach Nienackiego. Trzeba jednak w tym miejscu zauważyć, że już nie tylko Pan Samochodzik występuje w tej roli. Kontynuatorzy wprowadzili nową postać, jaką stał się pomocnik starzejącego się już pracownika Ministerstwa – Paweł Daniec. Co ciekawe,

¹⁹ Zob. J. Mróz, *op. cit.*, s. 5-6.

²⁰ Zob. T. Olszakowski, *op. cit.*

²¹ Zob. A. Niemirski, *op. cit.*

²² Zob. I. Karst, *op. cit.*

²³ Zob. M. Żelech, *op. cit.*

nowy bohater przypomina w niektórych aspektach swojego przełożonego (czy też nawet poprzednika). Mężczyzna jest również absolwentem historii sztuki, którego pasjonują poszukiwanie zaginionych dzieł sztuki i związane z tym przygody. Podobieństwo zachodzi także na płaszczyźnie życia prywatnego bohaterów, obaj bowiem wiodą życie kawalerskie, co pozwala im na duże zaangażowanie w sprawy zawodowe. Trzeba tutaj jednak zauważyć, że nowy towarzysz pana Tomasza różni się od niego niezwykle sprawnością fizyczną, którą wykorzystuje w trakcie rozwiązywania zagadek. Wprowadzenie postaci Pawła Dańca wiąże się ze zmianami w narracji powieści. Zyskuje on status narratora, który przedstawia zdarzenia ze swojej perspektywy. W ten sposób w powieściach zaczynają funkcjonować dwie narracje pierwszoosobowe na równych prawach. Dzięki temu odbiorcy wiedzą, co dzieje się jednocześnie w dwóch różnych miejscach albo co myślał bohaterowie w czasie wspólnego wykonywania zadań. Oto przykład:

Po obiedzie bezskutecznie szukałem pana Tomasza i Olbrzyma. Obaj zapadli się jak pod ziemię, a razem z nimi i nasz dzielny Rosynant.

– Pojechali na wycieczkę – wyjaśnił Tomek.

– Oby nie taką jak moja wczorajsza – mruknąłem dotknięty tym, że szef miał przede mną jakieś tajemnice²⁴.

Powrót Pawła i jego opowieść uświadomiły mi, że jak niebezpiecznym przeciwnikiem będziemy musieli się zmierzyć. Musiałem wtajemniczyć Olbrzyma w moje plany, ale pod przysięgą zażądałem, by na razie nic nie mówił Pawłowi. Z Krysiem opracowaliśmy plan. Najpierw Paweł miał pomóc rajdowcowi wygrać wyścig, a dopiero potem wspólnie mieliśmy podjąć walkę z przestępcami²⁵.

Taka strategia narracyjna zmienia się stopniowo w dalszych tomach serii, sprowadzając postać pana Tomasza na dalszy plan. Wiodącym opowiadaczem staje się w nich wyłącznie Paweł Daniec, który przedstawia krok po kroku wszystkie swoje przygody związane z poszukiwaniem dzieł sztuki. Tym samym taka narracja przypomina wzór stworzony przez Nienackiego. Tę tendencję przełamuje jednak *Pan Samochodzik i podziemia Wrocławia* Igi Karst, w którym to utworze wprowadzona zostaje kolejna postać pełniąca funkcję narratora. Obok narracji prowadzonej przez Tomasza N.N. pojawia się narracja Zosi – jego nastoletniej siostrzenicy. Dziewczyna pomaga stryjowi w rozwiązywaniu tajemnicy starych medalionów. Narratorka relacjonuje wydarzenia, w których bierze udział, a także zwraca uwagę na własne przeżycia wewnętrzne. Wprowadzenie kobiecej strategii narracyjnej służy otwarciu grona, do którego adresowana jest powieść. Dotychczas tego typu utwory kierowano najczęściej do męskiego odbiorcy, który w domyśle miał się fascynować przygodą i nagłymi zwrotami akcji. Propozycja Karst pokazuje, że zagadki kryminalne może również rozwiązywać kobieta. Ponadto uczynienie Zosi głównym bohaterem i narratorem prowadzi do zmiany sposobu ich

²⁴ S. Miernicki, *op. cit.*, s. 138.

²⁵ *Ibidem*.

rozwikływania. Młoda kobieta nie działa samodzielnie, tylko włącza w wykonywanie powierzonych jej zadań poznaną koleżankę i miejscową młodzież.

Z omówioną kwestią wiąże się zagadnienie postaci kobiecych w serii kontynuacji powieści o Panu Samochodziku. Wspomniana Zosia przełamuje całkowicie obraz kobiety, jaki wyłania się z lektury utworów Nienackiego. Dziewczyna wykazuje się niezwykle odwagą i zdolnością do rozwiązywania skomplikowanych zagadek. Swoją postawą sprawia bardzo pozytywne wrażenie. Podobną ocenę zyskuje Julia, która pojawia się w *Panu samochodziku i wawelskich regaliach* w roli dodatkowego współpracownika. Początkowo jest ona odbierana jako wybredna dama, która nie poradzi sobie w zespole. Z czasem jednak dziewczyna udowadnia, że posiada olbrzymią wiedzę z zakresu historii sztuki i z łatwością potrafi ją wykorzystywać w praktyce. Zupełnie inaczej przedstawia się wizerunek Krystyny z *Pana Samochodzika i florenów z Zalewa*. Kobieta współpracuje z grupą przestępczą Jerzego Batury i przygotowuje się do włamania do Muzeum Warmii i Mazur. Spotkanego Pawła Dańca okłamuje, mówiąc, że jest Niemką i przyjechała na wakacje do miejsca, skąd pochodzą jej dziadkowie. Krystyna jawi się jako kobieta podstępna i wyrachowana, czym przypomina bohaterki Nienackiego (por. chociażby Dianę Denver z *Pana Samochodzika i złotej rękawicy*). Warto jeszcze wspomnieć o Kindze Pollock z *Pana Samochodzika i europejskiej przygody*, która współpracowała jednocześnie z Panem Tomaszem i Jerzym Baturą. Jej postępowanie motywowała chęć wyjaśnienia przeszłości dziadka. Pomimo nieuczciwej postawy przyczyniła się ona do unieszkodliwienia groźnego przestępcy, co zrehabilitowało jej wizerunek. W kontynuacji serii o Panu Samochodziku zmienia się obraz kobiety i jej pozycja w świecie przedstawionym. Nabiera on pozytywnego wydźwięku poprzez uwypuklenie w nim zalet, które pomagają w rozwiązywaniu zagadek. Kobieta już nie tylko wspomaga detektywa, ale na równych prawach prowadzi wraz z nim dochodzenie. Ma to niewątpliwie charakter promowania równouprawnienia między płciami. Trzeba jednak pamiętać, że w omawianych powieściach pojawiają się też kobiety odgrywające negatywną rolę, choć nie tak często jak u Nienackiego.

Ważna wydaje się jeszcze obecność bohatera młodzieżowego, który pozostaje zazwyczaj na drugim planie. Na uwagę zasługuje fakt, że młodzi ludzie niezbyt często goszczą w świecie przedstawionym z kontynuacji powieści o Panu Samochodziku. Jeśli już zostają wprowadzeni, to ich rola ogranicza się do pomocy detektywowi prowadzącemu śledztwo i do uczestnictwa w pojedynczych epizodach, które nie zawsze łączą się z głównym wątkiem. I tak w *Panu Samochodziku i florenach z Zalewa* pojawiają się Łukasz Łobocki i Andrzej Bień, którzy wspomagają Pawła Dańca. Ich zadaniem jest podsłuchiwanie przestępców i zbieranie informacji, co pozwala głównemu bohaterowi odkryć plan gangu Baziaka. Jedynym ważniejszym epizodem, w którym uczestniczą chłopcy, jest uwolnienie Pawła z kryjówki przestępców, gdzie został uwięziony.

Natomiast w *Panu Samochodziku i wawelskich regaliach* Marek pojawia się tylko kilka razy, a jego działanie polega wyłącznie na umożliwieniu detektywowi wtargnięcia do pokoju Batury i wykradnięcia dokumentów. Jak widać, w niektórych powieściach pojawiają się bohaterowie młodzieżowi, choć ich rola w rozwoju akcji jest znikoma. Może to wynikać z pewnej tendencji zaobserwowanej w cyklu Nienackiego. Autor z powieści na powieść eliminował ze świata przedstawionego nastolatków, zastępując ich dorosłymi. Co ciekawe, taki zabieg nie wpływał negatywnie na odbiór utworów i ich popularność w kręgu młodzieży. To też może tłumaczyć ograniczenie postaci nieletnich w kontynuacji serii.

W świecie postaci z powieści Nienackiego ważną rolę odgrywają przestępcy, którzy próbują utrudnić działania podejmowane przez detektywa. Podobnie dzieje się w kontynuacjach utworów o Panu Samochodziku, w których to przeciwnikiem Pawła Dańca staje się najczęściej Jerzy Batura. Jest to syn znanego z wcześniejszych książek Waldemara Batury, który rywalizował na każdym kroku z Tomaszem N.N. W analizowanych kontynuacjach zajął on miejsce swojego ojca, próbując zdobyć cenne dzieła sztuki i korzystnie je sprzedać. Uwagę zwraca jego w miarę życzliwy stosunek do detektywa. Mimo popełnianych przestępstw działa *fair play*, ratując chociażby życie Pawłowi Dańcowi w kulminacyjnej scenie w *Panu Samochodziku i florenach z Zalewa*. Taki sposób kreacji tej postaci sprawia, że trudno ją jednoznacznie ocenić. Zupełnie inaczej kształtował się wizerunek przestępcy w serii powieściowej Nienackiego, który koncentrował się na negatywnej stronie bohatera.

Pewne zmiany zaobserwować można w sposobie osadzania przedstawianych zdarzeń w czasie. Nienacki starał się akcję zamknąć w możliwie jak najkrótszym odcinku czasowym, sytuując ją w okresie urlopowym czy w porze lata (najczęściej był to przełom czerwca i lipca). Kontynuatorzy serii zaś rozciągają zdarzenia w czasie, niekiedy nawet do kilku miesięcy. Nie sytuują też akcji w stałej porze roku, co uatrakcyjnia poszczególne fabuły powieściowe. Przy wyborze miejsca zdarzeń zachowano kryterium atrakcyjności historycznej z wypracowanego modelu. Znacznie jednak rozszerzono obszar przestrzeni o tereny zarówno krajowe, jak i zagraniczne. I tak akcja *Pana Samochodzika i europejskiej przygody* rozgrywa się na statku płynącym z Ameryki, w Anglii, w Szwajcarii, a jej główna część – na półwyspie Istria w Chorwacji. Natomiast *Pana Samochodzika i toruńską tajemnicę* umiejscowiono w Toruniu i okolicach. Taki sposób lokowania przestrzeni akcji umotywowany jest najprawdopodobniej chęcią pokazania atrakcyjności i walorów innych miejsc niż tylko Pojezierza Warmińsko-Mazurskiego, które bliskie było Nienackiemu.

Opisana metoda budowania świata przedstawionego przyczynia się do tego, że kontynuacje powieści o Panu Samochodziku nie rezygnują z funkcji poznawczej i dydaktyczno-wychowawczej. Dobór miejsc atrakcyjnych historycznie pozwala autorom

na wprowadzenie do swoich utworów wielu treści edukacyjnych. Przybierają one postać legend związanych z poszukiwanym dziełem sztuki czy miejscem jego ukrycia, opowieści o przeszłości danego zabytku bądź okolicy, a także miniwykładów z zakresu historii sztuki. Tego typu treści są wplecione w warstwę fabularną w małych ilościach i w różnych momentach. Oto przykład:

- Powiedźcie mi na przykład, co wiecie o biskupie Cieciszewskim. Wygląda bowiem na to, że zapisy na kartach zostały dokonane jego ręką.
- No – zająknąłem się.
- Głos zabrała Julia. [...]
- Kacper Cieciszewski był w pierwszej połowie XIX wieku biskupem diecezji łuckiej, znajdującej się obecnie na terenie Ukrainy. Dał się poznać współczesnym mu ludziom jako prawdziwy Polak i patriota²⁶.

Dzięki takiemu rozwiązaniu odbiorca zyskuje cenną wiedzę porcjami, co nie wywołuje znudzenia i nie spowalnia bardzo rozwoju akcji. Trzeba jednak zauważyć, że zdarzają się dłuższe fragmenty, które spełniają wyłącznie funkcję poznawczą. Mowa tutaj między innymi o rozmowie Pawła Dańca z Mnichem²⁷ czy opisie wędrowki po Wałbrzychu²⁸. Przedstawione walory uzupełnia funkcja dydaktyczno-wychowawcza. Uwidacznia się ona przede wszystkim w dowartościowaniu niektórych cech i zachowań człowieka poprzez przypisywanie ich bohaterom pozytywnym. Paweł Daniec jawi się jako młody mężczyzna, który jest zarówno bardzo dobrze wykształcony, jak i sprawny fizycznie. Lubi wypoczywać na łonie przyrody i podziwiać jej piękno. W ten sposób nastoletni czytelnik otrzymuje komunikat promujący wartość rozwoju intelektualnego i fizycznego oraz otaczającego świata natury.

Analiza tylko wybranych kontynuacji powieści o Panu Samochodziku pokazuje, że następcy zachowali schemat wypracowany przez Nienackiego, choć niejednokrotnie poddawali go różnym zmianom. Oś fabularna opiera się na schemacie ze wzoru, który bywa jednak czasami modyfikowany poprzez między innymi wyeliminowanie wątku z przestępcami. Największe zmiany pojawiają się na płaszczyźnie narracji, która przyjmuje różne strategie. W kontynuacji serii pojawia się dwóch narratorów: Tomasz N.N. i Paweł Daniec, którzy przedstawiają świat z własnych perspektyw. Jednakże największe *novum* stanowi wprowadzenie narracji prowadzonej przez kobiecego bohatera – Zosię. Ma to niewątpliwie duży wpływ na rozszerzenie grona odbiorców o nastolatki. O wyborze miejsca nadal decyduje jego atrakcyjność historyczna, która pozwala na osadzenie w nim przedstawianych przygód. Czas akcji nie jest już związany z określonym momentem, obejmuje on różne przedziały czasowe i części roku. Być może wynika

²⁶ K. Zagórski, *op. cit.*, s. 29.

²⁷ Zob. A. Niemirski, *op. cit.*

²⁸ Zob. A.O. Ajchel, *op. cit.*

to z faktu, że obecnie co kilka miesięcy pojawia się kolejna część cyklu. Najnowsze powieści o Panu Samochodziku wciąż, oprócz naczelnej funkcji rozrywkowej, pełnią również funkcję poznawczą i dydaktyczno-wychowawczą.

Jak widać, kontynuatorzy serii Nienackiego nie wykazują się zbyt daleko posuniętą oryginalnością. Ciekawe może się zatem wydać to, że mimo ogromnego podobieństwa kolejnych powieści do poprzednich seria jest poszerzana o nowe tomy, które znajdują czytelników. Taka sytuacja może wynikać z właściwości kryminału i jego przynależności do literatury popularnej, która nastawiona jest na ludyczność. I tak prosta fabuła skoncentrowana wokół rozwiązywania zagadki związanej z dziełami sztuki w każdym przypadku zapewnia nastoletniemu czytelnikowi różnorakie przeżycia, gwarantując mu rozrywkę. Oryginalność nie jest tu istotna, a realizowany schemat usprawnia odbiór tekstu. Znajomość cech głównego bohatera i jego sposobów prowadzenia śledztwa sprawia, że tekst powieści nie wymaga wnikliwej lektury. Dzięki temu młodzi ludzie, którzy czytają bardzo rzadko, mogą sięgnąć po takie powieści w dowolnym momencie czy miejscu, traktując to jako łatwą rozrywkę. Natomiast nudzą one prawdziwych miłośników literatury kryminalnej, sensacyjnej i przygodowej.

HOW DOES ZBIGNIEW NIENACKI'S MODEL OF CRIME NOVEL FOR TEENAGERS FUNCTION TODAY? ON THE SELECTED NOVEL SEQUELS OF *PAN SAMOCHODZIK* (MR. CAR)

Summary

The article is devoted to the status of the novel *Pan Samochodzik* as written by Zbigniew Nienacki's followers. It opens with a characterisation of detective fiction and youth crime novel as a literary genres. Then distinguishing features of Nienacki's novel cycle are discussed, for instance, crime story discourse, characterisation of the hero and his opponents, narration, time and place of action. The main body of the article is devoted to the analysis of the selected continuations of *Pan Samochodzik* by contemporary writers. The focus of the analysis is on the identification of the new versions' similarities to and differences from the model. The author of the article addresses also the question of the readers' interest in the sequels and of the continuous development of the cycle. The final question posed by the article is: How does Zbigniew Nienacki's model of crime novel for teenagers function today? It is accompanied by a reflection on the originality in the literature for children and teenagers, which forms a part of popular literature.

VII
Współczesne
inkarnacje kryminału

Monika Samsel-Chojnacka
Uniwersytet Gdański

MORDERSTWO W MIEJSKIM LABIRYNCIE – KONSTRUKT KRYMINALNEGO SZTOKHOLMU WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE SZWEDZKIEJ

Rozwój powieści kryminalnej w Szwecji zbiegł się z rozbudową i ewolucją Sztokholmu jako nowoczesnej skandynawskiej stolicy. Ten fakt nie powinien dziwić, ponieważ współczesny kryminał jest przede wszystkim gatunkiem typowo miejskim. Zdaniem Mariusza Czubaja „Metropolia jest [...] dla pisarza swoistym preparatem – obiektem godnym analizy, gdyż konflikt, agresja, zbrodnia są substancjonalnie wręcz wprzęgnięte w ideę wielkomiejskości”¹. Wraz z rozwojem industrialnym w drugiej połowie XIX wieku szwedzka stolica zaczęła się rozrastać. Mieszkańcy napływali w poszukiwaniu pracy, postanowiono więc na nowo zaprojektować miasto, które miało sięgnąć poza centralną wyspę. Sztokholm miał ambicję zbliżenia się do europejskich metropolii, zaprojektowano gwiazdźście rozchodzące się od centralnych placów ulice i wysokie monumentalne kamienice. To wtedy powstał podział, istniejący do dziś, na majątne dzielnice, takie jak Norrmalm czy Östermalm, i robotniczy Södermalm, który pod koniec XX wieku stał się rejonem ulubionym przez artystów.

Istnieje też tradycyjna opozycja między Östermalmem – wschodnią, ekskluzywną dzielnicą a resztą miasta. Jest on zamieszkaný głównie przez potentatów finansowych, przedsiębiorców i bankierów. To konserwatywna część stolicy, wystarczy spojrzeć na tamtejsze wyniki wyborcze, by zauważyć, jaka warstwa społeczna zamieszkuje ten dystrykt.

Sztokholm rozbudował również wielką sieć przedmieść, do których napływała ludność z prowincji i kolejne fale uchodźców z Europy oraz Azji, Afryki i Ameryki Południowej. Powstające na północnym zachodzie miasta blokowiska miały się kojarzyć z nowoczesnymi, funkcjonalnymi mieszkaniami, a stały się małymi gettami, siedliskiem

¹ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu*, Gdańsk 2010, s. 49.

„nowych Szwedów”, mówiących własną odmianą języka naznaczoną wpływami arabskimi i tureckimi. Dzielnice o nazwach Rinkeby, Husby czy Tensta są dziś siedliskiem niezadowolonych emigrantów.

Bohdan Jałowiecki i Marek Szczepański w pracy dotyczącej przestrzeni w perspektywie socjologicznej piszą o rewirach miast, odwołując się do tekstów kultury:

Pojęcie „dobrych” i „złych” dzielnic jest silnie zakorzenione w literackich opisach miast, a także w świadomości potocznej. Ma ono charakter stereotypu, gdyż składa się na nie pewna zbitka cech architektonicznych, urbanistycznych i społecznych danego obszaru, które określają jego standard, wygląd zewnętrzny, cechy mieszkańców itp. [...] Obrazy takich dzielnic znajduje się i dzisiaj na kartach książek i w przedstawieniach filmowych, ale odnoszą się one głównie do mniej lub bardziej odległej historii miasta².

Zapewne po lekturze szwedzkich powieści kryminalnych badacze musieliby zmienić zdanie, ponieważ gatunek ten, oprócz zgrabnego przedstawienia intrygi i rozbudowanego suspensu, ma do zaoferowania również świadectwo przemian społecznych, a więc również urbanistycznych.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych Sztokholm przeobrażał się w zawrotnym tempie. W życie wprowadzano nowe plany zagospodarowania centrum – wyburzono ogromne obszary, by zbudować tunele metra, a później pokryć powierzchnie nowoczesnymi budowlami. Prócz względów praktycznych jednym z powodów było zatarcie śladów obecności burżuazji w śródmieściu. Ofiarą pędu ku kreacji bezklasowego społeczeństwa padło wiele zabytkowych budynków.

Świadectwem literackim tamtego okresu stał się cykl powieści Stiega Trentera o fotografii Harrym Fribergu. Sztokholm jest tu nie tylko tłem, ale też miastem-bohaterem, które z sielskiej idylli przeistacza się energicznie w nowoczesną metropolię. Znane punkty miasta są dla Trentera miejscami, w których może zacząć kolejne etapy intrygi kryminalnej. Autor był bystrym obserwatorem, a poza tym wraz z przyjacielem Karlem Wernerem Gullersem, fotografem, prowadził dokładną dokumentację zdjęciową miejsc ze swoich powieści.

Miasto w prozie Trentera odzwierciedla naiwny optymizm epoki *folkhemmet*, kiedy wierzono w trzecią drogę, pomiędzy socjalizmem i kapitalizmem, z nadzieją na bezklasowe społeczeństwo oparte na równości, sprawiedliwości i współodpowiedzialności.

Ta radosna atmosfera zaniknie jednak w następnej dekadzie. Rozczarowanie władzą i odarcie z iluzji wiary w sprawiedliwość społeczną towarzyszyć będzie przełomowemu dla szwedzkiej powieści kryminalnej cyklowi Maj Sjöwall i Pera Wahlö o Martinie Becku. Czas opisywany w tej serii to lata 1965-1975, gdy ideologia *folkhemmet* zaczęła

² B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 334.

się wypalać, ponieważ społeczeństwo okazało się niewystarczająco dojrzałe, by zdać egzamin z postaw obywatelskich. Sztokholm w tych powieściach odzwierciedla zmiany społeczne, jednocześnie stając się projekcją poglądów politycznych autorów. To już nie przyjazne, tętniące życiem miasto, ale dżungla, która sprawia, że ludzie tracą serdeczność i... życie. Rozpoczęcie serii o Martinie Becku to pożegnanie z atmosferą tradycyjnego kryminału miejskiego, który wywodzi się z tradycji *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue i popularnych opowieści o Sherlocku Holmesie Artura Conan Doyle'a. Ich duch przyświecał jeszcze twórczości Trentera, jednak nowatorstwo pary szwedzkich autorów polega między innymi na tym, że wprowadzają do obrazu kryminalnego miasta bezdusność systemu społecznego, która pcha jednostkę do popełnienia zbrodni.

W powieści *Mężczyzna na balkonie*, z 1967 roku, Beck prowadzi z kolegami śledztwo dotyczące gwałtów i morderstw w stołecznych parkach. Jak zauważają Robert Winston i Nancy Mellerski, parki są zaprojektowane, by przynosić ulgę i wytchnienie mieszkańcom metropolii, uprzyjemniać czas klasie robotniczej, stanowić miejsce wycieczek i spotkań.

Sjówall i Wahlöö usiłują pokazać, że instytucja, która miała na celu ulepszyć jakość miejskiego życia, stała się matrycą dla wszelkiego rodzaju przestępczych zachowań. Rabunki, napaść, morderstwo, seks, voyeuryzm, alkoholizm, narkotyki, włóczęgostwo oraz lincz tłumu, które charakteryzują codziennie życie w sztokholmskich parkach, odbijają się echem w późniejszych powieściach z serii o Becku³.

U Sjówall i Wahlöö zarysowuje się tendencja widoczna u późniejszych pisarzy. Pozytywni bohaterowie często zamieszkują Södermalm albo południowe przedmieścia. Kollberg mieszka w Skärmarbrink, Gunvald Larsson w Bollmorze, Skacke na obrzeżach Södermalmu, Martin Beck – zanim przeprowadził się na Starówkę – w Bagarmossen. To nowe osiedla, budowane w okresie przed tak zwanym *Miljonprogrammet*, co oznacza, że podzielone na kwartały dzielnice są kameralne i pełne zieleni. Miały się dopasowywać do potrzeb bezklasowego społeczeństwa, zapewniać w niewielkiej odległości od siebie mieszkanie, miejsce pracy i centrum handlowe. Dopiero w na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w ramach „programu milionowego” zaczęto budować blokowiska, sypialnie pozbawione udogodnień, skazujące mieszkańców na izolację.

Sjówall i Wahlöö umieścili swych ulubionych bohaterów w dzielnicach starszego typu. Ich przeprowadzki świadczą też o zmianach, jakie zachodzą w ich życiu: Gunvald Larsson, wychowany na Östermalme, zrywa kontakt ze swoją konserwatywną rodziną i wyprowadza się do nowoczesnej Bollmory. Martin Beck, gdy jego małżeństwo runie w gruzach, przenosi się na Starówkę, a mieszkanie jego nowej dziewczyny przypomina hippisowską komunę.

³ R.P. Winston, N.C. Mellerski, *The Public Eye: Ideology and the Police Procedural*, New York 1992, s. 25.

