

SCRIPTA HUMANA

TOM 9



*Kryminał
Okna
na świat*

Kryminał Okna na świat

KOLEGIUM REDAKCYJNE SERII

Dorota Kulczycka (redaktor naczelny),
Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego), Sławomir Kufel,
Małgorzata Łuczyk, Radosław Szyber (sekretarz), Paweł Zimniak

RADA REDAKCYJNA SERII

Magda Mansour Hasabelnaby (Egipt), Karel Komárek (Czechy),
Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Leszek Libera, Jarosław Ławski,
Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak, Laura Quercioli Mincer (Włochy),
Alexander Wöll (Niemcy)

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)
Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 5)
Literatura a film, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016 (t. 6)
American Literature and Intercultural Discourses, red. A. Łobodziec i I. Filipczak, Zielona Góra 2016 (t. 7)
Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II, cz. 1, red. E. Bednarczyk-Stefaniak, A. Seul, Zielona Góra 2017 (t. 8)

W przygotowaniu:

Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II, cz. 2, red. D. Kulczycka i A. Seul (t. 10)
Kobiety-pisarki, kobiety-bohaterki, red. N. Bielniak, A. Urban-Podolan (t. 11)

Zaproszenia do współtworzenia kolejnych tomów można znaleźć na stronie: http://www.ifp.uz.zgora.pl/index.php/badania-naukowe/script_a-humana/108-zaproszenia/324-zaproszenia

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

ZESZYTY NAUKOWE UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

Seria

Scripta Humana

tom 9

Kryminał Okna na świat

REDAKCJA NAUKOWA

Marta Ruszczyńska

Dorota Kulczycka

Wolfgang Brylla

Elżbieta Gazdecka

ZIELONA GÓRA 2017

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*),
Katarzyna Baldy-Chudzik, Van Cao Long, Rafał Ciesielski, Roman Gielerak, Bohdan Halczak,
Małgorzata Konopnicka, Krzysztof Kula, Marian Nowak, Janina Stankiewicz, Anna Walicka,
Zdzisław Wołk, Agnieszka Ziółkowska, Franciszek Runiec (*sekretarz*)



RECENZJA

Urszula Bonter

REDAKCJA

Weronika Girys-Czagowiec

KOREKTA

Beata Szczeszek

REDAKCJA TECHNICZNA

Arkadiusz Sroka

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Kalisiak

Mamert Janion

KOREKTA STRESZCZEŃ ANGIELSKICH

Urszula Gołębiowska

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2017

ISBN 978-83-7842-303-4

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

SPIS TREŚCI

Kryminał jako okno, okno jako kryminał. Wprowadzenia słów kilka (Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka)	7
--	---

OKNA WSPÓŁCZESNEGO KRYMINAŁU

Mariusz Kraska, Efekt kryminału. O rzeczywistości (w) gatunku	17
Marta Ruszczyńska, Kryminał – okna i świat	29
Magdalena Jurewicz, Językowy obraz świata we współczesnej niemieckiej literaturze kryminalnej na podstawie wybranych kolokacji i okazjonalizmów – implikacje dydaktyczne	41

KRYMINAŁ I KONTEKST POLITYCZNY

Adam Regiewicz, Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna teoria śladu w kryminałach	51
László Kálmán Nagy, Karykaturalny stereotyp zbrodni i przestępcy w węgierskiej kulturze lat realnego socjalizmu (1956-1989)	67
Monika Samsel-Chojnacka, Goodbye Mao. Szwedzkie powieści kryminalne jako próba rozliczenia pokolenia '68	77

KRYMINAŁ W CIENIU REALNEGO SOCJALIZMU

Wolfgang Brylla, Powieść milicyjna – reaktywacja	93
Anna Kaczmar, Obraz zbrodni we współczesnych wybranych reportażach literackich	111
Elżbieta Gazdecka, Jak i dlaczego badać współczesną powieść kryminalną?	135

PRZESTRZENIE WSPÓŁCZESNEGO KRYMINAŁU

Piotr Kallas, Piękno i groza współczesnego Babilonu: obraz Londynu w wybranych XX-wiecznych angielskich opowieściach kryminalnych	145
Marlena Berdys, Symbolika miasta labiryntu w powieściach Marka Krajewskiego i Zygmunta Miłoszewskiego	175
Jesica Woźniak, Przestrzeń grozy w powieści Joanny Bator <i>Ciemno, prawie noc</i>	183
Piotr Prusinowski, <i>Życie i umrzeć w Los Angeles</i> Williama Friedkina – wielkomiejski mikrokosmos lat 80.	195