Patrząc na plan miasta, odkrywamy, że zaczyna być sygnalizowana inna tendencja – czarne charaktery (nie zawsze przestępcy) mieszkają w północnych dzielnicach centrum lub w willowych przedmieściach. Morderca Roseanny z pierwszej powieści duetu mieszka przy Rörstrandsgatan na Vasastan; Forsberg, sprawca masowego zabójstwa w autobusie numer 47, ma willę w Stocksund, w dzielnicy Danderyd, natomiast biuro jego firmy znajduje się na rogu Kungsgatan i Stureplan; tytułowy „twardziel z Säffle”, sadystyczny komisarz Nyman, mieszka na Birger Jarlsgatan; Svärd – rzezimieszek z *Zamkniętego pokoju* pochodzi z Kungsholmen, a Mauritzon – „gruba ryba” przestępczego półświatka – ma swoje mieszkanie na Östermalmie.

Takie rozmieszczenie bohaterów może się wydać początkowo dość przypadkowe. Trzeba jednak zwrócić uwagę na polityczne sympatie pary pisarzy. W latach sześćdziesiątych Sjöwall i Wahlöö byli komunistami, a powieść kryminalną traktowali jak „skalpel, odsłaniający ideologiczne zubożenie i moralną wątpliwość tak zwanego państwa dobrobytu typu burżuazyjnego”⁴. Przestrzeń miejska była zdaniem pisarzy wyraźnie podzielona. Wbrew zapowiedziom Sztokholm nie stał się wcale bardziej przyjazny dla obywateli. Kollberg – przyjaciel Martina Becka ma na ten temat takie przemyślenia:

Sztokholm – za efektowną topograficzną fasadą i pod wypolerowaną, po części nowoczesną powierzchnią – stał się wielkomiejską dżunglą, gdzie w stopniu dotąd niespotykanym szalała narkomania i patologie, gdzie bezwzględni lichwiarze całkowicie legalnie ciągnęli przeogromne zyski z twardej pornografii, gdzie coraz liczniejsza rzesza zawodowych przestępców była coraz lepiej zorganizowana i gdzie zwłaszcza ludzie starsi stawali się najuboższą grupą społeczną⁵.

O takiej właśnie naiwności wizji utopijnych planistów pisał Zygmunt Bauman w eseju *Wśród nas nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*:

Wystarczy uczynić układ ulic i domów regularnym, by regularnymi stały się pragnienia i postęпки mieszkańców. Wystarczy oczyścić miasto z wszystkiego, co przypadkowe i niezaplanowane, by działania ludzkie przestały być niesforne, kapryśne i nieobliczalne⁶.

Para szwedzkich pisarzy demaskowała wizję utopijności planowania nowego miasta, pokazując skutki, jakie niesie ze sobą nałożenie nowych karbów na przestrzeń urbanistyczną. Ich literackie przemyślenia zgadzają się z obserwacjami naukowymi, przeprowadzonymi między innymi we Francji, na nowych osiedlach zbudowanych według myśli Le Corbusiera:

⁴ B. Lundin, *Kriminalroman som skalepell*, [w:] *Tretton Kriminella klasiker*, red. M. Boström, Lund 2005, s. 230.

⁵ M. Sjöwall, P. Wahlöö, *Morderstwo w Savoyu*, tł. H. Thylwe, Warszawa 2008, s. 105-106.

⁶ Z. Bauman, *Wśród nas nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, „Studia Kulturoznawcze” 1997, t. 9, s. 150.

Socjologowie badający warunki życia w *unite d'habitation* stwierdzili wiele zjawisk patologicznych, jak stłoczenie, brak prywatności, nerwowość dzieci, chuligaństwo, wśród młodzieży. Ta „idealna forma mieszkalna” ulegała stopniowej degradacji najpierw w sferze wspólnych usług, a następnie mieszkań⁷.

Kontynuatorem wizji miasta przedstawionej przez Sjöwall i Wahlöö był Stieg Larsson, wpisując w topografię trylogii „Millennium” wyraźny podział dzielnic Sztokholmu, pokrywający się w dużej mierze z ich projektem. W „Millennium” jest on wyraźny, wręcz natrętny. Dobrzy bohaterowie mieszkają na Söder, źli w północnych dzielnicach, niewyraźni na obrzeżach miasta. Lisbeth Salander, zdolna hackerka, pokrzywdzona przez system, wykorzystująca swoje umiejętności przeciw mężczyznom, którzy nienawidzą kobiet, mieszka początkowo w okolicach dawnego browaru na Söder, na Lundagatan. Kiedy udaje się jej wzbogacić, kupuje 21-pokojowy apartament na Firsargatan, na północnym wybrzeżu Söder. Jej ulica prowadzi do Katarinakyrkan, kościoła, który dał nazwę dystryktowi. Zasłynął on w 1675 roku, w trakcie procesu czarownic. Osiem kobiet spalono na stosie, a wcześniej miasto opanował strach przed wiedźmami, które porywają dzieci. Histeria medialna wokół Lisbeth w drugim tomie trylogii przypomina pomówienia w czasie procesu czarownic.

Po przeprowadzce Lisbeth mieszka nadal blisko Mikaela Blomkvista, którego apartament znajduje się na poddaszu Bellmansgatan 1. Larsson dokonał tu małego oszustwa – w powieści opisuje wejście do domu z poziomu ulicy. Dom ten jest jednak wyjątkowy, wchodzi się do niego z metalowej kładki na poziomie przedostatniego piętra.

Palmgren – „dobry” kurator dziewczyny mieszka po sąsiedzku na Hornsgatan. Powieściowe biuro czasopisma „Millennium”, w którym pracuje Blomkvist, mieści się na Götgatan, nad biurem Greenpeace. Milton Security, firma dla której pracuje Lisbeth jako researcherka, ulokowała się nieopodal na Katarinavägen 15-17. Jan Bublanski, policjant, który pomaga Mikaelowi w śledztwie przeciw prześladowcom Lisbeth, również jest z Söder.

Północ jest w większości zamieszkała przez czarne charaktery. Mieszka tam Nils Bjurman, kurator Salander, który poniża ją i gwałci. Jego apartament znajduje się na Upplandsgatan na Vasastan. Lokale tajnej jednostki Säpo, tak zwanej Sekcji, która próbuje zniszczyć Salander, również umieszczone są na Östermalmie. Sytuację trafnie podsumowuje amerykański dziennikarz Dan Burnstein w eseju *Moralna geografia Stiega Larssona*: „O ile Södermalm jest dobra, a Östermalm zła, to leżąca pomiędzy nimi Kungsholmen stanowi grunt pośredni, na którym są odkrywane i konstruowane nowe pozytywne postacie”⁸.

⁷ B. Jałowicki, M.S. Szczepański, *op. cit.*, s. 142.

⁸ D. Burstein, *Moralna geografia Stiega Larssona*, [w:] *Dziewczyna z tatuażem*, red. D. Burstein, A. de Keijzer, J.H. Holmberg, tł. M. Słabicka, Wrocław 2012, s. 375.

Chociaż na Kungsholmen mieści się centrala Säpo, tamtejsi policjanci wszczynają śledztwo przeciw Sekcji.

W nieco inny sposób traktuje miasto Liza Marklund, autorka cyklu o Annice Bengtzon, która jako młoda adeptka dziennikarstwa przyjeżdża do Sztokholmu z robotniczego Hälleforsnäs. W kolejnych tomach śledzimy, jak wkracza w dorosłe życie i próbuje godzić rolę kobiety z rozwojem kariery. Obserwujemy jej związek z Thomasem – od romantycznych uniesień, poprzez próby dotarcia się w małżeństwie, po jego rozpad.

Jako początkująca dziennikarka Annika wynajmuje mieszkanie na Hantverkargatan, na Kungsholmen. Trzy pokoje z kuchnią na trzecim piętrze, bez windy, ciepłej wody i centralnego ogrzewania, ze wspólną toaletą na półpiętrze. Mimo niewygód jest szczęśliwa, że udało jej się znaleźć coś samodzielnego. Jednak jej nowy partner jest przyzwyczajony do większych luksusów. Thomas pochodzi z Våxholmu, miasteczka nieopodal Sztokholmu, uważanego za snobistyczne. Mąż dziennikarki żył tam w willi z byłą żoną, której zostawił dom po rozwodzie. Nie jest zachwycony mieszkaniem Anniki, ani następnym, przy tej samej ulicy, do którego przenoszą się, gdy oczekują drugiego dziecka. Thomas nie znosi tego lokum, ale wykorzystuje je jako atut, by umocnić swoją wiarygodność jako urzędnika państwowego:

– Mam żonę i dwójkę dzieci – powiedział Thomas. – Uczęszczających do komunalnych placówek opiekuńczych – dodał z uśmiechem. – Mieszkamy w mieszkaniu komunalnym na Kungsholmen. [...]

Zamilkł, nie miał siły mówić dalej. Czuł się niemal jak tajlandzka dziwka, prezentująca publicznie swoje wdzięki. Chwalił się mieszkaniem, którego nie znosił⁹.

Widać tu klasowe rozbieżności w związku. Thomas będzie się piąć po drabinie kariery w kancelarii rządu. To symboliczna zmiana w jego życiu, „podbój” kolejnego miejsca.

Brama Rosenbad, pałacu będącego siedzibą szwedzkiego rządu, była zamknięta. Thomas ostrożnie chwycił za klamkę z trzema spatynowanymi koronami z mosiądzu, ale drzwi ani drgnęły. Rozejrzał się, czy ktoś go nie obserwuje, pociągnął mocniej i drzwi się otworzyły. [...] Wszedł do budynku. Jego zabłocone buty zostawiały szarobure ślady na białej marmurowej posadzce. Spróbował je trochę oczyścić, zanim minął następne drzwi, ale bezskutecznie. [...] Przez siedem lat codziennie spoglądał na jego fasadę w kolorze brzoskwini i różne myśli chodziły mu po głowie. Zastanawiał się, jak by to było tu pracować. [...] Być choćby małym trybikiem w potężnym mechanizmie władzy¹⁰.

⁹ L. Marklund, *Prime Time*, tł. E. Frątczak-Nowotny, Warszawa 2010, s. 382.

¹⁰ *Eadem*, *Testament Nobla*, tł. E. Frątczak-Nowotny, Warszawa 2011, s. 147.

Kiedy Thomas zaczyna romans z Sophie, dziewczyną z Östermalmu, trafia do jej mieszkania przy Grev Turegatan: „Ostrożnie wszedł do pokoju i nagle znalazł się w studiu z widokiem na zaciągnięte niebo nad miastem. Osiem metrów do sufitu, ceglane ściany, podłoga z olejowanego dębu, taka sama jak w przedpokoju. Był pod wrażeniem. Tak powinno wyglądać mieszkanie”¹¹. Jednak tych zachwyty nie podziela Annika, gdy odnajduje dom, w którym mieszka rywalka:

Fasada była żółta, w kolorze miodu, ciężka od sztukaterii i lodowych sopli. Boki ścian zdobiły wykusze, zwisały z fasady niczym ciężkie grona, dmuchane szkło w szybach migotało, drzwi wyrzeźbiono z ciemnobrązowego drewna. Annika poczuła, że marzną jej stopy i uszy. [...] Kwintesencja mieszczaństwa, pomyślała, podchodząc do drzwi¹².

By ratować małżeństwo, Annika postanawia przeznaczyć znaleźne, które otrzymała (łącznie trzynaście milionów koron), na zakup domu w snobistycznej dzielnicy Djursholmen. Próbuje się dopasować do marzeń męża, jednak nie czuje się dobrze w nowym miejscu, wśród sąsiadów, którzy traktują ją jak intruza. Jej dzieci są szykanowane w przedszkolu, a ona sama podczas przyjęć dla kolegów męża z ministerstwa zastanawia się, czy uda jej się wejść w rolę nudnej małżonki z przedmieścia. Nawet dom, który wybrała, oddaje jej inność:

Dom, jej dom, stał na narożnej działce przy skrzyżowaniu. Domy obok były w bardzo różnym stylu: wielkie patrycjuszowskie wille z przełomu wieków, ale i ceglane, parterowe, z wielkimi oknami, z lat pięćdziesiątych. [...] Tylko jej dom był nowy, nagle ją to uderzyło. Ze swoimi stu dziewięćdziesięcioma metrami powierzchni był też jednym z najmniejszych w okolicy¹³.

Niektórzy uważają go za „nowoczesne straszidło”, bez wyrazu. Symboliczną sceną jest pożar willi, gdy morderczyni o pseudonimie Kociątko podkłada ogień – kilka godzin wcześniej Thomas wrócił do kochanki, a Annika przeczuwa, że jej małżeństwo się rozpada. Tak samo w gruzach leży jej dom, a ona sama będzie się tułać przez jakiś czas, zdana na łaskę znajomych. W końcu policyjny informator zaoferuje jej ciemne, służbowe mieszkanie czynszowe przy Agnegatan – Annika wróci na Kungsholmen, gdzie rozpoczynała swój podbój stolicy.

Powrót na Kungsholmen możemy odczytać jako okres przewartościowań w życiu bohaterki. Zaczyna się zastanawiać nad priorytetami i przyjaźniami, które okazują się nietrwałe. Z czasem los się odmienia – były mąż wraca, wyjeżdżają na kilka lat do Waszyngtonu, ale po powrocie do Sztokholmu znów mieszkają na Agnegatan. Lokal nie podoba się Thomasowi, uważa go za ciasny. Jednak w końcu to on zostanie

¹¹ *Eadem, Czerwona wilczyca*, tł. E. Frątczak-Nowotny, Warszawa 2010, s. 213.

¹² *Ibidem*, s. 306.

¹³ *Eadem, Testament Nobla*, s. 99.

na Kungsholmen, gdy Annika postanowi rozpocząć nowe życie u boku Jimmy'ego Haleniusa, sekretarza ministra sprawiedliwości, szefa Thomasa. Jego mieszkanie mieści się na Södermalmie, o którym dziennikarka marzyła od lat. Przeniesienie się na południe można zinterpretować jako odnalezienie własnego ja, powrót do proletariackich korzeni. Początkowo kobieta czuje się niepewnie, gdy zaczyna się akcja powieści *Szczęśliwa ulica*. Czytelnik obserwuje ją wracającą z pracy:

Annika jeszcze się nie przyzwyczała do mieszkania na Södermalmie. Powrót z pracy wciąż był dla niej przeżyciem. Trasę od metra na Medborgarplatsen przez Götgatan i Katarina Bangata do Södermannagatan, ulicy, przy której znajdowało się mieszkanie Jimmy'ego, to znaczy ich mieszkanie, nadal pokonywała z bijącym sercem. Wciągała w płuca zapach mokrego asfaltu, przyglądała się fasadom mijanych stuletnich kamienic w kolorze ochry i zroszonym deszczem drzewom na nieregularnych placykach¹⁴.

Gdy akcja powieści dobiega końca, dziennikarka już wie, że odnalazła swoje miejsce na ziemi: „Powiew wiatru, który Annika poczuła, wychodząc z metra, był zaskakująco łagodny. [...] To było jej miejsce, jej ulice, chociaż zakurzone i pełne spalin. I tak zostanie, nie wyjedzie stąd. Nigdy. [...] Weszła do domu, do swojego domu!”¹⁵.

Jak pisze Bauman w swoim eseju o obcości w mieście: „Ów dom ze snów czerpie swój sens z opozycji między ryzykiem a kontrolą, zagrożeniem a bezpieczeństwem [...]. Jest ów dom, innymi słowy, schronieniem przed utrapieniami i niedolą miejskiego życia, przeciwwagą dla losu obcego skazanego na życie wśród obcych”¹⁶.

Dzięki wieloletniej bytności w mieście Annika zaczyna oswajać kolejny obszar stolicy.

W nieco inny sposób do tradycyjnego podziału miasta nawiązuje Leif G.W. Persson. W „Trylogii o upadku państwa dobrobytu” koncentruje się głównie na zamachu na premiera Olofa Palmego, w lutym 1986 roku, który miał miejsce na rogu Sveavägen i Tunnelgatan. Do tych wydarzeń dobudowuje akcję, wplatając w nią bohaterów swoich wcześniejszych książek.

Persson proponuje interesujący podział miasta. Wprawdzie podąża torem wyznaczonym przez poprzedników, jednak niekiedy próbuje go przełamywać. Miejsca zamieszkania policjantów, którzy są głównymi bohaterami całego uniwersum powieściowego Perssona, rozmieszczone są w głównej mierze według klucza wyznaczonego przez Sjöwall i Wahlöö. Na Söder, przy ulicy Wollmar Yxkullsgatan mieszka główny bohater – Lars Martin Johansson. Dzielnica ta jest też wymarzoną miejscem dla jednej z młodych policjantek, niestety dziewczyna pochodzi z dobrej i bogatej rodziny:

¹⁴ *Eadem, Szczęśliwa ulica*, tł. E. Frątczak-Nowotny, Warszawa 2014, s. 71.

¹⁵ *Ibidem*, s. 387.

¹⁶ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 151.

„W sobotę rano Mattei obudziła się w swoim zbyt dużym jak na jej potrzeby mieszkaniu przy Narvavägen. Dostała je od kochanego papy. Osobiście wolałaby mieszkać na Söder, ale papa tylko potrząsnął głową. Albo Östermalm, albo z mieszkania nici”¹⁷.

Właśnie taki obraz Östermalmu, jako tradycyjnej, nudnej dzielnicy, zamieszkałej przez podejrzanych osobników, wyłania się z powieści Perssona. W pierwszym tomie trylogii jeden z policjantów jest zdziwiony, gdy zostaje wezwany do pobitej przez męża kobiety mieszkającej na Karlavägen – dziwi go, że przemoc dotyka wyższych warstw społecznych.

Kjell Göran Hedberg, zabójca Palmego z powieści Perssona, pochodzi z Våxholmu, podobnie jak Thomas, mąż Anniki. Hedberg jest psychopatą, bezgranicznie skupionym na sobie. Opinia osoby, która nie rozróżnia dobra i zła, ciągnęła się za nim od szkoły podstawowej. Gdy będąc już agentem służby bezpieczeństwa, obrabował pocztę i zabił dwóch świadków, usunięto go ze służby. Zabójstwo premiera było aktem zemsty na systemie, który w jego oczach był winny za krzywdę, jakiej doznał.

Zleceniodawca Hedberga – Claes Waltin – mieszka w luksusowym apartamencie przy Norr Mälarstrand na Kungsholmen. To o wiele bardziej ekskluzywna część wyspy niż ta, w której znalazła się Annika Bengtzon. Oczywiście pensja policjanta nie wystarczyłaby na taki standard. Waltin pochodzi z majątnej rodziny, jego ojciec ma posiadłość w Skanii.

Persson nieśmiało próbuje przełamać istniejący u innych pisarzy schemat miasta, umieszczając drugoplanowe postaci policjantów w dzielnicach postrzeganych jako burżuazyjne. Na przykład poczciwy Lewin mieszka na Gärdet, a Jarnebring, przyjaciel Johanssona, został ulokowany na Vasastan. Interesujące jest umieszczenie Perssona, policjanta, który rozwiązuje zagadkę zabójstwa premiera, w Råsundzie, dzielnicy na północy miasta, sąsiadującej z miasteczkiem Solna, gdzie mieszkał Hedberg.

Jak widzimy, wielu autorów kryminałów, którzy za miejsce akcji wybrali Sztokholm, hołduje w znacznym stopniu ugruntowanym schematom dotyczącym podziału dzielnic. Nakładają oni na miasto siatkę wizji ideologiczno-politycznej, reinterpreterując miejsca w sposób narzucony im przez (w większości przypadków) lewicowe poglądy. Niewielu jest w stanie wyjść poza ten stereotypowy sposób postrzegania dzielnic metropolii, być może ze strachu przed oskarżeniem o nieprawdziwość politycznie niepoprawnego obrazu. Czytelnik wyrobiony, znający kontekst kulturowy, jest w stanie doczytać się pewnych treści między zdaniami. Dla pozostałych Sztokholm może nadal być przyjazną idyllą, w której wszystko ma szansę wrócić do normy dzięki działaniom policji i wymiaru sprawiedliwości.

¹⁷ L.G.W. Persson, *Swobodny upadek jak we śnie*, tł. W. Łygaś, Warszawa 2011, s. 294.

A MURDER IN AN URBAN LABYRINTH – A CONSTRUCT OF CRIMINAL STOCKHOLM IN CONTEMPORARY SWEDISH LITERATURE

Summary

In Scandinavian crime fiction, from the moment when the genre appeared, the city and its image have played very important roles. In the 20th century, writers such as Stieg Trenter, Maj Sjöwall and Per Wahlöö were not only masters of Swedish crime fiction but also chroniclers of the vivid life of the capital city. They managed to create a mythical image of Stockholm between the 50's and the 70's, which serves as a frame of reference for the transformations which have taken place in the cultural reception of individual quarters and locations in recent times.

The contemporary continuators of last century crime fiction masters reinterpret the urban area by combining the metaphorical literary map of Stockholm and the modern infrastructure of the metropolis. In my paper I present the way in which such Swedish writers as Stieg Larsson, Liza Marklund and Leif G.W. Persson link their protagonists with specific locations; in this way they reinterpret familiar places, giving them new meanings, and attaching crime connotations to the new posts on the map. The writers also define their characters by the locations in which they place them. In the contemporary Swedish crime fiction, as in traditional crime noir detective story, the city of Stockholm has become the character of the same importance as the people strolling down its boulevards or getting lost in its backstreets. This device establish city's identity. Using the methods of modern geocriticism, I interpret the conscious, as well as unconscious intentions of the writers, who place their characters in the city jungle of the biggest Scandinavian metropolis.

Barbara Zwolińska
Uniwersytet Gdański

PERFIDNY PLAN ELIZABETH GEORGE JAKO PRZYKŁAD WSPÓŁCZESNEJ ODMIANY KRYMINAŁU

Badacze powieści kryminalnej coraz częściej zwracają uwagę na te aspekty odbioru czytelniczego, które wiążą się z pojęciem gry literackiej wpisanej w ramy poetyki ludzycznej. Sytuując kryminał w kręgu literatury popularnej, zauważają znaczącą ewolucję gatunku, który współcześnie w sposób zasadniczy odróżnia się od powieści detektywistycznej¹ z okresu *Golden Age*, kierując się w stronę form hybrydycznych, powieści psychologiczno-obyczajowej czy thrillera. Podstawą poetyki kryminału pozostają jednak nieodmiennie takie elementy, jak: suspens, zaskoczenie, ciekawość, eisensteinowski atrakcjon oraz intertekstualność². Zasadniczymi składnikami fabuły i kompozycji są nadal: zagadka, prowadzone przez detektywa śledztwo, rozproszone w tekście fałszywe tropy utrudniające odkrycie sprawcy oraz finalna niespodzianka wieńcząca intrygę. Podobnie też autorzy kryminałów dbają o zachowanie reguł tego gatunku, które mają utrzymywać czytelnika w „stanie gry”, wywoływanym i wzmacnianym przez wrażenie poznawczej niepewności oraz kumulację stanu ciągłego niezaspokojenia.

Związek powieści kryminalnej z grą i zabawą intelektualno-poznawczą zauważono dawno, podobnie jak podkreślano konieczność przyjęcia przez czytelnika postawy aktywnego uczestnictwa w grze³, ta aktywność zaś mogłaby się wypowiadać

¹ Jej początek, jak wiadomo, dał E.A. Poe, tworząc trzy opowiadania z komisarzem Dupinem w roli głównej. Są to: *Zabójstwo przy rue Morgue*, *Tajemnica Marii Rogêt* i *Skradziony list*, w polskim wydaniu w tłumaczeniu S. Wyrzykowskiego. Zob. E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, tł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1984, s. 148-260.

² Zob. T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *eadem*, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995; także S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, tł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

³ Warte przywołania są spostrzeżenia J. Huizingi, autora *Homo ludens*, czy R. Cailloisa z *Powieści kryminalnej oraz Gier i ludzi*. Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985; R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, [w:] *idem*, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Zurowski, Warszawa 1967 lub *idem*, *Siła*

w imaginacyjnej rywalizacji z detektywem, a nawet z pisarzem⁴. W kryminale bowiem pomiędzy autorem a odbiorcą toczy się komunikacyjna gra, której reguły obowiązują obu jej uczestników. Do elementów gry, które należy respektować, by czytanie kryminału miało sens, należy na przykład zakaz zaglądania na ostatnią stronę książki.

Roger Caillois zauważył, że kryminał cechuje napięcie między pierwiastkiem gry i żywiołem literackości, a podkreślając intelektualne walory tego gatunku, dodawał, że łączy on uroki baśni z „ćwiczeniem intelektualnym”, z zadaniem polegającym na rozwiązywaniu narracyjnych zagadek⁵. W lekturę kryminału wpisane jest czytelnicze pragnienie ładu, bo jak zauważa Anna Martuszevska, „nie tyle chodzi o znalezienie sprawcy zbrodni, ile o uporządkowanie świata w kategoriach rozumu”⁶. Zauważyć przy tym trzeba, że gatunek ten, zapewne bardziej niż inne, charakteryzuje wysoki stopień konwencjonalizacji, związanej z ustaleniem pewnych obowiązujących reguł gry, co przejawia się w eksponowaniu detektywa jako postaci pierwszoplanowej, uczynieniu śledztwa centralnym punktem fabuły, opisywanej przez narrację linearno-zwrotną, a także respektowaniu zasady wskazania rozwiązania, bez względu na to, jak skomplikowana i nieoczywista byłaby zagadka. W tych cechach kryminału zawiera się pewien pozorny paradoks: czytelnik, oczekując rozwiązań zaskakujących i sensacyjnych, z równą oczywistością zakłada respektowanie reguł gatunkowych, które gwarantują objaśnienie przedstawionej sensacji. To doznanie ulgi, spowodowane odkryciem prawdy o zbrodni, staje się niejako warunkiem wierności czytelnika wobec tego gatunku, dostarczającego między innymi przyjemności powtarzania i uwodzenia, jak je określa Mariusz Kraska⁷.

Wartość współczesnej powieści kryminalnej coraz wyraźniej, jak mi się wydaje, eksponuje się nie tylko w interesującej intrydze, wspartej na sprawdzonym już w klasycznych pozycjach tego gatunku autorstwa Arthura Conan Doyle’a czy Agathy Christie schemacie prowadzonego śledztwa, ale też na szeroko przedstawionym tle społeczno-obyczajowym. Dzięki temu kryminał staje się znaczącym źródłem wiedzy na temat środowiska, zwyczajów je określających, konfliktów i problemów, niejednokrotnie znajdujących ujście w popełnionej zbrodni. Warstwa społeczno-obyczajowa, a nawet

powieści, tł. i posł. T. Swoboda, Gdańsk 2008; także *idem*, *Gry i ludzie*, tł. A. Tatarkiewicz, M. Żurawska, Warszawa 1997.

⁴ Model śledztwa-czytania, jak dowodzi M. Kraska, wynika nie tyle z umiejętności analitycznych czytelnika, ile ze znajomości gatunkowych konwencji, kryminalna lektura bowiem „zawsze jest czytaniem w gatunku i wobec gatunku w stopniu znacznie większym, niż dzieje się to w innych przypadkach” (M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 134).

⁵ Zob. R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *idem*, *Odpowiedzialność i styl...*; także *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz, R. Moczkoan, Toruń 2001.

⁶ A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 82.

⁷ Będą to w kolejności wyodrębnionych w książce rozdziałów następujące rodzaje przyjemności: powtarzania (czytanie jako uzależnienie), uwodzenia (czytanie jako udawanie), śledzenia (czytanie jako gra), interpretacji (czytanie jako metagra). Zob. M. Kraska, *op. cit.*, s. 109-214.

podteksty polityczne ujawniane są w sposób naturalny, współokreślając tło toczącego się dochodzenia, budując klimat tajemniczości i grozy, komplikując ostateczne rozwiązanie przez dodatkowe, czasem zaskakujące szczegóły i motywacje. W ambitniejszych pozycjach tego gatunku, zmierzających do diagnozowania ważkich społecznie tematów i zabierania głosu w sprawach współczesnych, zdarzenia osadzone są w środowisku dokładnie przez autora poznanym, a im charakterystyka lokalnej społeczności jest rzetelniejsza i prawdopodobniejsza, tym bardziej skupia uwagę czytelnika. Przyjemność czerpana z czytania kryminałów pochodzi przecież nie tylko z dochodzenia do prawdy i odkrywania, kto popełnił zbrodnię, a więc z wirtualnej przemiany w śledczego na czas czytania książki, ale w równiej mierze z tego, w jakich okolicznościach, na jakim tle i w jakim środowisku ów proces zdążania do prawdy się odbywa. Misterny plan intryg, perfidnych działań, zawikłanych motywacji wyzwała emocje u czytelnika, który – niezależnie od tego, jak bardzo skomplikowane są przyczyny zbrodniczego czynu – wymaga, aby te okoliczności były prawdopodobne⁸.

Kraska słusznie zauważa, że „społeczny i obyczajowy kontekst, silny nacisk na prezentację autentycznej scenerii – to oczywiste wykładniki mimetyczności kryminału w jego nowoczesnej odsłonie”⁹, dodając, że „powieść kryminalna przejęła dziś obowiązki dawnej powieści realistycznej”¹⁰.

Ciekawe efekty daje przeniesienie klasycznego kryminału, ograniczonego niejednokrotnie do kameralnych, zamkniętych wnętrz i wąskiej grupy podejrzanych, z których należało wytypować zbrodniarza – co było zadaniem detektywa, podobnie jak udowodnienie drogą dedukcji i logicznych dociekań motywów popełnionego czynu (A.C. Doyle, A. Christie), na szerokie, otwarte tło, obejmujące niekiedy większe przestrzenie niż jeden region. Łatwość przemieszczania się, związana z rewolucyjnym rozwojem środków transportu, przemiana świata w globalną wioskę, zbliżenie granic, które bez większych problemów można przekraczać, znalazły odzwierciedlenie we

⁸ Powody poczytności kryminałów zajmują uwagę wielu badaczy. Zob. np. E. Wilson, *Dlaczego kryminały są poczytne?*, [w:] *idem, Szkice*, przeł. J. Hummel, wybór i posł. M. Sprusiński, Warszawa 1973; Z. Zasacka, *Dlaczego czytamy powieści – kilka implikacji dla badaczy czytania dla przyjemności*, „Przegląd Humanistyczny” 2009, nr 3. Zob. także A. Burzyńska, *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu*, [w:] *eadem, Anty-teoria literatury*, Kraków 2006. Autorzy *Krwawej setki* z kolei jako zaletę kryminału i jeden z ważnych powodów poczytności tego gatunku podają obecność wyrazistych postaci. Zob. W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 16.

⁹ O nowoczesnej odsłonie kryminału pisze M. Czubaj, wskazując na przemiany w strukturze tego gatunku, prowadzące do wytworzenia subgatunków i mutacji, takich jak *police procedural*, kryminał społeczny, kryminał historyczny, *murder serial*, korzystających z doświadczeń klasycznej powieści detektywistycznej. Zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako doświadczenie antropologiczne*, Gdańsk 2010.

¹⁰ M. Kraska, *op. cit.*, s. 166. Badacz w odniesieniu do realizmu kryminału wprowadza pojęcie realizmu ludycznego. Zob. *ibidem*, s. 167.

współczesnych kryminałach, uwzględniających te zmiany i rzutujących akcję w międzynarodowe środowiska i konflikty. Daje to interesujące efekty o tyle, że w takim zderzeniu różnych nacji możliwe jest wyeksponowanie odmiennych mentalności, zwyczajów i zachowań, a wszystko to nie pozostaje bez znaczenia dla motywów i sposobów popełnionej zbrodni.

Na takiej zasadzie skonstruowana jest niezwykle dynamiczna akcja *Perfidnego planu* wybitnej amerykańskiej autorki powieści kryminalnych, Elizabeth George, laureatki wielu prestiżowych nagród, między innymi Anthony Award, Agatha Award, Grand Prix de Littérature Policière¹¹.

Przemyślana w najdrobniejszych szczegółach fabuła przeszło sześciusetstronicowej powieści ogniskuje się wokół śledztwa prowadzonego przez dwie kobiety: Emily Barlow, miejscową panią inspektor z Balford-le-Nez, nadmorskiego, podupadającego kąpieliska z angielskiego hrabstwa Essex, oraz równie bystrą i pomysłową panią sierżant z londyńskiego Scotland Yardu, Barbarę Havers. Powodem dochodzenia jest fakt znalezienia zwłok Pakistańczyka, Hatima Kurejsiego, przybyłego do Anglii, aby poślubić córkę bogatego przedsiębiorcy i objąć ważne stanowisko w jego firmie, konkretnie zaś w fabryce musztardy i innych przypraw. Sposób dokonania zbrodni oraz ukrycie zwłok w bunkrze na plaży nie budzą wątpliwości, iż czyn popełniony był z premedytacją, wcześniej zaplanowany, wyzbyty jakiegokolwiek przypadku i afektu. To, że Pakistańczycy stanowią niechętnie widzianą przez Anglików mniejszość narodową¹², staje się źródłem nieustannych napięć, w sposób znaczący wpływających na przebieg śledztwa, a wręcz je utrudniających i zakłócających. Sytuację, coraz bardziej się zaogniającą, komplikuje fakt, iż ofiara zbrodni miała poprzez ożenek wejść do rodziny bogatego przedsiębiorcy Akrama Malika, do którego lokalna społeczność angielska żywiła otwarcie demonstrowaną niechęć, zwłaszcza że Akram przejawiał ambicje społecznikowskie oraz dążył do asymilacji z Anglikami, co nie spotykało się z ich poparciem. Pretendując do rady miejskiej, naraził się zwłaszcza Agacie Show, wiekowej damie marzącej o podźwignięciu

¹¹ Powieść ukazała się w tzw. „Mocnej Serii”. Zob. E. George, *Perfidny plan*, z ang. tł. K. Chmielowa, Warszawa 2001. Autorka może być znana polskiemu czytelnikowi z dwóch wcześniej przetłumaczonych powieści: *Szkoły zbrodni* oraz *Kto z was jest bez grzechu*, opublikowanych w tej samej serii.

¹² Emigranci arabscy (m.in. z Pakistanu) i tureccy stanowią stale zwiększającą się grupę mniejszościową w Anglii, niechętnie postrzeganą zarówno przez emigrantów z innych krajów, jak i przez rdzennych mieszkańców Wysp Brytyjskich. Włoski reportażysta, T. Terzani, pisząc o genezie Pakistanu, zauważa: „W 1947 roku Brytyjczycy, przyznając niepodległość swojemu imperium, zgodzili się na podział Indii na dwa państwa: Indie faktyczne, w których przeważała ludność wyznania hinduskiego, oraz Pakistan, gdzie przeważali muzułmanie. Już na papierze Pakistan, «kraj czystych», mimo swojej pięknej nazwy rodzi się źle, z dwóch bardzo różnych regionów oddalonych o tysiące kilometrów: jednego na zachodzie ze stolicą państwa, Karaczi, drugiego na wschodzie ze stolicą regionu, Dakką. Podział daje początek ogromnej fali migracji oraz pogromom. Setki tysięcy hindusów są mordowane przez muzułmanów i odwrotnie” (T. Tiziano, *Pakistan: kraj czystych*, [w:] *idem, W Azji*, tł. J. Wajs, Warszawa 2009, s. 389-390).

Balford-le-Nez do dawnej świetności. Wszelkie przejawy przedsiębiorczości ze strony Pakistańczyków odbierała ona jako zamach na angielski, rodzimy charakter miejscowości¹³. Nic dziwnego, że w popełnionej zbrodni lokalna społeczność muzułmańska dopatruje się morderstwa na tle rasowym, a to prowadzi do ulicznych demonstracji i zaburzeń¹⁴. Wyjaśnienie dokonanego z premedytacją czynu wcale nie jest tak proste, jak by się początkowo wydawało, ani też niekoniecznie ma – jak przypuszczają wzburzeni Pakistańczycy, z Muhammadem Malikiem, niedoszłym szwagrem Hatima, na czele – podłoże rasowe. Od początku bowiem równie podejrzani są Anglicy, na przykład zwolniony z firmy Ian Armstrong, którego kierownicze stanowisko zajął Kurejsi, jak i Pakistańczycy, łącznie z Muhammadem, najgłośniejszym demonstrującym swoją nienawiść i brak zaufania do Anglików prowadzącym śledztwo. Szeroko zakrojone dochodzenie, nieograniczone do Balford-le-Nez, zataczające coraz szersze kręgi (Hamburg, Pakistan), obnaża szereg ukrytych, wstydliwych tajemnic oraz niebezpiecznych intryg, przykrytych powierzchowną fasadą nudy i utartych rytuałów dnia codziennego. Pod tą przykrywką nijakości i przyzwyczajęń aż kipi od hamowanych antagonizmów, niechęci i podejrzanych interesów. I to właśnie realistycznie potraktowana warstwa społeczno-obyczajowa, inkrustująca wątek sensacyjny, decyduje o wartości przeprowadzonych obserwacji. Autorka powieści ujawnia bowiem w zamieszczonych na końcu podziękowaniach, jak wiele wysiłku włożyła w poznanie środowiska Pakistańczyków, ich obyczajów, tradycji, wiary i przekonań. Stanowią oni w powieści odrębny, izolowany świat, obwarowany zachowaniami i rytuałami niezrozumiałymi dla Anglików, ale też zasadami prowadzącymi do konfliktów i niemożności pełnej asymilacji.

Co szczególnie w tej powieści ciekawe – obie prowadzące śledztwo kobiety, które łączy układ służbowy, ale i przyjacielski, ujawniają diametralnie różny stosunek do Pakistańczyków. Emily – jawnie okazywaną wrogość, a nawet nieuzasadnione uprzedzenia rasowe, Barbara z kolei – neutralność i sympatię, podyktowaną zażyłą znajomością z Tajmullahem Azhareem, a raczej przyjaźnią z jego ośmioletnią córką Chaliidą Hadiją. Są oni jej sąsiadami z Londynu, przybyłymi do nadmorskiej miejscowości nie tyle po to, żeby wypoczywać, ile z racji mediatorstwa pomiędzy muzułmanami

¹³ Jej protesty wywołuje np. nazwanie pobliskiego parku imieniem zmarłej teściowej Akrama Malika.

¹⁴ Problematyka rasowa jest jednym z tematów chętnie podejmowanych przez współczesną powieść, także przez jej odmianę kryminalną, czego dowodzi przykład popularnej twórczości H. Mankella, autora *Mordercy bez twarzy*, którego bohater, komisarz Kurt Wallander, zmagą się z porównywalnymi problemami jak Emily z *Perfidnego planu*, ujawniając problem rasowy i stosunek Szwedów do nowej fali imigrantów. Z problemem rasizmu zmagają się główna bohaterka serii „Tamara Hayle na tropie” autorstwa V. Wilson Wesley, czarnoskóra policjantka, która z powodu dyskryminacji rasowej doświadczanej ze strony białych kolegów rezygnuje z pracy w policji i zostaje prywatnym detektywem. Na temat tej bohaterki szerzej pisze B. Darska w *Śledztwie i płci. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1, Olsztyn 2011. Zob. rozdz. *Stop rasizmowi!, czyli tropy rodzinno-środowiskowe w śledztwach Tamary Hayle* [Valerie Wilson Wesley], s. 125-141.

a Anglikami, której to funkcji podjął się Azhar. Można bez trudu zauważyć, że tak jak niechęć Emily do Pakistańczyków, szczególnie do Muhammada Malika, jest zasadniczą przeszkodą w prowadzeniu bezstronnego, sprawiedliwego dla obu stron śledztwa, tak sympatia Barbary dla Azhara i ukrywanie faktu wcześniejszej z nim znajomości są równie szkodliwe w dochodzeniu nadzorowanym przez Emily, prawie do końca utrzymywanej w nieświadomości na temat londyńskiej znajomości pani sierżant z pakistańskim mediatorem. To właśnie Barbara ze szczególnym ubolewaniem i rozgoryczeniem odbierać będzie przejawy dyskryminacji muzułmanów przez Anglików i stanie się bezpośrednim świadkiem ich napaści na pakistańskie dzieci: chłopców obłanych moczem z butelki wyrzuconej przez angielskiego kierowcę na przejściu dla pieszych czy Hadii skrzywdzonej w wesołym miasteczku przez angielską młodzież, która zostawiła jej wątpliwą pamiątkę w postaci zniszczonej zabawki, czyniąc tym samym niewspółmiernie większe straty w psychice dziecka, którego zaufanie do obcych zostało poważnie nadszarpnięte¹⁵. Objawem nieudolnie maskowanej niechęci rasowej są również gesty właściciela hotelu Pod Spalonym Domem Basila Treversa, izolującego Pakistańczyków od Anglików w oddzielnych pokojach na końcu korytarza i podobnie czyniącego w jadalni, w której osobne stoliki przeznaczał dla kolorowych, dbając, by nie mieszała się z rdzennymi mieszkańcami hrabstwa Essex.

Można więc zauważyć, że mimo niepodważalnej fachowości obu pań-detektywów z powodów wymienionych wyżej obie powinny być od śledztwa odsunięte, co zwłaszcza w przypadku Emily jest o tyle uzasadnione, że nie waha się ona narazić na śmierć „brudnego, pakistańskiego bachora”, jak określa Hadiję, byle tylko nie tracić cennego czasu podczas pościgu za Muhammadem.

Kontrast pomiędzy Emily a Barbarą ujawnia się od pierwszej sceny niby przypadkowego spotkania w Balford-le-Nez, kiedy to przybyła z Londynu sierżant Havers tłumaczy swój przyjazd chęcią odpoczynku po ostatniej sprawie, kosztującej ją kilka złamanych żeber i siniaków na twarzy. Świadomie ukrywa więc rzeczywisty powód wizyty w nadmorskiej miejscowości, podyktowany obawą o losy Hadii i Azhara. Różnice między paniami – singelkami, kobietami sukcesu (z których zwłaszcza Emily robi błyskawiczną karierę we wrogim jej świecie męskiej dominacji, a nawet szowinizmu jawnie okazywanego jej przez przełożonego, dręczącego ją niegrzecznymi telefonami i nieustannym okazywaniem męskiej wyższości), rezygnującymi z założenia rodziny na rzecz niezobowiązujących związków z mężczyznami (przy czym w przypadku Emily przygodni kochankowie, również żonaci, służą jej jedynie do zaspokajania potrzeb seksualnych, Barbara zaś całkowicie tę sferę zaniedbuje), spełniającymi się w pra-

¹⁵ Wprawdzie jedna z dziewcząt przeprosi za zachowanie grupy, obdarowując Hadiję nową żyrafą, ale nie cofnie to dokonanego uczynku i złego wrażenia.

cy – ujawniają się nie tylko w sferze poglądów¹⁶. Poprzez doskonale przeprowadzone charakterystyki, dotyczące wyglądu, trybu życia czy otoczenia (dom, miejsce pracy, stosunki z ludźmi), autorka powieści stworzyła żywe i dynamiczne portrety nie tyle doskonałych detektywów, ile kobiet z krwi i kości, co rusz obnażających swoje słabości¹⁷. Ich działania, nawet w przypadku zimnej i pedantycznej Emily, nie są wolne od błędów. Emily, jak się wydaje, świetnie zorganizowana, skupiona na osiągnięciu kolejnego szczebla zawodowej kariery, temu celowi podporządkowała swoje życie, które określa tymczasowość i prowizoryczność. Dotyczy to nie tylko niechęci do budowania stałych związków z mężczyznami, ale też objawia się w nieprzywiązywaniu wagi do upiększania miejsca zamieszkania¹⁸. Emily nie buduje gniazda rodzinnego, jej dom to wielka prowizorka – remontowana, pozbawiona wygód, nieprzyjazna w większym stopniu niż obskurny, podupadający hotel, w którym zatrzyma się Barbara. Niedbałość o otoczenie i miejsce zamieszkania Emily rekompensuje przesadną dbałością o siebie, o utrzymanie doskonałej kondycji fizycznej i sprawności poprzez przestrzeganie drakańskiej diety i ćwiczenia fizyczne. Nie stosuje wobec siebie żadnej taryfy ulgowej, co z kolei określa zachowania Barbary, podjadającej niezdrową, tuczącą żywność i przejawiającej wyraźną słabość do słodczych, kalorycznych napojów i fast foodów, a także papierosów, z którymi się nie rozstaje, nie potrafiąc się ich wyrzec mimo niechęci Emily, niejednokrotnie strofującej swoją podopieczną za zgubne nałogi. Świetnie dopracowane charakterystyki autorka kryminału przenosi również na wygląd zewnętrzny obu bohaterek: nienaganną figurę Emily, praktyczną i schludną fryzurę i takiż ubiór kontrastując z zaniedbaną, przysadzistą sylwetką Barbary, obnoszącą swój niechlujny wygląd, potęgowany przez niedbałą fryzurę, byle jaki ubiór, podkreślający jej tuszę, a nawet przez taki drobiazg jak nieelegancka torebka, właściwie torba, przypominająca skrzynkę na listy. Ale co istotne – to nieatrakcyjna fizycznie Barbara wzbudza większą sympatię i zaufanie otoczenia

¹⁶ Ciekawe efekty daje zastosowanie perspektywy genderowej w badaniach tej formy powieści, o czym można się przekonać, czytając wspomnianą monografię B. Darskiej (*Śledztwo i płęć...*, t. 1-2). Autorka we wstępie podkreśla, że stara się „pokazać, w jaki sposób płęć determinuje konstruowanie literackiej postaci detektywki”. Dodaje też, że „Pytając o kobietę w powieści kryminalnej, pyta [...] pośrednio o jej miejsce w społeczeństwie oraz o rolę kultury popularnej w przełamywaniu stereotypów” (*ibidem*, t. 1, s. 12).

¹⁷ I tu podkreślić wypada niezwykły zmysł obserwacji autorki dostrzegającej znamienne dla współczesnego świata zachodniej cywilizacji przemiany w zakresie obyczajowości (niezależność młodych kobiet, rezygnujących z rodziny na rzecz kariery zawodowej), nie do pomyślenia w zachowawczym, tradycyjnym w postrzeganiu kobiet i ich miejsca w rodzinie i społeczeństwie, środowisku mułmańskim.

¹⁸ Przykładając do obu bohaterek perspektywę genderową, moglibyśmy zauważyć, że bliższa modelowi kobiety wyemancypowanej jest Emily, która w związkach z mężczyznami stara się nie tyle kształtować układy partnerskie, ile renegocjować role płciowe zgodnie ze swoją wygodą, a zwłaszcza niezależnością. Ani Barbara, ani Emily nie pretendują do miana superkobiety, a choć nie są mistrzyniami w pełnieniu tradycyjnie męskiej roli (profesji detektywa), sprawdzają się w niej nie gorzej od swych kolegów.

niż perfekcyjna, ale pozbawiona wewnętrznego ciepła i empatii Emily. W pewnym sensie obie panie się dopełniają, a ich niejednokrotnie odmienne pomysły i zdania ostatecznie prowadzą do sukcesu, czyli rozwikłania tajemniczej zbrodni¹⁹.

Tym, co szczególnie przykuwa uwagę czytelnika *Perfidnego planu*, jest warstwa emocji i napięć powstałych nie tylko w wyniku zderzenia dwóch odrębnych światów: swoich (Anglików) i obcych (Pakistańczyków), ale też sposób prezentacji konfliktów powstających w obrębie tej samej, jak się jednak okazuje, niejednorodnej grupy. Tak jak Anglików poróżnia odmienny stosunek do obcych – od tolerancji, poprzez obojętność, aż po przejawy dyskryminacji i nienawiści, tak również w zwartej społeczności, którą tworzą muzułmanie, zaobserwować można skrajnie odmienne postawy. Dzieje się tak nawet w obrębie jednej rodziny. W rodzinie Malików protoplasta rodu, Akram, stara się zasymilować w nowej ojczyźnie, przejąć angielskie obyczaje, a nawet stać się Brytyjczykiem, choć nie do końca mu się to udaje z racji przywiązania do muzułmańskiej tradycji. Zupełnie odmienną postawę reprezentuje jego syn Muhammad, za cenę celowo wywoływanych manifestacji i konfliktów podtrzymując odrębność nacji, zakładając w tym celu organizację chroniącą interesy Pakistańczyków w Anglii, co nie przeszkadza mu w robieniu nieuczciwych interesów i wykorzystywaniu zarówno swoich, jak i obcych, czego najlepszym dowodem jest historia Fahda Kumhara, jednego z wielu przemyconych z Pakistanu i haniebnie wykorzystywanych robotników, którym zabierano paszporty i których zmuszano do niemal darmowej pracy. Również w domu rodzinnym, urządzonym na patriarchalnych zasadach, Muhammad usurpuje sobie rolę przewodnika stada (patrz: kobiet), przedwcześnie detronizując ojca, którym syn jawnie pogardzał z racji jego uległości wobec Anglików, nie popierając jego asymilacyjnych dążeń. Chociaż kobiety zamieszkujące rezydencję Malików: Warda, matka Muhammada, Salija, jego siostra, i Jamna, żona i matka dwojga jego synów, charakterologicznie są bardzo różne, niewątpliwie łączy je fakt podporządkowania się muzułmańskiej tradycji i zasadom męskiej dominacji, co od razu ustala hierarchię i specyficzny podział ról domowych (oraz zawodowych). Jamna jest po to, aby rodzić dzieci (szczególnie chłopców), Salija, aby się nimi opiekować i usługiwać Jamnie (przynajmniej do czasu zamążpójścia), Warda, aby wypełniać wolę męża i syna, ale to jej z kolei należy się szacunek i podległość Salii i Jamny. Jeśli Jamna i Warda, kobiety wzajem się nienawidzące choćby z powodu lenistwa synowej i pracowitości teściowej (a zapewne też z racji rywalizacji o Muhammada), są tradycjonalistkami w noszeniu muzułmańskich strojów, skupianiu się na życiu domowym i usługiwaniu mężczyznom,

¹⁹ W szczególnej pozycji postawiony jest tu czytelnik, który prowadząc wirtualne śledztwo, opowiada się zapewne po stronie którejś z pań detektywów. Zdecydowanie większą sympatię wzbudza postać Barbary i to jej argumentom oraz sposobom dochodzenia do prawdy skłonni jesteśmy szczególnie zawierzyć.

to Salija wybija się z tego otoczenia, wykazując się większą otwartością na świat zewnętrzny, utrzymując przyjaźń z wykluczoną w angielskim środowisku Rachel Winfield (tak jak Saliję wyklucza narodowość, tak z kolei piętnem Rachel jest jej zdeformowana twarz) czy wplątując się w romans z wnukiem Agaty Shaw, Theodorem, tym bardziej naganny i niebezpieczny, że to ojciec decydował o wyborze męża dla córki i właściwie ten zakazany romans zbiegł się z planami wydania jej za Hatima. Salija urzeka niezwykłą urodą, stanowiąc w tym zakresie kontrast ze szpetną Rachel, ale i z pospolitą, brzydką i dodatkowo moralnie odrażającą Jamną. Wyróżnia się łagodnością i szlachetnością, a dodatkowo jej osobowość wzbogaca talent artystyczny. W wolnych chwilach wyrabia oryginalną biżuterię, oddawaną w komis do sklepu matki Rachel, Connie, kompensującej swoją życiową porażkę w postaci narodzin córki-potwora przesadną dbałością o podtrzymywanie iluzji młodości w wyglądzie i odnoszeniu tanecznych sukcesów na konkursach²⁰.