KRYMINAŁ – RETRO I INNE ŚWIATY

Mirosław Ryszkiewicz , <i>Portret wisielca</i> . Retoryczne funkcje kryminałów retro Marcina Wrońskiego	209
Ks. Grzegorz Głąb , „Strachy na lachy”? Groza w kryminałach retro Marka Krajewskiego i Marcina Wrońskiego	225
Małgorzata Peroń , Literackie kreacje Tatr i Podhala w wybranych powieściach kryminalnych	239

CYKLE KRYMINALNE I POPKULTUROWY DYSKURS

Magdalena Żmudziak , Kryminalne światy Katarzyny Bondy – o powieściach kryminalnych z cyklu <i>Cztery żywioły Saszy Żałuskiej</i>	253
Małgorzata Stadnik , Popkulturowe reprezentacje futbolu w piłkarskich powieściach kryminalnych	267

GEOPOETYKA, RECEPCJA I ETYKA

Karolina Rapp , Przestrzenie konfliktów etnicznych w Namibii w powieści kryminalnej <i>Kamienista ziemia</i> (2012) Bernharda Jaumanna	279
Kamila Gieba , Kryminalna topografia prowincji Łągów Lubuski w <i>Cichej przystani</i> Marty Mizuro.	293
Rafał Chojnacki , Szwecja w polskiej recepcji powieści kryminalnych Henninga Mankella o komisarzu Wallanderze	301
Noty o autorach	313
Indeks nazwisk	319

KRYMINAŁ JAKO OKNO, OKNO JAKO KRYMINAŁ. WPROWADZENIA SŁÓW KILKA

Okno. Rama. Szyba. Przez okna można patrzeć na otaczający nas świat. Przez okna można potajemnie podpatrywać sąsiada kłócącego się z żoną w mieszkaniu naprzeciwko bądź chłopa spod trójki parkującego samochód niezgodnie z przepisami. Dzięki niemu możemy się otworzyć na to, co obce, i poszerzyć nasze horyzonty myślowe. Spoglądanie zza okna gwarantuje pewną anonimowość, pewien bufor bezpieczeństwa, ponieważ za oknem, za framugą przy ścianie można się ukryć i uciec od penetrującego wzroku obserwowanego. Okno z jednej strony jest naszym kanałem percepcji, z drugiej jednak obitą drewnem lub materiałem PCV framugą ograniczającą nasze pole widzenia. Rzeczywistość rejestrowana z perspektywy okna stanowi tylko i wyłącznie rzeczywistość fragmentaryczną. Wrywek realności, do której owe okno daje nam dostęp. Funkcja otwierania i włączania naszych receptorów na świat łączy się więc dobitnie z funkcją jeśli nie zamykania, to domykania naszego zasięgu doświadczalności. Przez okno widzimy *de facto* jedynie to, co okno chce, byśmy zobaczyli: część zewnętrznego kosmosu obudowanego ramą. Ramę tę traktować można też na metapoziomie jako ramę inscenizacji przestrzeni „po drugiej stronie”, a tym samym jako ramę interpretacyjną. Pozaokienny świat z jego „wycinkowością” jest poniekąd przez narzuconą ograniczoność okiennych ościeżnic zinterpretowany. Do nas dochodzi już więc nie tylko część składowa tegoż świata, ale również analityczny schemat eksplikacji.

Co okna mają wspólnego z literackim gatunkiem kryminału, niezależnie od tego, czy przez to pojęcie będziemy rozumieć klasyczną powieść detektywistyczną ze szkoły Agathy Christie, amerykański *hardboiled* Dashiella Hammetta, powieść policyjną Maj Sjöwall i Pera Wahlöö czy szpiegowskie epepeje Johna le Carré¹? Otóż kryminał

¹ Niemiecki badacz tematyki U. Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart 1984, s. 7, uważa, że kryminały są produktami łatwo rozpoznawalnymi, nikt nie ma większych problemów z identyfikacją tekstu kryminalnego i odróżnieniem kryminału od niekryminału. W związku z ekspansywnym rozwojem gatunku w ostatnich latach twierdzenie Suerbauma przestaje już jednak być tak oczywiste.