Surowe zasady moralne, narzucane przez nauki płynące z Koranu, komplikują zbrodnię dokonaną na Hatimie, poszerzając krąg podejrzanych o homoseksualistów, w których środowisku niedoszły małżonek Salii się obracał. Koran surowo potępia homoseksualizm i w razie wykrycia takich skłonności równoznaczny jest z wykluczeniem ze wspólnoty muzułmańskiej. Dla rodziny Malików, do której Hatim miał wejść poprzez małżeństwo z Saliją, odkrycie tej wstydlivej prawdy oznaczało niewybaczalną zniewagę, stawiającą ich córkę w dwuznacznej sytuacji „wybrakowanego towaru”. Dlatego Hatimowi tak bardzo zależało na zachowaniu pozorów heteroseksualności, a było to możliwe poprzez zawarcie fikcyjnego małżeństwa za cenę akceptacji pozamałżeńskiej ciąży Salii z innym mężczyzną, co ciekawe, do końca nie wiadomo z kim: czy z jej bratem, który dopuścił się gwałtu na siostrze, czy z Theodore, z którym potajemnie spotykała się w ogrodzie. W tej powikłanej sytuacji doszło do jednoczesnego przekroczenia kilku zakazów, objętych w obyczajowości muzułmańskiej wspólnoty kręgiem tabu: homoseksualizmu, gwałtu i kazirodztwa oraz utraty dziewictwa przed ślubem, co gorsza – nie z prawowitym narzeczoną, lecz z obcym. Dodać trzeba, że w tym ostatnim przypadku zakaz stosunków przedślubnych dotyczy tylko kobiet, mężczyźni tej regule nie podlegają.

Z podobnych przyczyn, mówiąc najkrócej – wykroczenia przeciw zasadom Koranu, z ostracyzmem społecznym i wykluczeniem ze społeczności muzułmańskiej spotyka się Azhar, który idąc za głosem serca, opuścił prawowitą, wyznaczoną przez rodzinę żonę, oczywiście Pakistankę, na domiar złego zostawiając też dwójkę dzieci, by ożenić się z Angielką, była prostytutką, która też go opuściła. Żywą pamiątką tego związku jest uroczą Hadija. Azhar postawiony jest więc w sytuacji podwójnej izolacji, w środowisku

²⁰ Ze skwapliwością pilnuje, aby córka jej nie postarzała, nakazując np. zwracanie się do siebie po imieniu.

zarówno Anglików (choć mieszkając i pracując w Londynie jako profesor mikrobiologii, nie odczuwa tego tak dotkliwie, jak miałyby to miejsce np. w Balford), jak i Pakistańczyków, stanowiących zwartą społeczność nie tylko w obrębie jednego miasta czy hrabstwa, ale i w skali kraju. W tym wykluczeniu jednego ze swoich rodaków za czyn niegodny muzułmanina Pakistańczycy wykazują nieustępliwość i konsekwencję, nie stosując taryfy ulgowej nawet w przypadku najbliższych członków rodziny. Bardzo szybko bowiem po niegodnych, niemoralnych i przestępczych uczynkach Muhammada, choć jeszcze niedawno zajmował on wysoką pozycję „naczelnika” rodu i społeczności pakistańskiej, kierując Dżumą, organizacją broniącą ich praw, zostaje zdegradowany do roli wyrzutka, odszczepieńca, co symbolicznie przedstawione jest w scenie demonstracyjnego wycinania przez Saliję postaci brata ze zdjęć rodzinnych. W momencie demaskacji równie ohydnej roli jego żony Jamny w zabójstwie Hatima taki sam gest wykluczenia z rodziny spotka i ją. Świat muzułmańskich wartości nie uwzględnia bowiem „szarości”, dzieląc uczynki człowieka na czarne lub białe, nie zakładając też możliwości nawrócenia, naprawienia błędu, ekspiacji. Wyroki wydane przez społeczność, której podstawą postępowania są nauki Koranu, pozostają nieodwołalne.

W skomplikowanej i kunsztownie powikłanej historii zabójstwa wiele znaczą postaci drugoplanowe, stając się istotnymi sprężynami ukrytych działań, ale też poszerzając krąg podejrzanych. Ostatecznie okazuje się, że każdy z bohaterów (i bohaterek) ma mniej czy bardziej poważne powody, by być zamieszanym w zbrodnię. Balford, to senne, prowincjonalne, podupadające miasteczko, okazuje się gniazdem os, oplątane siecią intryg i ciemnych interesów, reprezentowanych przez zwaśnionych mieszkańców. Właściwie trudno tam wskazać jakiejkolwiek przyjacielskie czy choćby neutralne stosunki. Każdy coś ukrywa, kogoś nienawidzi i z kimś rywalizuje. Atmosfera niechęci, rywalizacji i pogardy prowadzi do zakłamania i fałszu, a także wrogości spajającej to środowisko. Balford w pewnym sensie zamieszkują ludzie, z których każdy, mimo ich indywidualnego zróżnicowania, opanowany jest jakąś obsesją, żądzą czy wmieszany zostaje w nieuczciwe interesy, poczynwszy od tych wysoko postawionych, takich jak Agata Shaw i Muhammad Malik, a skończywszy na wydawałoby się niewiele znaczących postaciach, takich jak Rachel Winfield, Trevor Ruddock czy homoseksualista Cliff Hegarty i zagubiony, zastraszone Fahd Kumhar. Każde z nich opanowane jest jakąś *idée fixe*, szkodliwą dla innych i ostatecznie w mniejszym czy większym stopniu „nakładającą się” (czy wprost wpływającą) na zbrodnię. Rachel Winfield, zaślepiona w przyjaźni z Saliją, układa ich wspólną przyszłość w „Przytulnym Gniazdu”, mieszkaniu do wynajęcia, gdzie planuje razem z przyjaciółką wychowywać jej niesłubne dziecko. Trevor Ruddock, maniakałny twórca sztucznych pajaków, wyrzucony za kradzież z fabryki Malika, trudni się kradzieżami i nieuczciwym handlem starzyzną, aby w ten sposób utrzymać liczną rodzinę: niepracujących bądź dorywczo dorabiających

rodziców i kilkoro młodszego rodzeństwa. Podobnie jak Ian Armstrong miałby on powód do zemsty na Malikach za utratę pracy w ich fabryce. Homoseksualista Cliff, oszukujący swego partnera, Gerry'ego DeVitta, mógłby z kolei pozbyć się Hatima, ponieważ uprawiał z nim seks w męskiej toalecie.

Autorka kryminału, szeroko przedstawiając możliwe motywacje, zarówno pierwszo-, jak i drugoplanowych postaci, w których interesie leżało zabójstwo Hatima, do końca utrzymuje czytelnika w przyjemnej, podniecającej niepewności, podsycając ciekawość niemalże do ostatniej stronicy. Korzysta też ze sprawdzonego w tym gatunku chwytu, jakim jest efekt zaskoczenia, wywołany przez wyznaczenie na zabójcę Pakistańczyka osoby, jak się wydaje, najmniej podejrzanej, głupiej, zamkniętej w czterech ścianach patriarchalnego domu, jaką jest Jamna Malik. Powód zbrodni okazuje się równie niedorzeczny i prymitywny jak jej wykonawczyni. Poprzez małżeństwo Hatima i Salii pozbyłaby się darmowej, uległej służącej, którą to rolę zobowiązana była wypełniać jej szwagierka. Z Salii, pięknej, utalentowanej, pracującej też zawodowo i posiadającej, w odróżnieniu od Jamny, pasję (wyrabianie oryginalnej biżuterii) kobieta uczyniła domowe popychadło, podbudowując swoją pozycję argumentacją co najmniej absurdalną – niezwykle płodnością, natrętnie podkreślaną i demonstrowaną.

Wykorzystując typowe dla powieści kryminalnej motyw i struktury kompozycyjne, a tym samym dostarczając czytelnikowi różnorodnych przyjemności lekturowych związanych z tym gatunkiem, o których pisze Kraska we wspomnianej na początku książce, George wzbogaca swą powieść o walory poznawcze, związane z szeroko ukazaniem tłem społeczno-obyczajowym, i eksponuje jeden z ważkich problemów współczesności, jakim jest imigracja i konflikty rasowe. Powieść też staje się szczególnie przydatna w dyskusji ze współczesnymi stereotypami, choćby tymi odnoszącymi się do kwestii płci i rasy²¹. W tym sensie kryminalna intryga okazuje się równie przydatnym i skutecznym narzędziem prezentacji aktualnych tematów co technika drobiazgowego opisu w popularnej od wieku XIX powieści realistycznej.

Współczesny kryminał to coś więcej niż opowieść o trupie. Kim jesteśmy jako społeczeństwo, w co wierzymy, o czym marzymy, co nas boli i z czym nie możemy sobie poradzić – to najważniejsze zagadki do wyjaśnienia we współczesnej powieści kryminalnej –

²¹ Powodzenie powieści kryminalnych oraz thrillerów Z. Miłoszewskiego, jednego z najpopularniejszych obecnie polskich twórców nowej fali, autora trylogii: *Uwikłanie* (2007), *Ziarno prawdy* (2011) i *Gniew* (2014), świadczy, iż od tej formy powieści wymaga się wciągającej intrygi, ale połączonej z wnikliwym portretem współczesności oraz diagnozą istotnych problemów społecznych. Czerpiąc pełnymi garściami z tradycji gatunku, Miłoszewski ujawnia fobie Polaków, stereotypy i uprzedzenia, takie jak choćby antysemickie przesady w *Ziarnie prawdy*. Tym samym, poprzez perypetie fabuły z prokuratorem Teodorem Szackim w roli głównej, próbuje dokonać rozliczenia z zakłamaniami i obłudą życia społecznego współczesnej Polski.

zauważył Zygmunt Miłoszewski w wypowiedzi dla „The New York Timesa”²². W tym znaczeniu byłoby uzasadnione postrzeganie kryminału jako nowej odmiany powieści realistycznej, pokazującej między innymi to, kim jesteśmy i kim staliśmy się po tak zwanym czasie marnym. I jeśli słuszne jest założenie Noëla Carrolla, iż specyficzna retoryka emocji w horrorze (ale i w kryminale)²³ oparta jest na strukturze pytań i odpowiedzi, to zgodzić się przyjdzie z powyższym spostrzeżeniem Miłoszewskiego, iż pytania i odpowiedzi, kto zabił i dlaczego, stają się równie ważne jak te dotyczące diagnozy społeczeństwa, wielowymiarowego obrazu współczesnego człowieka. Z kolei posłużenie się metaforą zwierciadła, opisującą metodę obserwacji i technikę fotografowania rzeczywistości przez powieść realistyczną XIX i XX wieku, w przypadku współczesnego kryminału, jak się wydaje, pretendującego do zajęcia po niej miejsca, należałoby uzupełnić stwierdzeniem, że jest to zwierciadło rozbite, podszyte naturalizmem, choćby z tego powodu, iż zbrodnia, jej motywy i technika przeprowadzenia są przejawem zakłócenia, wprowadzając chaos w ustalony porządek społeczny. Są tym samym dowodem dewiacji, wyrazem fobii i lęków jednostkowych i grupowych, bo taki charakter mają uprzedzenia rasowe i narodowe, opisywane zarówno przez George, jak i wspomnianych Mankella czy Miłoszewskiego.

ELIZABETH GEORGE'S *DECEPTION ON HIS MIND* AS AN EXAMPLE OF CONTEMPORARY CRIME FICTION

Summary

The article discusses the changes in the contemporary detective story, using as an example *Deception on His Mind* by Elizabeth George. The transformations include an extension of the social layer, in the realism which aims to present important problems of the contemporary society, such as racism reinforced by the increasing immigration, in this case of the Pakistanis to England. Using classic devices of detective novel, George makes an accurate diagnosis of the causes conflicting contemporary society in which national minorities induce aversion, which leads to racism, and sometimes also to crime.

²² Wypowiedź przytoczona na skrzydełku powieści *Gniew*, wydanej w 2014 r. w Warszawie.

²³ Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, tł. i posł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004 oraz *idem, Filozofia sztuki masowej*, tł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

Janusz Łastowiecki
Uniwersytet Zielonogórski

„ŚCISZYĆ” AKTORECZKĘ. SŁUCHOWISKO ANDY KRZYSZTOFA CZECZOTA JAKO KRYMINAŁ W DŹWIĘKU

Odbiorca radia zajmuje dziś kluczową pozycję w procesie objaśniania i weryfikowania artystycznych obszarów oddziaływania mówiącego na słuchającego¹. To słuchacz w swojej wyobraźni generuje imaginatywny obraz postaci, kształt przedmiotów i projektuje przestrzenną scenografię². Te słuchowe umiejętności kształcimy od dzieciństwa. W każdym dziecku nasłuchującym „skrzypnięcia mebla, parkietu, głuchego odgłosu na klatce schodowej” kryje się potencjalny odbiorca słuchowisk³. Główni producenci słuchowiska w Polsce, czyli Teatr Polskiego Radia i Audioteka.pl, mieli tego świadomość, gdy zdecydowali się kilka lat temu na wprowadzenie do rzeczywistości audialnej nowej technologii – dźwięku przestrzennego. Binauralny projekt audiobooków (Audioteka.pl) i surroundowy format słuchowisk (Teatr Polskiego Radia) pozwoliły na skonfrontowanie technologicznej innowacji z oczekiwaniami i wymaganiami przestrzennymi odbiorców. Rozszerzenie audiosfery słuchowiska pociągnęło za sobą rozwarstwienie monofonicznego i stereofonicznego dotąd krajobrazu znaczeń, który proponowały spektakle utrzymane w klasycznych formatach. Odbiór dookólny wydobyl dla słuchacza sensory, które w odsłuchu radiowym (emitowanym z częstotliwością UKF) były niedostępne i zagłuszone⁴. Szmer, hałas – z funkcji intruza (obecnej w nasłuchu analogowego

¹ O instytucji odbiorcy we współczesnym słuchowisku pisze J. Bachura (*O sytuacji odbiorcy współczesnego słuchowiska*, [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 197-211).

² A.R. Burzyńska, *Gra w niewidzialne*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 75.

³ Tak objaśniał wrodzoną zdolność do odbioru teatru wyobraźni I. Villqist, jeden z najaktywniejszych reżyserów na niwie radiowej. Zob. *O słuchaniu przy papierosie, opowieściach dziadka i enklawie dla umysłu, czyli Ingmar Villqist o pracy w Teatrze Polskiego Radia*, z I. Villqistem rozmawia J. Łastowiecki, <http://www.polskieradio.pl/17/1137/Artykul/844942,Ingmar-Villqist-o-pracy-w-Teatrze-Polskiego-Radia> [dostęp: 22.12.2014].

⁴ R.J. Hand, M. Traynor, *Radio Drama Handbook. Audio drama in Context and Practise*, New York-London 2011, s. 134.

radia) – w odbiorze surroundowym mogły się zmienić w elementy zamierzonego planu, w którym pauza w środku wypowiedzanego słowa czy ziarnisty biały szum stały się kontrolowanymi zniekształceniami, zaprogramowanymi przez niewidoczną centralę głosów. Surroundowy format wyszedł naprzeciw stereofonicznej technice, która projektowała audiosferę niepełną, mało rzeczywistą. Zdaję sobie sprawę, że tego typu realizacje mogą u słuchacza budzić asocjacje nie realistyczne, ale hiperrealistyczne. Mikrofony pojemnościowe dobrej klasy mogą wydobyć zjawiska akustyczne i detale, których ucho ludzkie nie jest w stanie wyciągnąć.

Fonosfera pięciokanałowa, otwierając się na audiofilskie zapotrzebowanie słuchacza, uchyliła mu drzwi do swojego wnętrza, w którym będzie on mógł pójść w lewo, w prawo, do przodu, do tyłu – a także pozostać w centrum nasłuchiwania. W tym założeniu każde słuchowisko zmieni się z dwubiegunowego odcinka percepcji (lewo-prawo)⁵ w trójwymiarowe pomieszczenie, w którym można będzie łatwiej zlokalizować parter, pokoje, łazienkę czy strych. W systemie dźwięku przestrzennego Teatr Polskiego Radia zrealizował dramaty antyczne (*Medea*⁶ Eurypidesa, *Król Edyp*⁷ Sofoklesa) i utwory z elżbietańskiej klasyki (*Hamlet*⁸, *Ryszard III*⁹ czy *Burza*¹⁰ W. Szekspira). System dookólny wpisał się w architekturę dramatu *W małym dworku*¹¹ Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także w schizofreniczną przestrzeń „przechodnią”, jaką odnajdziemy w *Kartotece*¹² (pierwsze polskie słuchowisko zrealizowane w systemie Dolby Pro Logic 2) Tadeusza Różewicza. Technologia ta dobrze zafunkcjonowała w realizacji dramatu Janusza Głowackiego *Mecz*¹³. Poszukiwanie przestrzennej głębi stało się również celem autorów piszących specjalnie dla radia. Tomasz Man zrealizował dotąd w tej formule (nie licząc adaptacji *Kartoteki*) cztery słuchowiska: *Sex machine*¹⁴, *Moja Abba*¹⁵, *Exodus*¹⁶ i *Katarantka*¹⁷. Nową technologię próbowano także zaadaptować w rozgłośni regionalnej. Polskie Radio PiK wyprodukowało z jej zastosowaniem dwa słuchowiska (*W środku słońca gromadzi się popiół*¹⁸ A. Pałygi i *Pamiętki*¹⁹ K. Czczota).

⁵ Stereo nie zawsze projektowało w słuchowisku dwa kanały – czasami dźwięk po prostu siedł do środka, tracąc konkretną lokalizację (przykładem niech będzie słuchowisko *Bezdech* A. Barta).

⁶ Eurypides, *Medea*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2012.

⁷ Sofokles, *Król Edyp*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2010.

⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2011.

⁹ *Idem*, *Ryszard III*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio, 2013.

¹⁰ *Idem*, *Burza*, reż. H. Rozen, Polskie Radio, 2011.

¹¹ S.I. Witkiewicz, *W małym dworku*, reż. K. Kolberger, Polskie Radio, 2009.

¹² T. Różewicz, *Kartoteka*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2009.

¹³ J. Głowacki, *Mecz*, reż. J. Zaorski, Polskie Radio, 2012.

¹⁴ T. Man, *Sex machine*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2010.

¹⁵ *Idem*, *Moja Abba*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2011.

¹⁶ *Idem*, *Exodus*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2014.

¹⁷ *Idem*, *Katarantka*, reż. T. Man, Polskie Radio, 2014.

¹⁸ A. Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, reż. P. Łysak, Polskie Radio PiK, 2014.

¹⁹ K. Czczot, *Pamiętki*, reż. K. Czczot, Polskie Radio PiK, 2013.

Młody reżyser ze Śląska, Krzysztof Kiczek, opracował system dookólny do realizacji tekstu Feliksa Netza (*Bestiarium*)²⁰.

Sądzę, że utworem radiowym, który najpełniej wywiązał się z artystycznych założeń pokładanych w systemie Pro Logic 2, był *Andy*²¹ Krzysztofa Czeczota. Nagrodzenie tego spektaklu w 2013 roku prestiżowym laurem Prix Europa oraz reakcje słuchaczy z innych krajów potwierdziły, że radiowa opowieść o realizatorze dźwięku, który popada w obłęd, to duży progres w polskich staraniach o wytworzenie języka surroundowych słuchowisk. Podczas odbioru spektaklu na Prix Europa wielu słuchaczy niepolskojęzycznych zrezygnowało z tłumaczenia i skupiło się wyłącznie na rozpoznaniach przestrzennych.

Gdybym miał sprecyzować konwencję, w jakiej zrealizowany jest *Andy*, wskazałbym na *noir*²², styl realizowany w filmie z powodzeniem. Słuchacz w tym spektaklu zamienia się ze zdystansowanego odbiorcy w uczestnika intrygi, właściciela podsłuchów, świadka afery medialnej i w końcu – osobliwej zbrodni. Audio kryminał Czeczota nie epatuje językiem przynależnym krwawej literackiej tradycji, nie prowadzi nas do sal prosekutoryjnych, ale do studia radiowego, gdzie ścisany i zgłaśniany głos będzie decydował o losach postaci, ich „być albo nie być”.

W radiu kryminał realizowany jest już od dziesiątek lat. Wystarczy wspomnieć nasz rodzimy „Teatrzyk Zielone Oko”, funkcjonujący na antenie III Programu Polskiego Radia od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Niezliczone realizacje tekstów Arthura Conan Doyle’a, Basila Coppera, Roberta Bruttera uświadomiły, że niejednoznaczna materia radiowa sprawnie kreuje mroczne faktury sensacyjnych fabuł. Rozpiętość gatunkowa tych spektakli nie mieściła się często w ramach czystego kryminału. Były to również minisłuchowiska grozy, humoreski czy groteski, w których straszne mieszało się z wesołym²³. W 2015 roku, w ramach jubileuszu 90-lecia polskiej radiofonii, na zasadzie remake’u powrócono do formuły „Teatrzyku Zielone Oko”. W ramach niej suchacz otrzymał nowe odczytanie powieści Ireneusza Iredyńskiego *Morderstwo w holetu Santa Caterina*. Zdaje się, że tego rodzaju powroty do kryminalnej materii będą w radiu coraz częstszą praktyką. *Andy* projektuje kilka poziomów interpretacyjnych. Stylistyka *noir* jest tu tylko matrycą, na której nadbudowane są sensy

²⁰ F. Netz, *Bestiarium*, reż. K. Kiczek, Polskie Radio, 2015.

²¹ K. Czeczot, *Andy*, reż. K. Czeczot, Polskie Radio, 2013.

²² *Noir* – „czarny” film lub „czarne” kino – filmowa stylistyka w kinie amerykańskim mająca swoje źródło w kinie gangsterskim, rozwijanym głównie w latach czterdziestych XX wieku i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Filmy tego nurtu charakteryzują się zanikiem klasycznego podziału na dobro i zło, odrzuceniem perspektywy moralizatorskiej i otwartym zakończeniem, które stanowi furtkę dla kolejnych konkretyzacji.

²³ Jako znamienne realizacje tej konwencji należy wymienić kilka słuchowisk emitowanych w ramach „Teatrzyku Zielone Oko”: *Tuba* M. Ławrynowicza w reż. P. Łysaka, *Oczopląs* J. Górzańskiego w reż. J. Warenicy czy *Zasilek* W. Letkiego w reż. W. Modestowicza.

wyższe. Wreszcie surroundowy teatr Czczota to metasłuchowisko, w którym autor zawarł gorzką satyrę na rzeczywistość medialną.

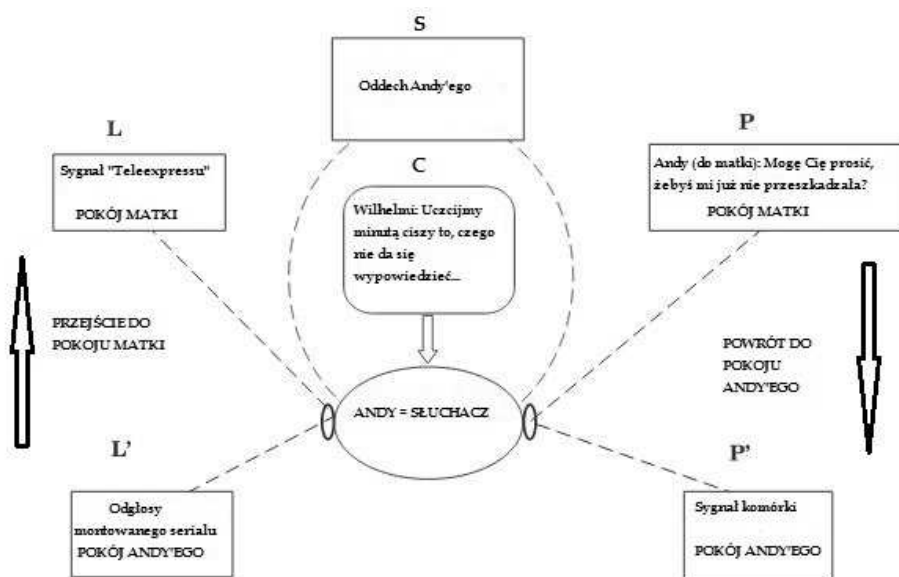
Tadeusz Żabski w *Słowniku literatury popularnej* definiuje kryminał jako „fabułę zorganizowaną wokół zbrodni, okoliczności dojścia do niej oraz ujawnienia osoby sprawcy”. Badacz wprowadził w obręb tego gatunku cztery pododmiany: sensacyjno-awanturniczą, detektywistyczną, milicyjną i czarny kryminał amerykański²⁴. I to właśnie w tej ostatniej grupie należałoby widzieć źródła dla scenariusza Czczota. Bohater spektaklu działa na granicy dobra i zła, prowadząc prywatne śledztwo niejako na boku, choć nie jest detektywem. Osąd moralny należy odłożyć na dalszy plan, ponieważ każda z postaci balansuje tu na granicy prawa, a prawda staje się wartością względną (filozofia również przejęta z filmów „czarnego kryminału”). Tytuł, a także imiona wybranych bohaterów spektaklu odsyłają nas do angloamerykańskich form imiennych: tytułowy Andy, Malvin to swoiste awatary, maski, które przywdziewają, by funkcjonować w tej drugiej, mediumicznej sferze podyktowanej przez prawa nowych mediów. W tytułową postać wcielił się Adam Woronowicz, Matce użyczyła głosu Grażyna Barszczewska, Magdę zagrała Magdalena Cielecka, a Malvina – Zbigniew Konopka.

Andy (Andrzej) jest realizatorem akustycznym. Montuje ścieżkę dźwiękową do jednego ze znanych komercyjnych seriali. Właśnie stracił pracę i dzieli dom z nadopiekuńczą matką. Poznajemy jego mieszkanie, przemieszczamy się z jego pokoju do salonu matki. Odbieramy świat jego zmysłami. Ze sceny na scenę stajemy się coraz bardziej związani z jego systemem emocjonalnym (irytują nas te same rzeczy, śmiesz te same sytuacje). Doświadczenie przestrzenności dźwięku i emocjonalne *katharsis* budują w słuchaczu – audiofilu pragnienie uczestnictwa. Obieralność fonicznego świata zwiększa się proporcjonalnie w trakcie słuchania utworu. Ten proces badacze zjawiska audiofilskości określają podświadomą więzią między nadającym a słuchającym²⁵. Poniższy schemat ilustruje sytuację dramatyczną, która ma miejsce na początku słuchowiska. Staralem się tu nanieść również przestrzenną orientację słuchacza, która wpisana jest w odbiór dookólny.

Do Andy'ego dzwoni szef telewizji – Małecki. Zawiadamia, że przyjdzie wieczorem. Niedługo później dzwoni także Magda, aktorka z serialu. Kobieta ma do realizatora nietypową prośbę: chce, by ten „podgłosił” jej głos w telenoweli. Andy obiecuje, że coś z tym zrobi – stawia jednak warunek. Chce, aby w zamian za przysługę, Magda poszła z nim na drinka. Koleżanka na koniec rozmowy ostrzega go przed wizytą Małeckiego („uwważaj po prostu”). Wieczorem przychodzi oczekiwany Małecki (Malvin), który

²⁴ *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 319-324.

²⁵ E. Maternik, *Muzyka w przekazie audiofilskim*, [w:] *Przestrzeń wizualna i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak i in., Wrocław 2007, s. 90.



Ryc. 1. Wizualizacja sytuacji odbiorczej w słuchowisku *Andy* (opracowanie własne)

proponuje z kolei, by Andy ściszył głos Magdy do tego stopnia, by ta zniknęła z serialu. Okazuje się, że to pretekst do zwolnienia z pracy kłopotliwej aktorki. Proponując ogromne sumy pieniężne, Malvin (już nie Małeczki) wciąga Andy'ego w wir kryminalnej intrygi. Główny bohater, „zaklinowany” między dwoma propozycjami, pyta w pewnym momencie Malvina: „nie łatwiej ją zabić?”. Mętlik fabularny odciąga naszą uwagę od czysto sensacyjnych wydarzeń, a przenosi w wewnętrzny świat urojonej medialnej kreacji, jaką staje się Andy.

Niejednoznaczny jest w tym słuchowisku status głównego bohatera. Na ile jest on Andrzejem, a na ile już Andym? Czy jego losy są jeszcze zdarzeniami realnymi czy już scenariuszem serialu? Od momentu, gdy na jego drodze pojawią się Magda i Malvin, Andy stanie się ikoną, aktantem serialowych wydarzeń. Intryga stanie się również udziałem słuchającego. Główny bohater w ten hibernacyjny świat pociąga słuchacza. Odbiorca nie może pozostać obojętny. Za dużo przecież wie.

Jest w tym słuchowisku medium szczególne. Chodzi o Romana Wilhelmięgo, a właściwie jego głos. Wydobywa się on spoza ścieżek montowanej przez Andy'ego telenoweli, tak jakby był niewidzialnym podpowiadaczem, wirtualnym doradcą i nawigatorem działań młodego realizatora. Nieżyjący od przeszło dwudziestu lat aktor

czyta *Moskwę-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa²⁶. Z czasem jednak kwestie z powieści stają się dialogiem między nim a Andym. Głos Wilhelmiego poddany jest tu kilku deformacjom – emitowany jest ze słuchawek, później jakby ze słuchawki telefonu. Nieżyjący aktor pokonuje wkrótce barierę czasu i przestrzeni i wchodzi do „głowy” głównego bohatera, a jednocześnie słuchacza, zyskując na fonicznej jakości. Wtedy, gdy czyta audiobook, mówi z głośnika centralnego. Na przestrzeni słuchowiska zmieni on jednak swoją rolę i źródło mówienia. W momencie, gdy zacznie rozmawiać z Andym, będzie zlokalizowany z prawej bądź lewej strony, czasami – wyraźnie z tyłu.

(kliknięcie na klawiaturze, dźwięk zapalniczki)

Andy: Idę.

Wilhelmi: Lepiej posiedź i pomilcz.

Andy: Teraz mi to mówisz? Kiedy wszystko zaczęło się układać?

Wilhelmi: Co ty chrzanisz?

Andy: Odwał się.

Wilhelmi: Pociąłem się urażony.

Andy: Przepraszam. Poniosło mnie (cisza). Nie każ mi siedzieć w tej ciszy. Nie chcę siedzieć w ciszy. Powiedz coś.

Wilhelmi: Dobrze, że zapaliłeś. Bardzo dobrze, bo zrobiło się tak trochę strasznie.

Andy: Nie rób mi tego następnym razem, dobrze? Słyszysz?

Wilhelmi: Tak.

Andy: Świetnie.

Wilhelmi: I co teraz?

Andy: Nie wiem.

(gaszenie papierosa w popielniczkę)

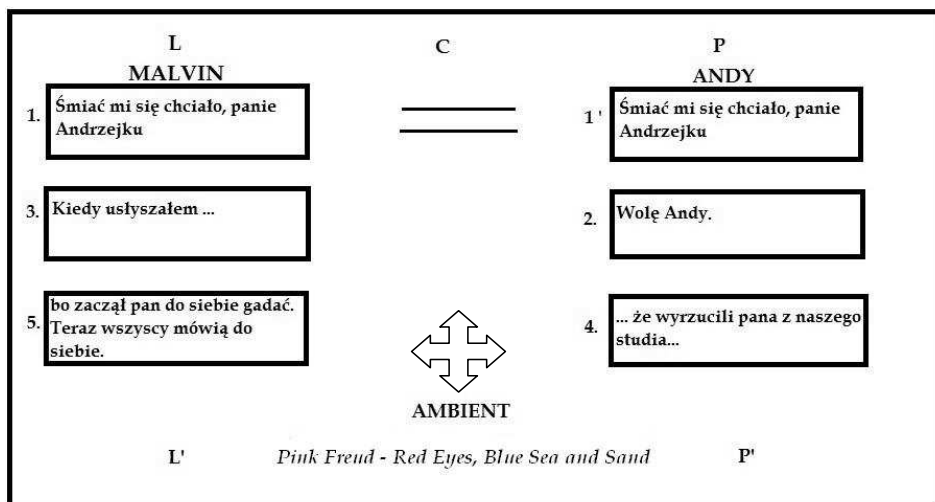
Wilhelmi: Najpierw do niej. Mimo wszystko do niej.

[...] ²⁷.

Schizofrenia Andy'ego ma tutaj swój drugi poziom, uobecniony przez zabiegi fanocentryczne. Nie bez powodu głos Konopki, który odtwarza postać Malvina, swoim tonem, intonacją przypomina głos Wilhelmiiego. Amerykański akcent, nonszalancki sposób intonacji, zmanierowane przedłużanie poszczególnych sylab i niewyraźna artykulacja Konopki przywodzą w wyobraźni wizerunek gangstera rodem z filmów Martina Scorsese, Francisca Forda Coppoli czy Quentina Tarantino. Skojarzenie z pozaradiowymi kreacjami wynika z mocnej zależności między percepcją kinową a audialną,

²⁶ K. Czeczot wpadł na pomysł, by zrealizować *Andy'ego*, jadąc samochodem i słuchając audiobooka *Moskwa-Pietuszki* W. Jerofiejewa w interpretacji R. Wilhelmiiego. Na początku chciał skomponować słuchowisko z samych archiwalnych głosów aktorskich. Mogłoby to jednak skutkować wyraźną dysproporcją w częstotliwości brzmień poszczególnych „kawałków” z archiwum. Na dalszym etapie prac skonstruował więc nowy scenariusz, ale zostawił głos Wilhelmiiego jako swoiste medium nie z tego świata.

²⁷ *Andy*, 28'11"–28'56".



Ryc. 2. Schemat „binauralnej” rozmowy w słuchowisku *Andy* (opracowanie własne)

które wzajemnie się przenikają i uzupełniają²⁸. Rozmowa między głównym bohaterem a jego szefem do pewnego tylko stopnia sprawia wrażenie realnej. Z czasem zaczyna być już tylko polifoniczną projekcją umysłu Andy’ego. Niektóre zdania rozmówcy wypowiadają jednocześnie. Zdarza się i tak, że Andy niejako antycypuje wypowiedź Malvina i wypowiada ją na chwilę przed nim, niejako w myśli. Kolejność wypowiadanych kwestii oznaczyłem cyframi.

To postać Malvina zamienia dotychczasowy świat Andy’ego w dźwiękowy film *noir*. Wyimaginowana, serialowa śmierć aktorki będzie prowadzić Andy’ego i słuchacza do granic hiperrealności. „Teraz wszyscy mówią do siebie” – zdanie wypowiedziane przez telewizyjnego szefa dookreśla obraz korporacyjnej rzeczywistości, w której znajduje się główny bohater. Każdy z elementów tego globalnego świata będzie orbitą pozbawioną poczucia wspólnotowości. Andrzej będzie już do końca utworu funkcjonował w zawieszeniu pomiędzy oczekiwaniami koleżanki a zleceniem telewizyjnego bossa, które staje się „propozycją nie do odrzucenia”. Realizator szuka kontaktu i rozmowy w montowanych dźwiękach, a Wilhelmi wychodzi mu naprzeciw jako wyimaginowany ojciec (jeden z dialogów między nimi kończy się słowami Andy’ego: „Wiem, ojczu”). Andy jest neurotykiem. Spełnia wszelkie fabularne warunki, by tak właśnie to określić. Jego neurotyzm uwypuklony zostaje poprzez właściwości foniczne głosu, którymi

²⁸ A. Pawlik, *Aktor w teatrze radiowym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 84.

dysponuje Woronowicz. Kilka lat temu jeden z reżyserów radiowych, Jan Warenycia, opisał fenomen takiego sposobu gry w radiu:

Są takie głosy w radiu, które mają walor dziwnego pogłębienia roli, takiego zapadania się w siebie aktora. Jednocześnie tą metodą aktor potrafi dać dużo wieloznacznych sygnałów odbiorcy. Dzisiaj takimi aktorami są Mariusz Bonaszewski czy Adam Woronowicz. Nazwałbym tę ich zdolność darem dziwności graniczącej z szaleństwem. Ja bym powiedział, że to jest stan wyższej świadomości, otarcia się o absolut. To jest pewnego rodzaju dotarcie do sedna tajemnicy, której my możemy się tylko domyslać²⁹.

Już w latach trzydziestych psycholog i estetyk Leopold Blaustein zwracał uwagę na dwubiegunowość głosu. Podał przykład głosu Stefana Jaracza, który na deskach teatru scenicznego nie okazywał swojej fonetycznej wielopoziomowości, ale w radiu zyskiwał „pośmieszek, spowinięty w mgłę smutku i zadumy, [...] dwutonowość głosu, w którym na czarnym nurcie turlika się drobny śmiech – pancierz życia”³⁰. Andy balansuje tu na neurotycznej granicy między Symbolicznym i Realnym. Stosując pojęcia wprowadzone przez Jacques’a Lacana na potrzeby psychoanalizy, można odróżnić te wypowiedzi, w których bohater mówi do innych, od tych, które dotyczą sfery szaleńczej, niewypowiadalnej (tu już Andy mówi do siebie albo symuluje polifoniczność sytuacji)³¹. Napięcia wyładowywane są za pomocą plastycznego i wielopoziomowego głosu Woronowicza, który potrafi się poruszać na różnych poziomach stylistyki głosowej: jest niewinny, zaraz potem szorstki, wreszcie, jakby przy użyciu elektronicznej modulacji, staje się odrealniony, wydobywa z siebie ton, który pochodzi niejako z innego gardła (najdobitniej wychodzi to w scenie, gdy ucisza matkę zza ściany: „ścisze to, ścisze to, powiedziałam!”).

Kolejną postacią z wewnętrznego świata bohatera staje się Magda. Z niewinnej koleżanki, którą chcą „ściszyć”, staje się *femme fatale*³². Jej głos staje się obiektem pragnienia, dla którego Andy będzie ryzykował swoim życiem³³. Wyobrażenie o niej podsyc

²⁹ Wywiad pochodzi z audycji I. Malinowskiej *Wielcy interpretatorzy* – Marek Walczewski zarejestrowanej 11 lipca 2009 r.

³⁰ L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 170-171.

³¹ Zob. *Psychoanaliza*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2008.

³² Dla kogoś odczuwającego absolutną bezsilność wobec niezmiennie zagrażającego i wrogiego świata poszukiwanie miłości wydaje się najbardziej logicznym i bezpośrednim sposobem szukania życzliwości, pomocy czy uznania. Zob. K. Horney, *Neurotyczna potrzeba miłości*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, tł. H. Grzegółowska, Warszawa 2008, s. 237.

³³ W pracach J. Lacana głos jest jedną z czterech czynników *objet petit*, co oznacza: obiekt pragnienia. W tekście P. Dybela funkcją tego obiektu (w tym przypadku głosu Magdy) może być „zaklejenie Braku w Innym”. Głos jest tu bytem wyobrażonym, co by wpisywało się w niekonsekwencję działań Andy’ego w obrębie całego słuchowiska. Zob. P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, [w:] S. Żiżek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2011, s. XVIII-XIX.

Wilhelmi, który co chwilę przypomina realizatorowi: „do niej, mimo wszystko do niej”. Zawieszony pomiędzy oczekiwaniami koleżanki i szefa, Andy straci w końcu kontrolę nad fabułą swojego życia. Dewiacyjność poszczególnych dialogów, ich neurotyczny podtekst zostaje w słuchowisku Czeczota podkreślony przez muzykę. Ma ona tutaj dwie konotacje. Pierwsza to funkcja immanentna, wyrrywająca słuchacza z postawy biernego obserwatora³⁴. Druga funkcja wpisana jest w dookólny format spektaklu. Odbiór jakości muzycznej jest tu wzbogacony o rozpoznania przestrzenne. Wymiary muzyczne mogą obierać kierunki róży wiatrów (oznaczonej na rysunku powyżej). Spacjalność muzyki wykorzystanej w słuchowisku umożliwia jej ciągle reorientacje: góra-dół, przód-tył, centrum-peryferie³⁵.

Muzyczność to jeden z podstawowych ekwiwalentów budowanego w słuchowisku nastroju *noir*. Na soundtrack słuchowiska składają się utwory zespołu Pink Freud z płyty *Monster of Jazz*, Lisy Ekdahl z tworem *Cry Me a River*, a nawet fragmenty opery Modesta Musorgskiego *Chowańszczyzna* (dokładnie: *Taniec perskich niewolników*). Utwory przygotowane w opracowaniu muzycznym współbrzmia tu z oryginalnym podkładem muzycznym skomponowanym przez Adama Walickiego. Radiowy świat Czeczota jest pełen „chilloutu”³⁶. Dobór brzmień muzycznych otwiera synkretyczne stylizacje znane z filmografii Davida Lyncha. Rozpiętość melodyjna tych utworów wskazuje na silną dysharmonię między brzmieniem operowym a *jazz fusion*, nazywanym także *dark jazz*³⁷. W opisach tego drugiego badacze dostrzegają pragnienie twórcy do wywołania u słuchacza percepcyjnych kryzysów. Każdy utwór rozwijany jest tak, by odbiorca mógł uzyskać satysfakcję. Jest ona jednak szybko zatrzymywana, przełamywana³⁸. Pragnienie symetrii u słuchacza zastępowane jest niepokojącym oczekiwaniem asymetrii. W swoich badaniach zwracał na to uwagę również fiński muzykolog Eero Tarasti. Pisząc o metaforze organicznej w muzyce, porównał kompozycję i metrum utworu do czynności człowieka. Dynamika w dźwięku może się kojarzyć z napięciem pomiędzy oddychaniem i wydychaniem, poruszaniem się i unieruchomieniem³⁹. Kryminał rozwija się tu przy dbałości o każdy akustyczny interwał, jego odpowiednie

³⁴ Zob. J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 152.

³⁵ E. Tarasti, *Przestrzeń muzyczna*, tł. M. Jabłoński, A. Melerowicz, „Res Facta Nova” 1994, nr 1(10), s. 60-61.

³⁶ K. Czeczot tych „chilloutowych” brzmień i atmosfer dostarczał słuchaczom już we wcześniejszych, szczecińskich realizacjach radiowych (*Dublin. One way. Jeszcze się spotkamy młodszy, Pętla*). Do konwencji kryminału w znacznie bardziej klasycznej postaci niż w spektaklu *Andy* powrócił w słuchowisku *Czasami Pan przechodzi obok* według tekstu C. Harasimowicza (premiera: marzec 2014 r.).

³⁷ „Jazz fusion – nurt w muzyce jazzowej i rockowej będący wypadkową elementów tych dwóch koncepcji muzycznych”. Podają za: D. Piątkowski, *Encyklopedia muzyki popularnej. Jazz*, Poznań 1999, s. 6-7.

³⁸ U. Eco, *Konieczność i możliwość w utworach muzycznych*, [w:] *idem, Sztuka*, tł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 180.

³⁹ E. Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-New York 2002, s. 100.

natężenie i skutek. Mamy tu radiowe „Twin Peaks” podsycone mrocznym ambientem i naturalnymi aktorsko głosami Woronowicza (Andy), Cieleckiej (Magda) i Konopki (Malvin). W jednej scenie Cielecka profesjonalnie wyśpiewywuje *Cry Me a River*, wzbogacając brzmienie Ekdahl o odpowiednio niski głos i jazzowy pomruk. Śpiew Magdy uwodzi, wprowadza Andy’ego w stan hibernacji, czyni go bezwolnym w obliczu swojej *femme fatale*. Wszystko służy tutaj fabularnej pragmatyce, nie prowadzi do romantycznych zwrotów akcji. W *Andym* rozgrywa się kryminalna gra o dominację w świecie nowoczesnego medium – między aktorką, która chce brzmieć w serialu głośniejszej, a mrocznym szefem koncernu medialnego, który chce ją „ściszyć”. Przyjrzyjmy się dwóm kluczowym dialogom, które rozjaśnią nam nieoczywistą motywację audialno-kryminalną słuchowiska i niejasny status głównego bohatera.

Sytuacja 1. (Magda–Andy)

(w tle: *Cry Me a River* w wykonaniu L. Ekdahl)

Magda: Mam wrażenie, że z odcinka na odcinek jestem jakoś ciszej po prostu od innych. Wiesz, tak ciut ciszej, ale jednak ciszej. Możesz coś z tym zrobić?

Andy: Ale nie jesteś... Komputer wszystko wyrównuje.

Magda: No właśnie.

Andy: To znaczy?

Magda: Komputer mnie wyrównuje i przez to jest wrażenie, że mówię za cicho. Możesz mnie osobno zrobić trochę głośniejszej? Innych kolegów niech komputer wyrównuje, a mnie daj głośniejszej, co? [...] ⁴⁰.

Sytuacja 2. (Malvin–Andy)

(w tle: *Red Eyes, Blue Sea and Sand* zespołu Pink Freud)

Malvin: Widzisz, Andy. Jest taka sprawa. Mi się wydaje, że ona już mówi trochę ciszej. Zastanawiam się, czy może mówić jeszcze ciszej. Posłuchamy, to powiem, o co mi chodzi [...]. Oglądałem ostatnio jeden z naszych odcinków i wiesz, myślę, że ona mówi cicho. Moja żona też tak myśli. Żona jest spoza branży, więc ma obiektywny *look* (cisza). Dlaczego nic nie mówisz?

Andy: Słucham. Proszę dalej. [...].

Malvin: Więc tak to ujmę. Czy ty nie mógłbyś tę aktoreczkę jakoś jeszcze bardziej ciszej ustawić, wiesz. Tak, żeby sprawić wrażenie, że jej nie bardzo do końca słyszała. I żeby potencjometry też to pokazywały [...].

Andy: Nie łatwiej ją zabić? [...] ⁴¹.

W tym momencie nasyczone branżowym słownictwem dialogu słuchowisko zamienia się w „tunel okropności”, przez który reżyser dźwięku będzie musiał przejść. Słowa: „Nie łatwiej ją zabić?” odnoszą się co prawda do serialowej rzeczywistości, ale symulacja, która nakręca się w słuchowisku z minuty na minutę, ukazuje je w nowym, hiperrzeczywistym porządku, w którym śmierć zwiększy swoje semantyczne pole rażenia.

⁴⁰ *Andy*, 17’ 48”-18’23”.

⁴¹ *Andy*, 23’12”-24’45”.

Tym przejściem do przestrzeni, której krzywizny nie wyznaczają już ani rzeczywistość, ani prawda, poprzez zniesienie wszelkiej referencyjności [...] rozpoczyna się epoka symulacji. I nie jest to kwestia naśladownictwa czy podwojenia, ani nawet parodii. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości [...]. Już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, aby zaistnieć – taka jest życiowa funkcja modelu śmierci [...] nie pozostawiającego żadnych szans nawet na samo wydarzenie się śmierci⁴².

Filmowość, a może lepiej: serialowość w słuchowisku zostaje wyśmiana za pomocą kilku przekrzywień stylistycznych. Główną oś akcji od początku spektaklu przecinają serialowe dialogi. Kwestie postaci rażą tandetnością. Technika kiczu zakłada bowiem nagromadzanie, przerysowanie i eksponowanie przesady. Ta reżyserska metoda, rozwijana z powodzeniem w kinie, służyła ukazaniu wtórności i umowności pomysłów komercyjnych⁴³. W słuchowisku Czeczota kicz wchodzi w związek z emocjonalnym rozchwyaniem bohatera. Schizofrenia Andy'ego stapia dwie rzeczywistości w jedną szarą magmę. Nad wszystkim czuwa „gospodarz tego domu”, Wilhelmi (aż prosi się o parafrazę słów niezapomnianego gospodarza z *Alternatyw 4*). To on jest symbolizacją świata, z którego Andy już się nie uwolni, głosem unieruchomionym w radiowym archiwum. Nieżyjący aktor mówi raz z offu, raz ze słuchawki telefonu, aż wreszcie wchodzi do studia radiowego, by zasiąść obok Woronowicza. „Idź w lewo, idź w prawo. Mimo wszystko do niej” – zaczyna dyrygować zamierzeniami Andy'ego⁴⁴.

Intryga kryminalna, która zawiera się w tym spektaklu, stanowi składową fonocentrycznego modelu słuchowiska nastawionego na rozpoznania dźwiękowe. Wszystkie tropy, poszlaki mają swój pozasłowny emblemat. Semantyka dźwięku tłumi słowa, które stają się tylko atrapą. Należy wsłuchać się w śmiech, puls, każdy krok, kierunek dźwięku, by przetłumaczyć przestrzeń słuchowiska, rozeznaczyć, co realne, a co wymyślone. Andy biegnie, zabija matkę, strzela albo do niego strzelają – wszystko to są nasze przypuszczenia, które wynikają z jakości indywidualnej percepcji. Poszukiwanie źródeł położenia obiektu akustycznego (w tym przypadku realizatora) jest odczuciem elementarnym i nie musi się pojawiać u słuchacza, natomiast postrzeganie ruchu tego źródła jest wrażeniem kompleksowym, które układa obraz niewidziany w uporządko-

⁴² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 7.

⁴³ Z. Wałaszewski, *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ściera zażenowanie banałem w wideoklipach „Lay All Your Love on Me” i „Always”*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 103.

⁴⁴ Nie wiem, na ile to świadoma aluzja, a na ile zbieżność postaci motywów. W 1980 r. J. Zygadło zrealizował film *Ćma*, w którym główną rolę zagrał właśnie R. Wilhelmi. Aktor wcielił się tam w Jana, dziennikarza radiowego, który w nocnych audycjach rozmawia ze słuchaczami, wtajemnicza się w ich rozterki i problemy. Z dnia na dzień Jan coraz bardziej pograża się w nerwicy. Jego nadwrażliwość i empatyczność zostają wystawione na ciężką próbę i prowadzą do utraty rodziny i pracy. Zob. *Ćma*, reż. J. Zygadło, Polska, 1980.

wany zbiór elementów⁴⁵. O ile schizofreniczne tło słuchowiska może być postrzegane jako iluzja, o tyle poszczególne jego części – jako składniki elementarne, będą wiarygodne, ponieważ mają odwzorowanie w empirii słuchającego (klaps na planie serialu, wyobrażenie pociągu, pokoju realizatora). Bohater porusza się w świecie, w którym taśmy cały czas będą rejestrować każdy jego krok. Nie może nawet swobodnie opuścić dworca kolejowego, bo kobieta zapowiadająca pociągi to jego zabita matka („ogłasza się, że synek jest bardzo nieśmiały i ma duże problemy w kontaktach międzyludzkich, zwłaszcza w kontaktach z kobietami”).

Zagubienie głównego bohatera generuje hierarchiczna struktura medialnego molochu, która osacza, jednocześnie będąc symulakrem. Rzeczywistość medialna kryjąca się za paradoksalną audiointrygą (zawarta między ściszeniem i podgłaśnianiem głosu) ma swoją ukrytą władzę, której oblicza nie znamy.

[...] właściwością każdego układu sił jest to, że jako taki funkcjonuje on w ukryciu, całą swą siłę czerpiąc właśnie z faktu, że jest niejawny, rozumiejąc to następująco: niemoralny i pozbawiony skrupułów kapitał może działać jedynie, kryjąc się za nadbudową moralną, a ktokolwiek przyczynia się do odrodzenia owej publicznej moralności (poprzez wyrażanie sprzeciwu, wysuwanie oskarżeń), chcąc nie chcąc, pracuje na rzecz kapitalistycznego systemu⁴⁶.

Kapitał jest tu wirtualny, zawieszony w sumach, jakie wymieniają medialni potentaci. Andy, choć domaga się swojej „zapłaty”, robi to w imię pewnej konwencji. Czyni tak dlatego, że owładnięty został fikcyjnym symulakrem. Zależy mu na Magdzie. Jednocześnie zaczyna kreować siebie na gwiazdę filmową, stylizuje się na amerykańskiego luzaka, „łobuza” z Brooklynu. Spisek Magdy i Malvina, który wychodzi na jaw przy końcu spektaklu, każe słuchaczowi postawić na szali bezbronność oczekiwań Andy’ego i wszechwładzę niewidzialnego molochu mediów. Wszystko traci swoją referencyjność. Śmierć staje się ściszym głosem. Nie jest weryfikowalna racjonalnie. Wystrzał z pistoletu balansuje między sygnałem „umownym” a rzeczywistym. Końcowa scena, gdy Andy strzela do siebie, nie jest jasna i budzi naszą merytoryczną wątpliwość (czy bohater zginął w sensie realnym czy fabularnym?). Media stają się koordynatorem życiorysów. Oferują różne rodzaje śmierci: w stercie kartonów, pod spadającym żyrandolem. Spirala telewizyjnej symulacji odnosi w wieczny niebyt aktorów i aktorki często bez baczenia na ich medialną przyszłość, zmienność kreacji. Media modelują ludzi na swój użytek. Telewizyjna kreacja staje się swoistym cyrografem, podpisaniem się pod konwencją, zagubieniem jednostkowości. W momencie, gdy Andrzej zaczyna się buntować, symulakr uruchamia swoją władzę. Bohater zostaje „zjedzony”, wessany w konwencję.