stał się właśnie wspomnianym oknem na świat. Jeśli dzisiejszy kryminał postrzegany może być jako nowoczesna „powieść obyczajowa”², to teksty typu *crime* sprzedają nam, czytelnikom, poprzez swoją okienną cechę pewien sposób pojmowania tego, co znajduje się wokół nas. Mentalności, obyczajowości, historii, po prostu teraźniejszości. Kryminał awansował do rangi literatury o życiu, do „sfery mitologii popularnych”³, będąc swoistą „wielką narracją o społeczeństwie”, uważa Mariusz Czubaj⁴. Pod płaszczykiem wstrząsającego przestępstwa, które detektywi czy policjanci muszą rozwiązać, by doprowadzić do ponownej stabilizacji zaburzonych struktur społecznych⁵, w kryminałach dokonuje się egzegeza dnia codziennego. Oczywiście to nie zbrodnie czy morderstwa, jak to miało miejsce jeszcze w tekstach sławetnego *Golden Age*⁶, wprowadzając do świata bałagan czy harmider, kalecząc go – ten świat jest już nieuporządkowany. Na niewiele się zdadzą wysiłki dobrych „lekarzy”, jakimi są *mastermind* pokroju Poirota czy Miss Marple. Przestępstwa nie powodują chaosu, one z niego wynikają. Do podobnego wniosku doszedł w latach 30. i 40. jeden z prekursorów tak zwanego czarnego kryminału Raymond Chandler, który – nomen omen – w *Wysokim oknie* opisał właśnie taki wykołejony świat, który nawet po rozszyfrowaniu problemu nie wróci na właściwy tor. *Private eye* albo *Dick*, jak w amerykańskim slangu nazywa się biednego, prywatnego detektywa palącego papierosa, pijącego ognistą wodę i czekającego w swoim zapyziałym, brudnym biurze na kolejne zlecenie, nie jest w stanie uchronić świata przed degradacją i katastrofą, detektywi nie są bogami formułującymi ludzi⁷. Detektywi mogą przy odrobinie szczęścia, aktywności fizycznej i sprawności umysłowej jedynie spowolnić upadek moralno-etycznej konstrukcji pt. *Świat*. Dlatego też Chandlerowski bohater, choć jest to ten Dobry, musi przynależeć do socjalnego undergroundu, musi być outsiderem, społecznym wyrzutkiem, by uratować ludzkość przed najgorszym⁸. Koncepcja Chandlera oparta jest więc na insynuowaniu, a właściwie na produkcji obrazu – okna autentyczności tam, gdzie mało kto się jej spodziewa: w kryminale. Friedrich Dürrenmatt, który dzisiaj w większości przypadków kojarzo-

² Zob. J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 87-98.

³ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 12.

⁴ *Ibidem*, s. 15.

⁵ Zob. W. Brylla, *(Post-)Moderner Mord oder Wiederholung des Schemas? Erzählenden, Erzählstrukturen und Erzählmotive im zeitgenössischen Krimi*, „Linguae Mundi” 2012, nr 6/2011/2012, s. 103-126.

⁶ Zob. m.in. T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa 2015, s. 277-331.

⁷ Detektywa do Boga porównał w latach 20. S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt (Main) 1979, s. 53-54.

⁸ R. Chandler, *Luźne uwagi na temat powieści kryminalnej*, [w:] *idem, Mówi Chandler*, Warszawa 1983, s. 79-89.

ny jest z próbami dekonstrukcji powieści kryminalnej – słynne *requiem*⁹ – powiedział kiedyś, że zadanie pisarza polega na czynieniu sztuki właśnie tam, gdzie nikt jej nie szuka. W kryminale.

Przez długie lata sztuka estetyki i narracji kryminalnej traktowana była po macoszu. Kryminały nie były oknami na świat, jedynie zsypanymi na śmieci, czystą rozrywką dla ludu spragnionego uciechy i odskoczni od trosk. Na Wyspach Brytyjskich, zresztą jednej z dwóch obok Francji kolebek gatunku, mówi się w tym kontekście o *entertainment*. Druzgocąca wręcz krytyka Edmunda Wilsona, który publicznie potępiał sens pisanie kryminałów¹⁰, szybko zyskała naśladowców. Powieści z krwią w tle nie stały się częścią literatury wysokiej na równi z utworami Ernesta Hemingwaya, Wiktora Hugo czy Bertolta Brechta. Choć i Hemingway, i Hugo, i Brecht kochali czytać kryminały. Brecht otwarcie przyznawał się do swojego zamiłowania polegającego na połykaniu powieści-zagadek, powieści-krzyżówek¹¹. Przyciągały one nie tylko czytelników ze średnio wykształconej klasy robotniczej, ale również oksfordzką elitę¹². Z tego też względu z biegiem czasu wykształciła się nawet odmiana kryminału oksfordzkiego. Chociaż teksty kryminalne polaryzują i wywoływały niejedną prowadzoną ciężkimi werbalnymi działaniami dyskusję czy polemikę, prawdopodobnie nie istnieje żaden inny gatunek literacki, który do tego stopnia łączyłby ze sobą przeróżne klasy społeczne, pomimo tego że publiczne przyznanie się do swoich ciągotek i czytelniczych zamiłowań niejednokrotnie równoznaczne było z doczepieniem łatki nieudacznika czy nieuka. Kryminały budziły pogardę. Anglista Richard Alewyn w latach 60. ubiegłego stulecia słusznie zresztą skonstatował, że każdy lubi czytać powieści detektywistyczne, niewiele się jednak do tego przyznaje¹³.