⁴⁵ M. Hamera, M.J. Kin, W. Szymański, „Kompleks Symplexu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audialną*, [w:] *Przestrzenie wizualne...*, s. 405.

⁴⁶ J. Baudrillard, *Symulakry...*, s. 22.

Praca, która była pasją, staje się jego grobem. Głos Wilhelmię jest tu tego najlepszym przykładem. Andy wydobywa go z fonicznej otchłani archiwów i układa z czytanych przezeń fragmentów powieści Jerofiejewa nowe konwencje i nowe historie.

W tym audialnym kryminale przejawia się mroczna satyra na świat potentatów medialnych, niewidzialnych rąk rynku telewizyjnego, w którym przestać istnieć to więcej, niż umrzeć⁴⁷. Blaustein, który w latach trzydziestych konstruował opis odbioru słuchowiska radiowego, poddał refleksji czytelnika interesujący przykład. Głos, krzyk, wyraźny ton może nie tylko powodować w słuchaczu wzmożenie wrażliwości percepcyjnej. Przejaw życia wyrażany głosem buduje u niego wrażliwość emocjonalną. Badacz powołuje się tu na dosyć drastyczny, ale obrazowy przykład: ryby jesteśmy w stanie zabić sami (bo nie wydają głosu), a inne zwierzęta – zdolne wyrazić krzykiem swój ból i cierpienie – wysyłamy do rzeźni⁴⁸. Stracić głos oznacza stracić prawo do życia, do okazywania światu swojego „tak” i „nie”. Rzeczywistość mediów, ich nieoczywiste prawa mogą generować śmierć za pomocą jednego machinalnego kliknięcia na komputerze realizatora. W przypadku audiointrygi Czeczota możemy mówić o spirali strachu, jaką nakręca rynek medialny, strachu przed zaniknięciem, rozplynięciem się w wirze „powszechnej dyfuzji”:

Rozwój mediów jest właśnie tym [...] zjawiskiem, które ostatecznie zawiesza znaczenie w otchłani. Zdarzenia nie mają już swej własnej czasoprzestrzeni. Są one natychmiast przechwytywane w wir powszechnej dyfuzji i tam gubią swe znaczenie, swe odniesienia, swą czasoprzestrzeń. Od tego miejsca wszystko to, co pozostaje, to pewien rodzaj „bezpłodnej pasji”, oglupienie w obliczu zmieniających się sekwencji, obrazów, znaczeń, przekazów itp.⁴⁹

Nie wiem, co powiedziała by Wilhelmi po odsłuchaniu spektaklu Czeczota. Czy to jednak ważne? Oddając archiwom swój głos, ten wybitny aktor podpisał się pod niepisany prawem symulakru. Odszedł w „wir powszechnej dyfuzji”. Teraz może być uruchamiany wciąż na nowo i wciąż w nowej formule, w nowych czasoprzestrzeniach. Słuchowisko Czeczota w swojej surroundowej formule przypominało, że głos musi mieć zawsze swojego odbiorcę. Nasłuch pięciokanałowy uwypuklił dźwięki, zdjął z nich drugoplanową rolę. Tendencyjność powtarzalnych efektów akustycznych (np. ryk krowy czy szczekanie psa) zastąpiła możliwość obcowania z wielowymiarowym utworem, gdzie jesteśmy częścią świata przedstawionego, niewidocznym dla bohaterów dodatkowym uczestnikiem zdarzeń. W *Andy'm* staliśmy się obserwatorami spisku

⁴⁷ Autor słuchowiska ma duży kontakt ze światem seriali. Grywa od czasu do czasu drugoplanowe postaci w niektórych produkcjach telewizyjnych (*Brzydula*, *Czas honoru*, *Ranczo*). Jego spektakl jest weryfikowalnym, choć ujętym w krzywe zwierciadło obrazem patologii show-biznesu.

⁴⁸ L. Blaustein, *op. cit.*, s. 166.

⁴⁹ J. Baudrillard, *Gra resztkami*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 209.

medialnego. Sięgnięcie do kieszeni, nakładanie słuchawek na głowę, wkładanie dyktafonu do kieszeni stały się radiowymi rekwizytami słuchacza-detektywa. Percepcja Andy'ego, jego sensualność stała się empirią odbiorcy słuchowiska. Spektakl Czeźota umożliwił nie tylko rozpoznania hiperprzestrzenne, jak pisał Jean Baudrillard, ale i hermeneutyczne. To kryminał, w którym poszlaka ma taki kształt, jaki zechce nasza wyobraźnia, a bohater będzie szedł tam, gdzie my wskażemy mu drogę.

"TURN DOWN THE ACTRESS".

KRZYSZTOF CZEZOT'S RADIO DRAMA *ANDY* AS AN AUDIO-CRIME STORY

Summary

A thriller does not have to be associated with a bloody knife, a victim's body and a long coat of the detective. The radio drama *Andy* uses the convention *noir* to show suggestively a media murder. The lethal weapon turns out to be a key on a computer keyboard, which successfully turns down the volume of the voice of an actress, thus ending her life in television. The article demonstrates the role of the listener in the formula of surround sound created by the author of the drama.

Roksana Owcarz

Uniwersytet Zielonogórski

KREACJA PRZESTRZENI OCZAMI ZWIERZĄT. SPRAWIEDLIWOŚĆ OWIEC. FILOZOFICZNA POWIEŚĆ KRYMINALNA LEONIE SWANN

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie kreacji przestrzeni we współczesnej powieści na przykładzie *Sprawiedliwości owiec* Leonie Swann. Kategoria przestrzeni jest obecnie w badaniach nad literaturą kwestią silnie akcentowaną, za Henrykiem Markiewiczem:

[...] rzeczywistość przedstawiona stanowi zarazem pewien globalny układ znaczeniowy o cechach przestrzennych i wypełniony przedmiotami przestrzennymi, z drugiej zaś strony – utwór literacki, [...] wypełnia w sposób przelotny lub trwały pewien fragment przestrzeni¹.

Hanna Buczyńska-Garewicz podaje zaś: „wiele jest pojęć przestrzeni. Wszystkie one, [...] składają się na ludzkie doświadczenie przestrzeni i wynikające z niego pytanie: a przestrzeń jaka jest? Innymi słowy czym jest przestrzeń poza wszystkimi jej wyobrażeniami?”².

W niniejszym opracowaniu odnosimy się do aspektu przestrzeni jako fragmentu dzieła literackiego, a więc przestrzeni przedstawionej, a ta – jak pisze Markiewicz –

oznacza tu pewne fragmenty przestrzeni w sensie geometryczno-fizycznym, a więc terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia, różne wycinki tego terytorium, wreszcie przedmioty naturalne i wytworzone oraz zjawiska przyrody o ruchu jednostajnym i zmienności powolnej³.

¹ H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 146.

² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 9.

³ H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 147.

O przestrzeni można mówić na wielu płaszczyznach. Powstało wiele koncepcji określających i organizujących przestrzeń. Janusz Sławiński podaje siedem perspektyw badawczych systematyzujących rozważania o przestrzeni⁴. Na potrzeby tej analizy wyeksponowano dwie z nich. Pierwsza dotyczy kulturowych wzorców doświadczania przestrzeni i ich roli w modelowaniu świata przedstawionego. W jego skład wchodzi między innymi

takie kwestie jak: przestrzenne korelaty hierarchii społecznej; obszary „własne” i „cudze”; powszednie i sakralne, związane z praktyką społeczną i odpowiadające bezruchowi lub fantasmagoryjnym aspiracjom, przestrzenie obrony i przestrzenie podboju; ustalone waloryzacje moralne, światopoglądowe czy estetyczne miejsc, stref, kierunków świata, krain [...]⁵.

W kolejnym punkcie Sławiński wyszczególnił archetypiczne uniwersalne przestrzenie, „powracalne obrazy czy fabuły osnuwające się wokół wyobrażeń Pionu, Poziomu, Centrum, Domu, Drogi, Czułości, Podziemia, Labiryntu [...]”⁶. Przestrzeń w powieści może być dychotomiczna, zamknięta między my-oni, tu-tam, dobre-złe. Przestrzeń odnosząca się do bohatera zwierzęcego to przestrzeń „ja”, jest więc intymna, bliska, domowa z jego punktu widzenia. Inaczej ukazywana jest przestrzeń „oni”, jako nieznaną, odległą, to przestrzeń wędrowców, którzy być może nigdy nie wrócą do domu. „Okolice bliska, domowa, nabiera swych cech swojskości jedynie dzięki temu, że zostaje wypełniona określonymi jakościami, że staje się jednoznacznym zbiorem treści ukonstytuowanych i dostępnych w rozumieniu”⁷.

Przestrzeń należy ośwoić poprzez uświadomienie. To świadomość przestrzeni warunkuje jej poznanie i rozumienie. Poznanie jest pierwotne, rozumienie zaś wtórne. To pierwsze może zachodzić na wielu płaszczyznach, także równolegle. Poznaje się głównie zmysłami, gdyż to przez zmysły badana jest przestrzeń po to, aby ją następnie zrozumieć. Rozumienie jest więc wynikiem analizy poznania i poddaniem jej szczególnie głębiemu wnioskowaniu.

Nadawanie nazw przestrzeni uprawnia do dalszego współistnienia i jej współoddziaływania. Formuła *b y c i a - w - p r z e s t r z e n i* zakłada, że bycie to interakcja, ruch chociażby pozorny, a także *z a n u r z e n i e c z e g o ś w c z y m ś*. Współzależność pomiędzy rzeczami, istotami a przestrzenią wyrazić można na płaszczyźnie geometrycznej i symbolicznej. Przestrzeń geometryczna jest przestrzenią fizyczną, można przyjąć, że także namacalną. Jest mierzalna i wygodna dla każdego, ponieważ wszystko, co mieści się w granicach poznania, jest bliższe odbiorcy. Dla owiec z powieści podstawową

⁴ Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 11.

⁵ *Ibidem*, s. 12.

⁶ *Ibidem*, s. 12-13.

⁷ H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 10.

przestrzenią geometryczną jest pasionek, którego obszar wyznaczają, widziane przez owce, droga, żywopłot, klif oraz dolmen.

Przestrzeń symboliczna jest natomiast konceptualizowana przez zbiorowość w niej funkcjonującą. Bazuje na symbolach, które traktować należy jako pewne wzorce kształtowane i powielane przez kolejne pokolenia. Byt może konstruować i tworzyć w przestrzeni treści duchowe. Może je także unicestwić, przyjmując świadomie odpowiedzialność, jaka na nim ciąży. Przestrzeń ma swoje odwzorowanie w strukturze języka, przez który jest kształtowana. Ważnym aspektem w kreacji przestrzeni jest wypełnienie jej żywymi postaciami, które w tekście otrzymują cechy ludzkie. Istotny jest także ich „poziom antropomorfizacji”. Pamiętać musimy, na co zwraca uwagę Anna Martuszevska, że przyznanie zwierzętom takich cech jak miłość do potomstwa i nienawiść do wrogów jest niewystarczające, aby uznać to za antropomorfizm⁸.

Sprawiedliwość owiec to „filozoficzna powieść kryminalna”, można dodać: humorystyczna, której głównym bohaterem jest stadko owiec. Powieść została wydana w 2005 roku w Niemczech. W roku 2006 autorka otrzymała za nią nagrodę im. Friedricha Glausera w kategorii „debiut”. Przetłumaczono ją i wydano w 25 krajach. Książka opowiada o tym, jak owce chcą rozwikłać zagadkę morderstwa swojego pasterza. Centrum wydarzeń jest jego śmierć, która w powieści stanowi przyczynek kolejnych epizodów i koło napędzające fabułę. Ze względu na filozoficzno-moralizatorski charakter powieści jej odczytanie zachodzi na wielu płaszczyznach, a kreacja i dobór bohaterów przyczyniają się do możliwości rozumienia tekstu w kilku warstwach w zależności od kompetencji odbiorcy.

W oryginalne *Glennkill* z podtytułem *Ein Schafskrimi*⁹ nawiązuje do treści utworu, informuje o zabójstwie pasterza – Glenna. Podtytuł jest utworzony analogicznie do utworów niemieckiego pisarza Akifa Pirinćiego i jego cyklu powieści *Fellidae* wydanych po roku 1989¹⁰. Warto jeszcze zwrócić uwagę na angielską wersję tytułu: *Three Bags Full*, która nie nawiązuje do oryginalnego tytułu powieści. Tłumacz wykazał się tu pomysłowością i użył cytatu z dziecięcego wierszyka *Baa, Baa, Black Sheep*¹¹. Podtytuł

⁸ A. Martuszevska uważa, że granica cech przynależnych tylko człowiekowi jest płynna i należałoby jednak uwzględnić takie cechy, które są niepodważalnie uważane za typowo ludzkie. Takimi cechami są miłosierdzie i altruistyczna pomoc. Zob. A. Martuszevska, *Literackie zwierzyńce: wstępna ilustracja*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993.

⁹ *Glennkill. Ein Schafskrimi* – Zabójstwo Glenna. Owczy kryminal (wszystkie tłumaczenia tytułów i podtytułów – R.O.).

¹⁰ Jedna z siedmiu książek nosi podtytuł *Ein außergewöhnlicher Katzenkrimi*, co w tłumaczeniu oznacza *Wyjątkowy koci kryminal* i podobnie jak w *Sprawiedliwości owiec* rozwiązaniem tajemniczego przestępstwa zajmuje się zwierzę.

¹¹ Współcześni tekst piosenki: *Baa, Baa a black Sheep, / Have you any wool? / Yes sir, yes sir, / Three bags full, / One for the master, / One for the Dame, / One for the little Boy / That lives down the lane* (I. Opie, P. Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford 1997). Został on po raz pierwszy wydrukowany w *Tommy Thumb's Pretty Song Book*, najstarszym zachowanym zbiorze angielskich rymowanek językowych z 1744 r. Rymowanka wykorzystywana jest do

A Sheep Detective Story, podobnie jak w innych tłumaczeniach, ma być wskazówką odnoszącą się do samej treści utworu¹².

Zwierzęta w omawianej tu literaturze przedstawiane są jako postaci pierwszoplanowe – główni bohaterowie, jako bohaterowie drugoplanowi, natomiast ludzie występują tylko w roli drugoplanowej i epizodycznej. Oddanie głosu zwierzętom często ma na celu krytykę zastanego porządku świata. Literaci i poeci wykorzystywali je do niejawnej oceny ideologii, religii czy krytyki postępowania pewnych osób. Wzorcowym przykładem jest *Folwark zwierzęcy* George'a Orwella, w którym autor zamieszcza krytykę komunizmu. Zwierzęta eksponują wszystkie wady i niedoskonałości tej ideologii. Czytelnik ma pełną świadomość tego, jakiej sytuacji oraz których osób w sposób szczególny dotyczy tekst¹³. Podobne zjawisko zauważamy w *Sprawiedliwości owiec* Swann. Tam jednak w dialogu głównych bohaterów widzimy jawny przejaw krytyki ludzkiego systemu wartości. Owce krytykują nadmierne przywiązanie do rzeczy materialnych, hipokryzję, zakłamanie oraz niestabilność w wierze. Już na początku powieści wyraźnie wyeksponowano brak empatii oraz współczucia ludzi, czego przykładem może być potraktowanie jak sensacji śmierci jednego z mieszkańców miasteczka.

Kategoria przestrzeni omówiona na przykładzie *Sprawiedliwości owiec* jest ściśle związana z kategorią miejsca i czasu. Są to trzy kategorie konstruktywne dla powieści, ponieważ, jak zauważył Martin Heidegger, to przestrzenie otrzymują znaczenie właśnie od miejsca, a miejsce nie może istnieć bez czasu. Przestrzeń jest przedstawiona z punktu widzenia owiec, a poznanie możliwe jest dzięki pierwotnym zmysłom, głównie węchowi. Owce „widzą” i rozpoznają miejsca zapachem. Ich świat jest dwubiegunowy albo dobry, albo zły, nie ma w nim wartości pośrednich. Poprzez zmysł powonienia rozgraniczają i oceniają świat. Ludzie pachną zdrowo lub też czuć od nich śmierć, daje to owcom możliwość oceny sytuacji oraz natychmiastowej reakcji na konkretną osobę. Uważają, że wielkość duszy zależna jest od zdolności węchu i w nim też się mieści. Rozumienie zaś – według owiec – nie jest cechą jednostki tylko zbiorowości. Każda owca ma określone zadanie i zdarza się, że wykonując je, polega na innym zmyśle. Daje to postaciom pełen pogląd na otaczające je przestrzeń i miejsca.

dzisiaj w nieco zmienionej formie z uwzględnieniem melodii. Owe *three bags full* odnoszą się do worków pełnych wełny, jest to pewnym nawiązaniem do fabuły powieści.

¹² Pomysł zmiany tytułu mógł być wzorowany na twórczości autorki najpoczytniejszych kryminałów A. Christie. W swoich utworach bardzo często i w różny sposób wykorzystywała brytyjskie wierszyki dla dzieci. Fragmenty rymowanek posłużyły jej za tytuły (*Pierwsze, drugie... zapnij mi obuwie*) albo opierała na nich cały schemat kompozycyjny (*Dziesięciu Murzynków*), bądź też odwołanie miało wymiar tylko symboliczny (*Trzy ślepe myszki*). Jednak wszystkie zapożyczenia miały mieć charakter skonstrastowania tego, co dziecięce, niewinne, z tym, co dorosłe i złowrogie.

¹³ Pierwsze wyd.: G. Orwell, *Animal Farm*, London 1945, pierwsze pol. wyd.: *idem*, *Zwierzęcy folwark*, tł. T. Jeleńska, Londyn 1947.

Miejszem najważniejszym, do którego odniesienie mają wszystkie inne przestrzenie w powieści, jest pasionek, czyli łąka. Cała akcja powieści toczy się właśnie wokół niej. Biorąc pod uwagę fabułę czy głównych bohaterów. Motyw łąki powraca w literaturze w wielu kreacjach, jednak najczęściej jest symbolem bez troski i spokoju, a nawet zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią. Podobnie autorka *Sprawiedliwości owiec* zarysowała obszar semantyczny odnoszący się do łąki. Wyrazy ją określające są nacechowane pozytywnie i emocjonalnie (np. *pachnąca, zielona, piękna*). Jednak autorka nie pozostawia sielankowego obrazu przestrzeni, gdy pewnego ranka owce znajdują na pasionku przebitego szpadlem George'a: „Pasterz leżał w bujnej, zielonej irlandzkiej trawie obok stodoły, niedaleko ścieżki przez pasionek. Leżał i ani drgnął” (s. 11)¹⁴. Od tego wydarzenia opis łąki zaczyna nabierać pejoratywnych cech (np. *olbrzymia, pusta, tajemnicza*). Teraz już nawet tam owce nie mogą się czuć bezpieczne. łąka znalazła się na styku dobra i zła.

Nad łąką rozciąga się niebo pełne białych, kłębiastych i miękkich chmur. Owce twierdzą, że trafią tam, jeżeli zachowają czystą duszę. Na dole (w ujęciu wertykalnym) znajduje się otchłań, do której wilki i piekielne psy porywają duszę oraz wloką ją za półkę skalną w ciemność i samotność, lub też rozszarpują, powodując jej unicestwienie. Wrócić znad otchłani może tylko czysta dusza nieskalana lękiem. łąka ma wymiar biegunowy. Daje wybór, którą ścieżką owce mogą podążać. Klif jest przestrzenią bezpośredniego przenikania z dobrego do złego. Przykładowo rzeźnik, którego owce bały się i nienawidziły, upadł z klifu, a kalectwo, które było tego fizyczną konsekwencją, miało wymiar symbolicznej kary za zabijanie owiec oraz za inne winy, także względem ludzi.

Kategoria miejsca odgrywa kluczową rolę w *Sprawiedliwości owiec*. Można mówić o podstawowej dychotomii miejsca świętego i przeklętego, „przestrzeń *sacrum* i przestrzeń *profanum*, przestrzeń bliska, w której możliwe jest zdomowienie, i przestrzeń obca, podróż jako droga poznania nie tylko dalekich terenów, ale i siebie [...]”¹⁵.

W powieści miejscem określającym przestrzeń *sacrum* jest warzywniak. Był on dla owiec miejscem zakazanym, tajemniczym i pociągającym. Rosły w nim warzywa, które zwierzęta za wszelką cenę chciały posiąść. Po śmierci pasterza splądrowały to „święte” miejsce, co wywołało później u winowajców wyrzuty sumienia. Owce, łamiąc zakaz i niszcząc warzywniak, pokazały swoją zwierzęcą naturę i rządzący nimi instynkt. Warzywniak wraz z przyczepą stanowi najwyższy punkt na osi góra (*sacrum*) i dół

¹⁴ L. Swann, *Sprawiedliwość owiec. Filozoficzna powieść kryminalna*, tł. J. Kraśko, Warszawa 2011 (wszystkie cytaty oznaczono nawiasem z nr strony według tego wydania).

¹⁵ J. Tabaszewska, *Przestrzeń w literaturze. Zmiany w jej obrazowaniu na przykładzie poezji Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosa i Stanisława Barańczaka*, „Interlinie. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1(2), s. 76, <http://interlinie.wordpress.com/2012/03/08/33/> [dostęp: 15.08.2014].

(*profanum*). Przyczepa spełnia rolę współistnienia, obcowania z ludźmi. Prowadzą do niej małe schodki, które jeszcze podnoszą jej znaczenie w kontekście podkreślania tego, co dobre. To właśnie siedząc na schodkach, pasterz popołudniami czytywał owcom książki, opowiadał historie o podróżach do Europy oraz wspominał zabawne historyjki z ich udziałem. Po morderstwie przyczepa została zamknięta, a dostępu do niej strzegła wielka kłódka, odstrasżająca każdego, kto próbował się do niej dostać. Okazało się jednak, że owce nie znały pasterza i sakralizowały zarówno jego samego, jak i przestrzeń, która się z nim wiązała. Przyczepa stała się dla nich symbolem tajemniczości, a w rzeczywistości była miejscem transakcji przemycanych narkotyków, o których zwierzęta nie miały pojęcia.

Kolejnym istotnym elementem znajdującym się na łące jest stodoła, w której owce czują się bezpieczne, pełne wzajemnej bliskości i spokoju. Zwierzęta przebywają tam w nocy, gdy nie mogą już polegać na wzroku, oraz podczas mglistych dni (paraliżujących i przerażających). W stodole owce mogą „być sobą”, nie muszą niczego udawać, są poza spojrzeniami turystów. W niej też przychodzą sny dotyczące rozwiązania zagadki śmierci pasterza. W efemerycznych wizjach „postrzegana przestrzeń ulega podwojeniu; opozycja między krajobrazem widzianym a śnionym [...]”¹⁶ polega na wyjaskrawieniu cech zła. W snach owce widzą łąkę jawiącą się jako pole ścierania się dobra ze złem, gdzie zło zostaje unaocznione oraz przybiera konkretne postaci¹⁷. Na osi poziomej niedaleko stodoły znajduje się Miejsce George’a, czyli wyznaczony przez owce plac na łące, który miał upamiętniać ich zmarłego pasterza. Gdy stadem zaczął się opiekować inny pasterz, owce broniły Miejsca przed intruzami, nie zważając na własne szkody. Zwierzęta stosowały się do własnych zakazów i nie chodziły po tym placu. Jest to przykład powiązania przestrzeni ze zbiorowością. To wspólnota określa granice, jakby na przekór twierdzeniu o ciągłości przestrzeni. Rozsądek grupy jest odpowiedzialnością za to, co ją kształtuje, dzięki temu obraz przestrzeni staje się jasny i rzetelny, gdyż to wspólnota tworzy sens przestrzeni, a przestrzeń warunkuje to, kim jest i kim będzie grupa. Pomimo w r z u c e n i a w p r z e s t r z e ń nie jest się zawieszonym w próżni. Doświadczając miejsc, trwa się w określonym czasie. Przestrzeń oddziałuje na byt, nie tylko zewnątrz, ale przede wszystkim wewnątrz.

Warzywniak, przyczepa oraz stodoła to elementy przestrzeni powodujące jej zamknięcie i odizolowanie od świata zewnętrznego. Tworzą mikrokosmos, w którym dodatnie wartości przypisywane są centrum przestrzeni, a ujemne peryferiom. Myśl o porzuceniu centrum na rzecz wędrowania jest potępiana. Przykładem jest jedna z owiec, która wiele lat przed główną akcją powieści opuściła stado. Zwierzęta deklasują

¹⁶ *Ibidem*, s. 80.

¹⁷ Zob. L. Swann, *op. cit.*, s. 26, 61.

Wędrowca, nazywając go półowcą. Jest on także negatywnym przykładem i przestrogą dla młodych owiec. Łąka nie była ogrodzona żadnym murem.

Na samej łące nie było drzew. Zamiast drzew z lewej i prawej strony rósł żywopłot, który nie stanowił bynajmniej żadnej przeszkody, jeśli ta czy inna owca naprawdę chciała wyjść poza teren pastwiska. Rzecz w tym, że żywopłoty zasłaniały rozciągający się za nimi soczysto zielony krajobraz, dzięki czemu nic owiec nie kusilo ani nigdzie ich nie ciągnęło. George nazywał te żywopłoty „psychologicznymi czynnikami odstrasżającymi” (s. 189).

Peryferia to miejsca budzące lęk i odrazę. Przestrzeń w *Sprawiedliwości owiec* jest oddzielona od świata zewnętrznego, wysokim klifem od morza, od miasteczka drogą asfaltową oraz ustawionymi horyzontalnie wobec siebie dolmenem i przyczepą Geroge’a. Obszar potępiony z punktu widzenia owiec obejmuje dolmen oraz dęby. Przypominały one owcom, że nie chcą być i nigdy nie będą takie jak ludzie. Dolmen to także symbol miejsca tajemniczego, pełnego zagadek, niewiadomych i czyhającej grozy: „Stał przed nią dolmen, większy, lecz niższy i szerszy niż w rzeczywistości. Na dolmenie zaś stały trzy mroczne sylwetki ludzi. Czuli, że na nią patrzą. Tak, ci ludzie widzieli w ciemności” (s. 61). Najczęściej na nim lub obok niego pojawiali się obcy, intruzy. Pod nim też schowano Rzec, która miała być dowodem w zbrodni.

Przestrzenią sztuczną i najbardziej niezrozumiałą dla owiec jest miasteczko oddalone od łąki pasem drogi. Stanowi dla nich teren ścierania się ludzkich namiętności, niechęci, wszelkiego zła i samotności. Skupia wokół siebie ludzi, którzy noszą maski i pomimo mieszkania w jednym miejscu nienawidzą siebie nawzajem. Ludzie ograniczają własną przestrzeń, budując swoje „śmieszne domki”, po czym zamykają się w nich i przestają być „stadem”. Najdziwniejszym miejscem jest budynek kościoła, w którym „Na ścianie wisiał człowiek bez ubrania i chociaż z ran ciekła mu krew, to nie czuć było jej zapachu...” (s. 39). Właściciel kościoła to ksiądz, nazywany przez owce „Panem Bogiem”, który już dawno stracił wiarę, oskarżony o zabicie ich pasterza, nieustannie pachnący strachem. Cała przestrzeń miasta jest nierealna i fałszywa. W każdym kącie czai się obluda. Owce trafiają także na miejski cmentarz, który określają mianem „dziwnego ogródka”. W ich naturalnym otoczeniu nigdy nie było czegoś podobnego, więc próbując zrozumieć nowe miejsce, przyrównują je do tego, które już znają. Zwierzęta nie rozumieją także potrzeb ludzi, twierdzą, że to, co mają wokół siebie, w zupełności wystarcza, po co więc gonić za nierealnymi wyobrażeniami. Z miasteczka był rzeźnik przyprawiający owce o „zawrót głowy i mdłości”, a także Świętoszka, za życia pachnąca śmiercią i hipokryzją. Stamtąd też przybywali wścibscy przejezdni i podróżnicy. Nic dobrego z miasteczka nie pochodziło, a jeżeli już ktoś się do niego wybrał, wracał (o ile w ogóle mu się to udało) pachnący strachem, grozą i śmiercią. Miasteczko było pełne mrocznych sekretów i nienawiści, zastygłe w bezruchu i apatii.

Przestrzeń kształtowana w powieści nie jest prostym odwzorowaniem rzeczywistości. Jest konstruktem o wymiarze metafizycznym. Dopełnia obraz kształtowany przez postaci utworu. Dynamika przestrzeni polega na przewartościowaniu cech dotyczących miejsc najistotniejszych w powieści. Zamknięta przestrzeń *sacrum* znajdująca się najbliżej „doskonałego” z czasem nabiera cech negatywnych. Nie zmienia się natomiast nastawienie do peryferii. Obraz przestrzeni jest wielowymiarowy i niejednoznaczny, zawierający opozycje. Przestrzeń jest kształtowana zależnie od bohaterów występujących w powieści oraz subiektywnych fragmentów poznawania rzeczywistości. Należy jednak zwrócić uwagę, że w powieści pojawia się nowa perspektywa. Otóż nowy pasterz, zgodnie z testamentem George’a, obiecuje pokazać owcom Europę, o której wiele słyszały. Planowane jest więc przekroczenie przestrzeni nie tylko pasionka, ale i wyspy. Zwierzęta z radością, ale i pewnym niepokojem oczekują na wkroczenie w nową przestrzeń w zupełnie innej rzeczywistości¹⁸.

**SPACE SEEN THROUGH THE EYES OF ANIMALS IN *THREE BAGS FULL*.
A SHEEP DETECTIVE STORY BY LEONIE SWANN**

Summary

The purpose of the paper is to discuss space seen through the eyes of animals in a contemporary crime novel. The category of space considered in the study is a dichotomous plane where the good (the sacred) and the evil (the profane) clash. The author of the article has selected *Three Bags Full* by Leonie Swann for her analysis and so she has identified in the novel principal areas of the space and the roles they play, as well as the relationships between the characters and the space. The space in the novel is limited and the characters perceive it in the categories of closeness and distance, of familiarity/ownership and foreignness.

The space in *Three Bags Full* is not a simple reflection of reality; its structure is based on the principle of contrast. This organization of the space not only underlines the interdependence of beings and the space, but above all, shapes the characters' perception of reality. The process of discovering and understanding the surrounding world in the novel is sensory, which results from Swann's decision to introduce animals, the sheep, as the main characters in her novel.

¹⁸ Owo przekroczenie bezpiecznej przestrzeni łąki pociąga za sobą zetknięcie z kolejnym złem, o czym można się przekonać, czytając o dalszych losach owiec w książce L. Swann, *Triumf owiec. Thriller a zarazem komedia filozoficzna*, Warszawa 2011.

INDEKS OSÓB

A

Abgarowicz Kajetan (Sołtan Abgar) 68, 69
Ackroyd Peter 50
Adamczykowa Zofia 80, 81, 303
Ajchel Amos Oskar 333, 334, 338
Akunin Boris – zob. Akunin Borys
Akunin Borys (Czchartiszwili Grigorij Szałowicz) 14, 33, 162, 199-222, 225
Allingham Margery 154
Andrzejewski Tadeusz 146
Arminiusz 168
Arystoteles 40, 111, 154, 155, 172, 173, 314, 315
Auden Wystan Hugh 155, 167
Austen Jane 162, 250, 254, 255
Aymar Gustave 94

B

Bachórz Józef 63, 67, 95, 96, 114, 120
Bachura Joanna 319, 365, 373
Baczyński Stanisław 15, 71, 133
Badinter Elisabeth 274, 275
Bahdaj Adam 313, 321, 323
Bajerowa Irena 297
Baker William 50
Bakunin Michaił 220
Balbus Stanisław 21, 22
Balcerzan Edward 261

Balzac Honoré de – zob. Balzak Honoriusz
Balzak Honoriusz 66, 76, 175, 213
Bałucki Michał 65, 71, 72
Baran Zuzanna 305
Barańczak Stanisław 157, 167, 223, 238, 383
Barnard Robert 160, 161
Barrett Eaton Stannard 250, 255-57
Barszczewska Grażyna 368
Bart Andrzej 366
Bárta Miroslav 147
Barthes Roland 227
Bartoszyński Kazimierz 37, 305
Barwik Mirosław 111
Bator Joanna 12, 29, 372
Baudelaire Charles 194
Baudrillard Jean 223, 375-378
Bauman Zygmunt 285, 346, 350
Bécu August 195
Belmont Leo (właśc. Leopold Blumental) 14, 119-129
Bentley Edmund Clerihew 154
Bernhard Thomas 197
Bertillon Alphonse 170
Bielik-Robson Agata 196
Bieńkowska Danuta 288, 295
Billi Natalia 141
Biskupski Krzysztof 305

Blaim Artur 54
Blanchot Maurice 40-42
Blaustein Leopold 372, 377
Błaszczuk Aleksander 40
Błoński Jan 15, 28, 76, 122, 329, 373
Bolecki Włodzimierz 20
Bonaszewski Mariusz 372
Bonda Katarzyna 12, 269, 273-275
Borges Jorge Luis 201
Braddon Mary Elizabeth 57, 250-252
Braidotti Rosi 274
Braiter Paulina 212
Brakoniecki Bożydar 224
Broszkiewicz Jerzy 321
Brown Dan 234
Brownell Ginanne 12
Brutter Robert 367
Brylla Wolfgang 14, 225, 227
Buczyńska-Garewicz Hanna 379, 380
Budrewicz Ewa 15
Bujnicki Tadeusz 14, 64, 65, 83, 140
Buko Andrzej 145
Bułhak Jan 135
Burke Kenneth 305
Burkot Stanisław 70, 93, 94
Burnstein Dan 347
Burszta Wojciech Józef 15, 223, 235, 301, 355
Buryła Sławomir 197, 271, 277
Burzyńska Anna 355, 365, 372
Bystroń Jan Stanisław 103

C

Caillois Roger 15, 25, 28, 30, 35, 76, 122, 132, 133, 156, 329, 330, 353, 354
Cain James Mallahan 157
Canda Charlotte 214
Carême Maurice 304
Carrilho Manuel Maria 305
Carroll Noël 364
Ceder Camilla 269
Chandler Raymond 15, 28, 29, 34, 157, 166, 225
Charchalis Wojciech 191

Charkiewicz Walerian 132, 138
Chesterton Gilbert Keith 154, 156, 165
Chlasta-Dzięciołowska Magdalena 121
Chlebda Wojciech 297
Chlewaski Franciszek (właśc. Henryk Emanuel Glücksberg) 95
Chłędowski Kazimierz 71, 72
Chmielewska Joanna 12, 14, 265, 266, 279-286, 287-297, 331
Chmielowa Krystyna 356
Chmielowski Piotr 81
Chodźko Aleksander 185
Chomicz Mieczysław 305
Chomiuk Aleksandra 204, 306
Christie Agatha Mary Clarissa 27-30, 60, 77, 141-149, 154, 156, 160-162, 169, 187, 225, 271, 281, 283, 354, 355, 382
Chrzanowski Ignacy 109
Chylińska Dominika 141, 160
Cielecka Magdalena 368, 374
Cieślikowska Teresa 133, 353
Cieślikowski Jerzy 77-80, 303
Claxton Kate 214
Clow Joseph 52
Collins William Wilkie 14, 49-60, 64, 66, 119, 120, 249, 250, 252, 253
Conan Doyle Arthur (sir) 60, 66, 90, 119, 156, 172, 200, 230, 260, 329, 345, 354, 355, 367
Coppens Philip 147
Copper Basil 367
Coppola Francis Ford 370
Cornwell Patricia 31, 270
Croft Freeman Wills 154
Cudak Roman 20
Cuddon J[ohn] A[nthony] 153
Czaplewicz Eugeniusz 195
Czapliński Przemysław 318, 327, 328
Czarniawska Barbara 29
Czarnik Oskar Stanisław 96
Czchartiszwili Grigorij Szaławowicz (Akunin Borys) – zob. Akunin Borys
Czech Jerzy 201
Czechow Anton Pawłowicz 207

Czeczot Krzysztof 14, 365-378

Czerniak Stanisław 377

Czubaj Mariusz 12, 15, 27, 29, 75, 201, 228,
260, 271, 276, 281, 304, 315, 343, 355

Ć

Ćwiek Andrzej 142

Ćwirlej Ryszard 224, 235

D

Darska Bernadetta 16, 261, 262, 265, 357,
359

Darwin Karol 177

Data Jan 65, 80

Davies Norman 164, 169, 189

Davis Lindsey 14, 153-172

Dawkins Richard 37-39

Dąbrowska Anna 294

Dąbrowska Maria 106

Dehnel T.J. 141

Dembiński Henryk 136

Dembiński Paweł 54, 59

Derrida Jacques 22

Dickens Charles 44, 50, 52

Dłuski Wiktor 211

Dobaczewska-Niedziałkowska Wanda 135

Dobek Tomasz Daniel 157-159, 224

Dobrzańska Anna 262

Dolińska Monika 147

Dominik-Stawicka Donata 192

Domogalla Anna 200, 201

Doody Margaret 172

Dostojewski Fiodor Michajłowicz 31, 200-
208, 315

Douglass Rodney B. 305

Doyle Arthur Conan – zob. Conan Doyle
Arthur (sir)

Drabble Margaret 159

Duczko Władysław 145

Dumas Aleksander (ojciec) 94, 175, 194

Duniec Krystyna 196

Dybel Paweł 372

Dzierzkowski Józef 14, 66, 67, 70, 102

E

Ebers Georg 104

Eco Umberto 16, 20, 24, 29, 30, 155, 176

Eiseinstein Sergiej 353

Ekdahl Lisa 373, 374

Eliade Mircea 279

Estreicher Karol 95

Eurypides 366

F

Feldmann Joachim 237

Fencher Molly 214, 217, 218

Fielding Henry 170

Fielding John 170

Figarska Jadwiga 77, 78

Filipowska Irena 95

Fita Stanisław 104

Flaubert Gustaw 44, 108

Foerster Michał 224, 228, 229

Forrester Andrew 55, 57

Forsberg Björn 346

Fouché Joseph 170

Franczak Karol 197

Frąckowiak-Sochańska Monika 273

Frątczak-Nowotny Ewa 348-350

Freud Zygmunt 143

Fulińska Agnieszka 259, 260

Furman Wojciech 365

G

Gaboriau Émile 49, 66, 71, 72, 94, 96, 119,
120, 176

Gabryś Monika 65, 82

Gaiman Neil 212

Gajewska Agnieszka 274

Gajewska Ewelina 219

Gamma (pseudonim) 126, 127

Gasson Andrew 50, 51

Gazda Grzegorz 250

Gąsowska Lidia 197, 271, 277

Geddes Harriet 51

Genette Gerard 199, 200, 209

George Elizabeth 14, 353-364

Gerritsen Tess 264

Gilbert Elizabeth Rosanna – zob. Montez
Lola
Giménez Bartlett Alicia 264
Girardin Émile de 93
Glanville S[teven] R[anulf] K[ingdon] 144,
161
Glücksberg Henryk Emanuel – zob. Chle-
waski Franciszek
Głowacki Janusz 366
Głowiński Michał 20, 21, 37, 103, 305, 312,
380
Godyń Jan 290, 293, 294, 296
Goethe Johann Wolfgang von 160, 233
Gogol Nikołaj Wasiljewicz 44, 207
Gombrowicz Witold 193, 196
Gorgonowa (właśc. Emilia Margerita Gor-
gon) 70, 136, 139
Gorki Maksym 304
Gorzkowski Albert 305
Goszczyński Seweryn 191
Goźliński Paweł 14, 175-197
Górska Anna 125, 127
Górski Konrad 193
Górzański Jerzy 367
Grabowska Alina 322
Gradoń Kacper 180, 181
Grajewski Wojciech 195, 266
Grant-Adamson Lesley 270
Graves Caroline 52
Graves Robert 164
Grebe Camilla 169
Griffith Jane 214
Grin Ireneusz 12, 315
Grudzińska-Gross Irena 192, 196
Gruszeńska Blaim Ludmiła 54
Grzegołowska Halina 372
Grzegorzewska Gaja 12, 269, 271, 272, 275,
315
Grzeliński Adam 21
Guise René 94-96
Gullers Karl Werner 344
Gunn Battiscombe 144
Guzowska Marta 263, 264, 269

H

Haas Wolf 237, 239-241
Halawa Mateusz 285
Hamera Marek 376
Hammett Dashiell 157, 166, 225
Hanczakowski Michał 305
Hand Richard 365
Hanuszewska Elżbieta 266
Harasimowicz Cezary 373
Hausmann Georges Eugène 176
Haynes Nathalie 164
Hayward W.S. 57
Hedgecock Jennifer 251
Hedström Ingrid 269
Heidegger Martin 25, 382
Heissenbüttel Helmut 330
Hejlsted Annemette 269
Herbert Zbigniew 196
Hernas Czesław 302
Herodot 153
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 81, 303, 317,
331
Hirschfeld Magnus 121
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 66, 176
Holmberg John-Henri 347
Hönig Hans G. 237
Hopfinger Maryla 302
Horner Avril 253, 255, 257
Horney Karen 372
Hughes Robert 167
Hugo Wiktor 175
Huizinga Johan 353
Hummel Jerzy 355

I

Ignaciuk Jerzy (pseud. Szumski Jerzy) 321,
333
Ihnatowicz Ewa 65, 68, 80
Izdebska Agnieszka 250

J

Jabłoński Maciej 373
Jachimowicz Rafał 135

Jakimowicz Roman 135
 Jakitowicz Maria 354
 Jałowiecki Bohdan 344, 347
 James Henry 59
 James P[hyllis] D[orothy] 162
 Janiak Agnieszka 368
 Janion Maria 180, 184, 189, 191, 192, 194,
 195, 197
 Jaracz Stefan 372
 Jarzębski Jerzy 19, 22
 Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 207
 Jaszczolt Władysław 135
 Jaszczurowska Maria 53
 Jelinek Elfriede 197
 Jerofiejew Wieniedikt 370, 377
 Jędrzychowski Stefan 135, 136
 Jędrzejowiczowa Waleria 105
 Jodełka Joanna 12, 315
 Jokiel Irena 181
 Jungstedt Mari 269
 Jurkiewicz Beata 145

K

Kacprzyk Janusz 40, 41
 Kafka Franz 197
 Kajka Michał 328
 Kajsiewicz Hieronim 184
 Kalaga Wojciech 194
 Kalemka Sławomir 189
 Kaptur Ewa 290
 Karpluk Maria 297
 Karst Iga 321, 333-335
 Kasdepke Grzegorz 306, 317
 Kasperski Edward 195, 330, 331
 Katkow Michał Nikiforowicz 204
 Kątny Marek 303
 Keats John 44, 214
 Keijzer Arne de 347
 Kica Patrycja 73
 Kiczek Krzysztof 367
 Kijowska Marta 224, 225
 Kin Maurycy 376
 Klassen Jon 81
 Klaudiusz 164
 Klimaszewska Melisa 50
 Klimczyk Wojciech 272
 Knepper Marta 271, 281
 Knox Ronald A. 27, 77, 139, 154
 Kobylińska-Masiejewska Eugenia 135
 Kochanowski Jan 289
 Kocjan Krzysztof 279
 Kolberger Krzysztof 366
 Komarnicka Wacława 49
 Konatkowski Tomasz 236
 Konieczny Jerzy 175
 Konopka Zbigniew 368, 370, 374
 Kordaczuk Wiesława 191
 Kornikowska Magdalena 143
 Korolko Mirosław 306, 314
 Korzeniowski Józef 69
 Korzińska Anna 270, 275
 Korzon Tadeusz 104
 Kosik Rafał 306
 Kosmala Małgorzata 68
 Kotin Andriej 15, 37, 43-46
 Kozak Zygmunt 103
 Kozielek Gerard 104
 Kozikowski Edward 121
 Koziołek Krystyna 304-306, 314, 331
 Krajewski Marek 12, 14, 31, 33, 68, 157,
 159, 223-233, 235-237, 239, 242-245,
 302, 310, 315
 Krajka Wiesław 305
 Krakowska Joanna 196
 Krasieński Zygmunt 176, 185-187
 Kraska Mariusz 16, 20, 197, 272, 304, 354,
 355, 363
 Kraskowska Ewa 277
 Krasnodębska Ewa 141
 Kraszewski Józef Ignacy 79
 Krejči Jaromir 147
 Kridl Manfred 134, 135, 138
 Kristeva Julia 195
 Krupa Bartłomiej 224, 227, 231
 Kufel Sławomir 42, 44
 Kulczycka-Saloni Janina 70, 72, 78, 81, 93,
 104, 105
 Kuliczowska Krystyna 318, 324

Kurecka Maria 353
Kußmaul Paul 237
Kwiatek Wojciech Piotr 330
Kwiatkowska-Ratajczak Maria 80, 303
Kwiatkowski Władysław 96

L

Lacan Jacques 372
Läckberg Camilla 269
Lacoue-Labarthe Philippe 41
Lam Jan 72
Larsson Åsa 33, 269
Larsson Stieg 31, 32, 194, 347
Lasić Stanko 11, 15, 27, 28, 30, 193, 226,
259, 281-283, 285, 305, 329, 332, 353
Laskowski Piotr 147
Lausberg Heinrich 305, 314
Le Bon Gustave 105
Leblanc Maurice 69, 136
Lechoń Jan 189
Lechowska Teresa 143
Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard
Jeanneret-Gris) 346
Leczycki Kazimierz 135
Lejbowicz Frank Jakub 135
Lejeune Philippe 266
Lem Stanisław 15, 19-25
Leon Donna 157
Lermontow Michaił Jurjewicz 207
Leszczyński Grzegorz 304, 332
Leśmian Bolesław 353
Letki Wojciech 367
Levi-Strauss Claude 272
Lewandowski Konrad T. 157, 224, 228-232,
235
Lewandowski Wacław 132, 134, 135
Lewik Włodzimierz 49
Lewis Matthew Gregory 104
Libera Leszek 14, 191, 193
Lichański Jakub Zdzisław 305
Limanowski Mieczysław 135
Lipińska Jadwiga 147
Lisowski Jerzy 25
Lombroso Cesare 177

Lorentz Stanisław 135
Lundin Bo 346
Lycett Andrew 50
Lynch David 373

Ł

Łastowiecki Janusz 14, 365
Ławrynowicz Marek 367
Łopuszański Piotr 320-322, 326, 333
Łoziński Jerzy 49
Łużny Ryszard 297
Łygaś Wojciech 351
Łysak Paweł 366, 367

M

MacDonald Philip 136
Mackiewicz Stanisław – Cat 131, 132
Majchrowski Zbigniew 114
Malinowska Iwona 372
Mallowan Max 141, 161
Malmgren Carl 281
Małochleb Paulina 204
Man Paul de 194
Mann Tomasz 160
Mandal Anthony 254
Mankell Hennig 357, 364
Mansson W. 136
Markiewicz Henryk 193, 275, 305, 379
Markiewicz Tomasz 147
Marklund Liza 269, 348
Markowski Michał Paweł 20, 23, 37, 285,
372
Markstein Elisabeth 237
Martinez Matias 227
Martuszevska Anna 66, 79, 80, 96, 119, 139,
193, 223, 272, 283, 302, 305, 354, 381
Maspero Gaston 105
Maternik Emilia 368
Matusiak Maria M. 191
Matuszek Angelika 219
Matuszewski Ignacy 108, 113
Maurois André 164
Mayenowa Maria Renata 289
McHale Brian 23

Melerowicz Anna 373
 Mellerski Nancy 345
 Melosik Zbyszko 270
 Mendoza Eduardo 33
 Mérimée Prosper 213
 Messac Régis 79
 Meyer Michel 305
 Michalak Agnieszka 262
 Michalski Maciej 23
 Mickiewicz Adam 176, 180-184, 189, 191-193, 195, 196
 Mierzyński Sebastian (pseud. Miernicki Sebastian) 321, 333, 335
 Mikołajczak Małgorzata 196
 Milewski Stanisław 95, 101
 Miłosz Czesław 158
 Miłoszewski Zygmunt 12, 14, 33-35, 194, 304, 315, 363, 364
 Minkowski Aleksander 321
 Moczkoan Rafał 354
 Modestowicz Waldemar 366, 367
 Montez Lola 213, 218
 Moore Roger 328
 Morańska Olga 211
 Morelowski Marian 135
 Mrowczyk Ewa 283
 Mróz Jacek 333, 334
 Musil Robert 197
 Musorgski Modest 373

N

Nachalniak Urke 138
 Nałkowska Zofia 132
 Nancy Jean-Luc 41
 Nesbø Jo 31, 32
 Netz Feliks 367
 Neumanowa Anna 104
 Nęcka Agnieszka 271
 Niedźwiedź Jakub 305
 Niemcycki Mariusz 306, 331
 Niwiński Andrzej 105, 111
 Niziurski Edmund 313, 321, 323, 331
 Nosowska Katarzyna 35
 Nowaczyński Adolf 121

Nürnberger Helmuth 241
 Nusser Peter 179, 225, 226, 232
 Nycz Ryszard 20, 22, 23, 37, 285

O

Ochorowicz Julian 104, 105, 108, 111, 113
 Ohlsson Kristina 269
 Piotrowicz Wiktor 135
 Okopień-Sławińska Aleksandra 103, 223, 380
 Olech Joanna 301, 310, 317
 Olivier-Martin Yves 94, 96
 Opacki Ireneusz 20
 Opie Iona 381
 Opie Peter 381
 Opiola Wojciech 195
 Orwell George 382
 Osiecka Agnieszka 35
 Osiński Ludwik 40
 Osmólska-Mętrak Anna 244
 Ossowska Danuta 197, 271, 277
 Ostaszewski Robert 301
 Ostrowski Antoni 191
 Ostrowski Witold 249
 Ożogowska Hanna 321

P

Paclawski Jan 303
 Paczoska Ewa 68, 225
 Pagaczewski Stanisław 321
 Pakkard Franciszek 136
 Palladino Eusapia 111
 Pałyga Artur 366
 Patmore Coventry 250
 Pauzaniusz 171
 Pawlak-Hejno Elżbieta 65
 Pawlicka Aleksandra 195
 Pawlik Aleksandra 371
 Peel Robert (sir) 170
 Perelman Chaim 305
 Perrot Georges 105
 Perry Anne 162
 Persson Leif Gustav Willy 350-352
 Perykles 157

Peters Ellis 162
Petrowicz Jarosław 242
Petryńska Magdalena 11, 27, 194, 226, 259, 281, 305, 329, 353
Pettersson Jan-Erik 194
Piątkowski Dionizy 373
Pilchowski Ksawery 178, 181
Pilipiuk Andrzej (pseud. Olszakowski Tomasz) 321, 333, 334
Pinkerton Allan 170
Piwiński Leon 133
Piwowarczyk Andrzej 95
Piwowarska Danuta 297
Platówna Stanisława 326
Plisenko Martyna 262
Płaza Maciej 22
Płuciennik Jarosław 250
Poe Edgar Allan 16, 60, 65, 80, 119, 153, 329, 353
Popielska-Grzybowska Joanna 14, 145, 147
Prażuch Karolina 14
Priestman Martin 156
Prus Bolesław 64, 102-112, 114, 115
Przyborowski Walery 14, 64, 75, 77-80, 82-92
Przybysławski Artur 194
Przylipiak Mirosław 364
Purkyni Jan Ewangelista 170
Puszkina Aleksander Siergiejewicz 44, 121, 207
Pykett Lyn 249

R

Radcliffe Ann 59, 253, 254
Radkiewicz Małgorzata 270, 274
Radliński Ignacy 104, 105
Radziszewski Stefan 14, 219
Reichs Kathy 261-265
Rej Mikołaj 289
Rekosz Dariusz 301, 307, 308, 311, 314
Rendell Ruth 162
Ressler K. Robert 180
Roberts John Maddox 162
Rogosz Józef 68, 70, 72

Rogowicz Wacław 109
Rojewska-Olejarczuk Ewa 216
Romanowska Felicja (pseud.) 131, 132, 134, 135, 137-139
Romer-Ochenkowska Helena (Ofenkowska) 132, 135, 138
Ropelewski Stanisław 184, 193
Rosińska Paulina 194
Rozen Henryk 366
Rudd Martha 52
Ruskin John 250, 257
Ruszczyńska Marta 14, 67, 194
Rutkowski Krzysztof 182, 191
Rymkiewicz Jarosław Marek 184, 191, 193, 196
Ryszkiewicz Mirosław 14, 204, 306, 308, 313

S

Sabowski Władysław 14, 93-102
Sambor Jolanta 297
Sansom C[hristopher] J[ohn] 162
Sarenbrant Sofie 269
Saussure Ferdinand de 234
Sawicki Stefan 41
Sayers Dorothy L[eigh] 154-156, 162, 172
Schab Sylwia Izabela 271
Scheffel Michael 227
Schmandt Piotr 158, 160
Schmitt Peter A. 237
Schneider Thomas 146
Schreiber Michael 238, 239
Schulz Paulina 242, 243
Scorsese Martin 370
Semenenko Piotr 178
Sendyka Roma 20, 37, 40, 41, 43, 285
Showalter Elaine 275
Siegel Lee 157
Sienkiewicz Henryk 82, 83, 91, 196
Sierakowski Sławomir 196
Siewierski Jerzy 15, 95, 120, 121, 259, 260
Sikora Adam 180
Sikorska Agnieszka 317, 318, 333
Simmel Georg 121
Sinko Zofia 104

- Sitkowski Arkadiusz (pseud. Niemirski Arkadiusz) 321, 333, 334, 338
 Siwicka Dorota 191
 Sjöwall Maj 331, 344-347, 350
 Sklovskij Victor 235
 Skotnicka Gertruda 81, 318, 322, 324, 325
 Skręt Rościsław 71, 72
 Skrobiszewska Halina 326
 Skwara Marek 305
 Skwarczyńska Stefania 43
 Sławiński Janusz 103, 305, 380
 Słomczyński Maciej 30, 155
 Słowacki Juliusz 44, 176, 184-189, 193-195
 Smuszkiewicz Antoni 19, 80, 303, 305
 Snell-Hornby Mary 237
 Snopek Jerzy 365
 Sobolewska Justyna 301, 302, 304, 306, 310, 315
 Socha Ireneusz 49, 317
 Sofokles 366
 Sontag Susan 272
 Sowa Jan 193
 Soyka Otton 121
 Spiró György 180, 191
 Sprusiński Michał 355
 Stachura-Lupa Renata 65, 71, 72, 120
 Stanecka Zofia 301, 310
 Staszczyszyn Bartosz 205-207
 Stawiska Anna 145
 Stefanowska Zofia 195
 Stełłowski Fiodor Timofiejewicz 203, 207
 Stevenson Robert Louis 94
 Stępnik Krzysztof 65, 82, 313
 Strękowska-Zaremba Małgorzata 301, 302, 306-308, 311, 314
 Stringer Jenny 159
 Strzałka Jan 220
 Sudolski Zbigniew 191
 Sue Eugène 63, 65-67, 94-96, 98, 119, 120, 175, 176, 179, 194, 345
 Sugiera Małgorzata 197, 277
 Summerscale Kate 53, 55, 56, 58
 Süskind Patrick 176
 Swann Leonie 14, 379, 382-384, 386
 Swidowa A. 136
 Swoboda Tomasz 132, 354
 Symons Julian 156
 Szahaj Andrzej 21, 377
 Szamałek Jakub 157, 163
 Szczepanek Anna 232, 233
 Szczepański Marek 344, 347
 Szczerba Jacek 157, 160
 Szczęśniak Agata 196
 Szczypiorski Andrzej 197, 198
 Szekspir William 20, 44, 105, 172, 366
 Szlachetka Piotr 175
 Szleszyński Bartłomiej 68
 Szostak Maciej 175
 Szóstak Anna 194
 Szpakowska Aldona 49, 252
 Szpakowska Małgorzata 315, 372
 Szulc-Golska Bożenna 95
 Szweykowski Zygmunt 103-105, 107-111
 Szymanowski Adam 24
 Szymański Witold 376
 Szymborska Wisława 155
- ## Ś
- Świderkówna Anna 153
 Świetlicki Marcin 12, 315
 Świetlikowska Jolanta 233, 234
 Świętochowski Aleksander 81
- ## T
- Tabakowska Elżbieta 189
 Tabaszewska Justyna 383
 Tarantino Quentin 370
 Tarasti Eero 373
 Tarnas Barbara 239, 240
 Tatarkiewicz Anna 354
 Taylor Jenny Bourne 50
 Terzani Tiziano 356
 Thorwald Jürgen 155, 170
 Thylwe Halina 346
 Timmermans Benoît 305
 Todorov Tzvetan 37, 38, 41, 43, 156
 Tokarczuk Olga 12
 Tokarzówna Krystyna 104

Tomalak Barbara 219
Tomaszewska Marta 326
Tóth Réka 251, 253, 257
Towiański Andrzej 176, 180, 183, 191, 192
Traczewska Maria 49
Träff Åsa 269
Traynor Mary 365
Trenter Stieg 344, 345
Trippin Ludwik Tausilion 66, 95
Trocha Bogdan 191
Turczyński Juliusz 68, 69
Tursten Helene 269
Tylicka Barbara 304, 332
Tytus 164, 167

U

Uberman Iwona 244
Urbański Mariusz 11

V

Van Dine S.S. 77, 259, 283
Vidocq Eugène Francois 170, 175, 176
Villqist Ingmar 365
Vincenz Stanisław 68
Vintras Pierre-Michel-Eugène 176

W

Wahlberg Karin 269
Wahlöö Per 331, 344-347, 350
Wajda Katarzyna 158, 224
Wajs Joanna 30, 356
Waksmund Ryszard 80, 303
Walczak-Larsson Beata 194
Walczewska Sławomira 274
Wallace Edgar 136, 137
Walpole Horace 250
Wałaszewski Zbigniew 375
Warenycia Jan 367, 372
Warus Publiusz Kwintuliusz 168
Wesley Valerie Wilson 265, 357
Wespazjan 163, 164, 167
Węgiel Marta 266, 280
Wheatley Helen 250
Wichrowska Elżbieta 191

Wilhelmi Roman 369-371, 373, 375, 377
Williams Page Yolanda 265
Wilson Edmund 355
Winckelmann Joachim 167
Winston Robert 345
Wirpsza Witold 353
Witkiewicz Stanisław Ignacy 366
Witkowska Alina 176, 180, 191, 198
Witkowski Michał 318, 324
Wojciechowski Marcin 201
Wojtyś Zbigniew 224, 225, 231-235
Wolny-Zmorzyński Kazimierz 365
Woronowicz Adam 368, 372, 374, 375
Wright Willard Huntington – zob. Van Dine S.S.
Wroński Marcin 12, 157, 159, 224, 227, 236, 310, 311
Wróbel Paulina 285
Wyrzykowski Stanisław 353
Wysłouch Seweryna 80, 303, 305
Wyszomirski Jerzy 132

Z

Zaborowska Marta 12, 269, 273-275
Zagórski Krzysztof 333, 338
Zakrzewski Jan 141
Zalewski Cezary 111
Zaliwski Józef 195
Zaorski Janusz 366
Zasacka Zofia 355
Zawodziński Karol Wiktor 131, 132
Zdrada Jerzy 189
Zielińska Marta 191
Zimna Justyna 330
Ziomek Jerzy 21, 305
Złosnik Sue 253, 255, 257
Zygadło Jacek 375

Ż

Żabicki Zbigniew 78, 93
Żabski Tadeusz 12, 66, 96, 119, 139, 193, 283, 302, 329, 368
Żagiell Ignacy 105
Żelech Marek 333, 334

Żeleński (Boy) Tadeusz 134, 193, 229
Žižek Slavoj 372
Żmigrodzka Maria 195
Żółkiewski Stefan 302

Żukowska Izabela 159, 160
Żurowski Maciej 25, 122, 353
Żychowski Marian 189

NOTY O AUTORACH

Maria Berkan-Jabłońska – adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się zarówno twórczością romantyczną, jak i poezją współczesną. Obecnie interesują ją przede wszystkim zagadnienia romantycznej korespondencji sztuk, literatura kobieca pierwszej połowy XIX w. oraz dzieje kryminału. Autorka książki *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008), współredaktorka tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (2008), *Przygody romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (2012). W druku książka poświęcona Gabrieli Puzyninie *Arystokratka i biedermeier*.

Roksana Blech – dysertację doktorską przygotowuje pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Daty. W kręgu jej badawczych zainteresowań znajduje się twórczość Bolesława Prusa, literatura i publicystyka drugiej połowy XIX w., problematyka powieści historycznej. Autorka posłowa w najnowszym wydaniu krytycznym *Faraona* Bolesława Prusa (Warszawa 2014). Publikowała artykuły w pracach zbiorowych, m.in.: *O listach Bolesława Prusa do Juliana Ochorowicza; Pieśń na cześć Sary z „Faraona” i „Pieśń nad pieśniami”. Analiza porównawcza; Samentu – kapłan boga Seta. Studium postaci; O dwóch pieśniach żydowskich (w „Faraonie” Bolesława Prusa)*.

Dominik Borowski – absolwent studiów z zakresu filologii polskiej, polityki społecznej i zarządzania. Obecnie jest doktorantem na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Ośrodku Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej. Przygotowuje dysertację poświęconą wybranym aspektom najnowszej prozy młodzieżowej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury skierowanej do nastoletniego odbiorcy, a także czytelnictwa wśród młodzieży. Poza tym zajmuje się problematyką związaną z komunikacją, w szczególności programowaniem neurolingwistycznym w reklamach i językiem ciała w procesie przekazywania informacji. Więcej informacji na stronie autora: www.dominikborowski.eu.

Wolfgang Brylla – doktor, ur. 1984; studiował germanistykę na Uniwersytecie Zielonogórskim oraz Justus-Liebig-Universität w Gießen (Niemcy). W 2013 r. obronił swoją rozprawę doktorską pt. *Berlin als Raum. Hans Falladas. Erzählte Großstadt* (wyd. Saarbrücken 2013),

laureat nagrody Polskiej Akademii Naukowej za najlepszą pracę naukową w dziedzinie nauk społecznych i humanistycznych. Aktualnie adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autor artykułów, m.in. na temat teorii przestrzeni, narratologii oraz kryminału.

Tadeusz Bujnicki – profesor emerytowany Uniwersytetu Jagiellońskiego, nauczyciel akademicki Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział „Artes Liberales”). Członek Komitetu Nauk o Literaturze (od 2009), członek kolegium redakcyjnego „Ruchu Literackiego”. Profesor honorowy Uniwersytetu Opolskiego. Przewodniczący Małopolskiego Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Autor ok. trzystu publikacji naukowych, w tym czternastu książek autorskich i dwóch podręczników do szkół średnich. Ostatnio wydane książki: *Sześć szkiców o Zagłobie i inne studia Sienkiewiczowskie* (2014); *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie* (2010); *Na pograniczach, kresach i poza granicami* (2014). Kierował czterema projektami badawczymi. Obecnie kieruje grantem badawczym: „Henryk Sienkiewicz. Obecność w kulturze polskiej XX wieku. Polskość i nowoczesność. Recepcja i nowe odczytania” (2013-2018). W latach 1993-1995 wykładowca na polonistycie Uniwersytetu Wileńskiego (Vilniaus Universitetas).

Maciej Dajnowski – doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (Gdańsk 2005) i *Pejzażysta Lem* (Gdańsk 2010), a także artykułów publikowanych w pracach zbiorowych i czasopismach (poświęconych twórczości S. Lema, literaturze gdańskiej oraz szeroko pojętej geopoetyce i imagologii pejzażu literackiego).

Elżbieta Gazdecka – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Doktorantka w Zakładzie Romantyzmu i Pozytywizmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zainteresowania badawcze – twórczość Joanny Chmielewskiej. Prywatnie – licencjonowana instruktorka brydża sportowego i pasjonatka nowoczesnych gier planszowych.

Joanna Gorzelana – doktor, adiunkt w Zakładzie Stylistyki Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. W pracy badawczej zajmuje się m.in. stylistyką tekstów religijnych epoki oświecenia oraz reminiscencjami języka *Biblii* we współczesnej polszczyźnie. Interesuje się także kulturą górali czadeckich z Bukowiny.

Magdalena Jurewicz – adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 1995 r. ukończyła na UAM filologię germańską, następnie pracowała w Katedrze Glottodydaktyki, potem Glottodydaktyki i Translatoryki jako doktorantka, a od 2001 r. jako adiunkt (od 2005 r. w Instytucie Lingwistyki Stosowanej), gdzie prowadzi zajęcia z zakresu teorii i praktyki tłumaczenia ustnego, praktycznej znajomości języka niemieckiego, a także podstaw tłumaczenia pisemnego. Tematem jej pracy doktorskiej były tzw. sekwencje objaśniające w konsekwentnym tłumaczeniu bilateralnym w parze językowej polski–niemiecki. Na temat tłumaczenia konsekwentnego napisała także wiele artykułów drukowanych w polskich i międzynarodowych publikacjach, a także monografię na temat tzw. zjawiska pracy nad wizerunkiem w rozmowach tłumaczonych konsekwentnie. Jest też autorką artykułów o dydaktyce nauczania tłumaczenia w szkołach wyższych, a także

dydaktyce nauczania języka ojczystego dzieci, które przebywają z rodzicami na emigracji. Była stypendystką DAAD (na Uniwersytecie Ruprechta-Karola w Heidelbergu), grupy Santander (Uniwersytet Bayreuth), a także Uniwersytetu Christiana-Albrechta w Kilonii. Obecnie zajmuje się problemami tłumaczenia audiowizualnego, szczególnie konieczności uwzględnienia w tego rodzaju przekładzie realiów kulturowych, oraz problematyką tzw. pseudobenefaktywnych aktów mowy w wypowiedziach polityków.

Anna Kaczmar – doktorantka literaturoznawstwa w Zakładzie Literatury XIX wieku Uniwersytetu Zielonogórskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą powieściom Walerego Przyborowskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą powieści kryminalnych dawnych i współczesnych, również odmiany regionalnej, oraz problematyki recepcji tych utworów w Polsce i na świecie.

Piotr Kallas – doktor, adiunkt w Katedrze Lingwistyki Stosowanej i Translatoryki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego i wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Elblągu. Wykładane przedmioty: literatura i kultura krajów anglojęzycznych, tłumaczenia literackie, praktyczna nauka języka angielskiego. Zainteresowania badawcze: motywy żydowskie w literaturze anglojęzycznej, powieść historyczna, powieść detektywistyczna, twórczość Geoffreya Chaucera i Petera Ackroyda, a także mitologia miasta i literacki obraz Londynu. Ostatnia publikacja: *Pielgrzym Wieczności. Postać Żyda Wiecznego Tułacza w brytyjskiej i amerykańskiej literaturze romantycznej* (*The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*), Elbląg 2011. Bieżące przedsięwzięcia badawcze: książka poświęcona twórczości P. Ackroyda i zatytułowana *Miasto i czas. Fantazje historyczne Petera Ackroyda* (przewidywany czas publikacji: 2015).

Leszek Libera – profesor. Ukończył studia polonistyczne we Wrocławiu, później pracował w szkolnictwie średnim. Po uzyskaniu stopnia doktora nauk humanistycznych w 1977 r. adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracował jako wykładowca na uniwersytecie w Münster (Niemcy). Od 1992 r. adiunkt, później profesor Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, od 2001 r. Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autor publikacji książkowych poświęconych twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego (*Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993; *Mickiewicz – Słowacki. Szkice i rozprawy*, Zielona Góra 2000; *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001; „*Maria Stuart*” – *dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003; *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007; *Mickiewicz i medycyna*, Zielona Góra 2010; tłumacz dramatów L. Tiecka *Kot w butach*, *Świat na opak*, *Księżę Zerbino*, Zielona Góra 2007-2012).

Janusz Łastowiecki – doktorant w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jego zainteresowania skupiają się wokół odbioru i fenomenologii słuchowiska radiowego. Publikuje w „Tekstualiach”, „Twórczości”, „Teatrze”, „Pro Libris”, „Frazie”. Na co dzień zajmuje się krytyką radiową i teatralną, publikuje wywiady i szkice krytyczne na portalach „E-teatr”, „Dziennik teatralny” i „Teatr Polskiego Radia”. Pole jego zainteresowań stanowi również współczesny film polski, *field recording* i transowa muzyka eksperymentalna (głównie *ambient*).

Małgorzata Medeka – pracownik Zakładu Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Autorka monografii *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007, współautorka podręcznika *Wersyfikacja polska*, Lublin 2007, nagrodzonego w konkursie na „Najlepszy Podręcznik i Skrypt Akademicki w 2008 roku” w ramach XIII Targów Książki w Krakowie. Aktualne zainteresowania badawcze autorki skupiają się wokół poetyki dwudziestowiecznej powieści historycznej, powieści kryminalnej retro, narracji linearno-powrotnej w powieściowych formach zamkniętych i otwartych, biografii i autobiografii w kulturze masowej.

Aneta Narolska – absolwentka wrocławskiej polonistyki, doktorat uzyskała na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1998 r. jest związana z Uniwersytetem Zielonogórskim. Zajmuje się historią literatury pozytywizmu, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Elizy Orzeszkowej.

Roksana Owcarz – ukończyła studia pierwszego stopnia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim. Kontynuuje naukę na kierunku filologia polska (specjalność nauczycielska), studiując równocześnie pedagogikę (specjalność: edukacja medialna i informatyczna) na studiach licencjackich. W trakcie studiów pierwszego stopnia korzystała z programu Erasmus, przebywając w Brnie na Uniwersytecie Masaryka (kierunek: języki słowiańskie) i podejmując współpracę m.in. z Klubem Polskim „Polonus” oraz prowadząc kurs języka polskiego dla obcokrajowców. W 2013 r. uczestniczyła w wolontariacie organizowanym przez Europejską Fundację Praw Człowieka w Domu Dziecka w Solecznikach na Litwie. Obecnie pełni funkcję sekretarza w kole naukowym Katedry Mediów i Technologii Informacyjnych UZ „Info-Arche”; w ramach działalności koła naukowego prowadziła kurs komputerowy dla słuchaczy Zielonogórskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Mieszka w Zielonej Górze.

Małgorzata Peroń – absolwentka filologii polskiej i historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, w 2013 r. obroniła doktorat pt. *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza St. Pasierba wobec sztuk wizualnych*. Od 2009 r. pracuje w Katedrze Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej KUL. Obszary badawcze: najnowsza literatura polska, korespondencja sztuk, krytyka artystyczna.

Joanna Popielska-Grzybowska – doktor, egiptolog, ukończyła archeologię śródziemnomorską na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie też uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych. Ukończyła studia podyplomowe w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; anglista, redaktor. Bada staroegipskie teksty religijne, głównie Teksty Piramid. Pracuje jako adiunkt, kierownik Zakładu Kultur Starożytnych w Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztor w mieście rodzinnym – Puławach. Autorka licznych artykułów i studiów naukowych w językach polskim i obcych na temat starożytnego Egiptu. Popularyzator wiedzy o starożytności i językach. Pasja – języki starożytne i współczesne.

Julia Poświatowska – doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują zagadnienia genderowe we współczesnej polskiej i skandynawskiej literaturze kryminalnej; przygotowuje pracę doktorską na temat polskich powieści kryminalnych

pisanych przez kobiety w XXI w. wobec tradycji gatunkowych oraz dyskursów emancypacyjnych. Absolwentka filologii polskiej o specjalności dziennikarskiej i podyplomowych studiów z zakresu public relations na US oraz podyplomowych studiów gender studies na Uniwersytecie Warszawskim.

Karolina Prażuch – doktorantka literaturoznawstwa, miłośniczka literatury postmodernistycznej polskiej i światowej oraz literatury iberoamerykańskiej.

Stefan Radziszewski – kapłan diecezji kieleckiej (1995), doktor teologii (homiletyka, 2005), doktor nauk humanistycznych (filologia polska, 2009), prefekt kieleckiego Nazaretu.

Jakub Rawski – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, sekretarz zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, nauczyciel języka polskiego, trzykrotny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2009/2010, 2010/2011 oraz 2011/2012, autor książki poetyckiej *Pasaże* (2010). Publikował w monografiach zbiorowych oraz na łamach periodyków: „Świat Tekstów”, „In Gremium”, „Studia de Cultura”, „LiteRacje”, „Edukacja Humanistyczna”, „Pro Libris”. Zainteresowania badawcze: literatura w perspektywie *gender* i *queer*, krytyka feministyczna, wampiryczna kultura popularna, mistyczny okres twórczości Juliusza Słowackiego, Holocaust Studies.

Marta Ruszczyńska – doktor hab., profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, kierownik Zakładu Literatury XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej UZ. Jej prace badawcze sytuują się głównie wokół zagadnień romantyzmu krajowego, tematu Słowiańszczyzny, idei słowianofilskich w obrębie literatury romantycznej, problematyki Kresów Wschodnich i literatury pogranicza. Interesują ją także szeroko pojęte zagadnienia dziewiętnastowieczności w obrębie wspólnoty idei, poglądów estetycznych, gatunków, szczególnie powieści (kryminalnej). Redaktorka pierwszego tomu pracy zbiorowej o Juliuszu Słowackim: *Słowacki i wiek XIX* (Zielona Góra 2012). Autorka monografii *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą* (Zielona Góra 1995) oraz książki *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka* (Zielona Góra 2002).

Mirosław Ryszkiewicz – doktor hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” oraz w tomach zbiorowych. Zajmuje się relacjami między literaturą a ideologią, a także zagadnieniami z pogranicza teorii literatury i teorii retoryki, w tym retoryką powieści kryminalnej. Autor książki *Forma ideologii – ideologia formy. O powieściach Stefana Kisielewskiego*, współautor i współredaktor podręcznika akademickiego *Wersyfikacja polska* oraz redaktor tomu *Prowincja – świat, Europa, Polska. Zbiór studiów*.

Krystian Saja – absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Doktorant w Zakładzie Literatury Dawnej Bibliotekoznawstwa i Edytorstwa Wydziału Humanistycznego Instytutu Filologii Polskiej UZ. Członek zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Jego zainteresowania badawcze dotyczą nauk kognitywnych, głównie literaturoznawstwa kognitywnego i jego związków z naukami ścisłymi.

Monika Samsel-Chojnacka – skandynawista, teatrolog, literaturoznawca. Dyplom doktora nauk humanistycznych uzyskała na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2007 r. Trzykrotna stypendystka Instytutu Szwedzkiego, dwukrotnie odbywała staż podoktorski na Uniwersytecie w Uppsali w instytucie literaturoznawstwa (2010/2011, 2012/2013). Naukowo zajmuje się badaniem twórczości Ingmara Bergmana oraz skandynawskiej literatury kryminalnej.

Małgorzata Stadnik – doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują m.in. zagadnienia autobiografii we współczesnej literaturze kryminalnej. Pracę doktorską planuje poświęcić twórczości Joanny Chmielewskiej. Prywatnie pasjonatka antropologii sportu.

Magdalena Tosik – ukończyła filologię hiszpańską na Uniwersytecie Warszawskim, obecnie doktorantka na Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pracuje nad doktoratem dotyczącym problemów przekładu humoru.

Marta Wiatrzyk-Iwaniec – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, z wykształcenia polonistka i anglistka, starająca się połączyć kompetencje literaturoznawcze z anglistycznymi. Interesuje się psychologią oraz literaturą polską i angielską przełomu XIX i XX w. ze szczególnym uwzględnieniem literatury kobiecej, literatury wiktoriańskiej i neowiktoriańskiej oraz literatury obiegu popularnego. Jej naukowe poszukiwania oscylują głównie wokół kwestii kobiecej oraz motywów nowokobiecych. Publikowała m.in. w „Polonistyce”, „Zadrze”, „Twórczości”.

Barbara Zwolińska – literaturoznawca, doktor hab., profesor Uniwersytetu Gdańskiego, pracuje w Katedrze Literatury Polskiej. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX w. Interesuje się również polską i obcą literaturą XX i XXI w. Autorka ośmiu monografii: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej (na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’a, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego)*, Gdańsk 2002; *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2007; *Podróże Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Márai’a*, Gdańsk 2011; *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012; *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014; *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów i recenzji w pracach zbiorowych oraz pismach literackich, m.in. w „Pamiętniku Literackim” oraz „Ruchu Literackim” (np. *Frenetyczny obraz śmierci w „Agaj-Hanie” Zygmunta Krasińskiego*).

Magdalena Żmudziak – doktorantka literaturoznawstwa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Jej praca magisterska poświęcona była sposobom kreowania przestrzeni miejskiej w polskiej literaturze XIX w., zainteresowania naukowe zaś obejmują literaturę okresu realizmu i naturalizmu, w szczególności dotyczącą początków polskiej powieści kryminalnej, która stanowi przedmiot badań jej pracy doktorskiej.