⁹ Zob. A. Bremer, *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Königshausen & Neumann 1999; P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar 2003, s. 104-106. W oryginale ostatniej powieści Dürrenmatta *Obietnica (Das Versprechen)* znajduje się następujący dopisek: „Requiem auf den Kriminalroman”, czyli requiem dla kryminału.

¹⁰ E. Wilson, *Dlaczego kryminały są poczytne?*, [w:] *idem*, *Szkice*, Warszawa 1973, s. 176-183; E. Wilson, *Kogo obchodzi, kto zamordował Rogera Ackroyda?*, [w:] *idem*, *Szkice*, s. 183-191; E. Wilson, „*Panie Holmes, to byli ślady łap ogromnego ogara!*”, [w:] *idem*, *Szkice*, s. 192-200. Zob. również W.S. Maugham, *The Decline and Fall of the Detective Story*, [w:] *idem*, *The Vargant Mood*, London 1952, s. 91-122; J.W. Krutch, *Only a Detective Story*, „The Nation” 1944, nr 265, s. 178-185.

¹¹ B. Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans*, [w:] *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, Hrsg. J. Vogt, München 1998, s. 33-37.

¹² Zob. E. Mandel, *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*, Frankfurt (Main) 1987, s. 79. Mandel pisze o tym, że masowa „konsumpcja” powieści kryminalnych związana jest z wciąż rozrastającą i rozwijającą się cywilizacją (Mandel myśli w tym punkcie o cywilizacji tzw. Zachodu). A powieści stricte detektywistyczne są swojego rodzaju opium dla klas średnich (s. 81).

¹³ R. Alewyn, *Anatomie des Detektivromans*, [w:] *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, s. 52-72, tutaj s. 52.

Głównym zarzutem, jaki kierowano w stosunku do *crime story*, była jej schematyczna budowa¹⁴. Szablonowość oznaczała limitację i okrojenie niczym okno. Strukturalnie patrząc, były one właśnie takim oknem złożonym z trzech podstawowych faz: 1) etapu popełnionego przestępstwa, 2) etapu śledztwa oraz 3) etapu rozwiązania w wielkim finale¹⁵. Taką konstrukcyjną szufladkowość oceniano negatywnie, chociaż trzymanie się wyznaczonych standardów i odnoszenie się do reguł zapisanych między innymi w czasach największej koniunktury „spointowanej powieści-zagadki”¹⁶ przez S.S. van Dine’a¹⁷ czy Ronalda A. Knoxa¹⁸ nie było warunkiem *sine qua non* stworzenia morderczego tekstu. Sukces schematu zależy od jego potencjału różnicowania i różnorodności, inaczej rzecz ujmując, schematy gwarantują grę¹⁹, zabawę z samym schematem i tworzenie kolejnych wariantów, połączeń, symbioz. Kryminałów hybryd. Powieść kryminalna to „gatunek zmacony”²⁰, który w przyszłości i w miarę coraz większej popularności będzie jeszcze bardziej zmacony. Czubajowego zmaconia nie należy jednak pojmować w kontekście eksplozji i ewokowania nieporządku, tylko w kontekście asymilowania i aplikacji innych gatunków, ich elementów, do kryminalnego genre’u. Zmaconie jest nad wyraz pozytywne, ponieważ dzięki niemu gatunek nadal będzie się rozwijał²¹. Wśród niemieckich fachowców od krwawej powieści mówi się o takich tekstach „Bindestrich-Krimis”²² (dosłownie: kryminały-myslniki). W dzisiejszych czasach czytelnikowi nie wystarczą już bowiem mord, zagadka, rozwiązanie. Dawne kryminały Agathy dające odpowiedź na pytanie „kto zabił?” czy Hammettowe rozważania „dlaczego zabił?” przestały wystarczać szczególnie wyrobionemu odbiorcy, który zaczął się przyznawać do tego, że sięga po kryminał. Tak powstaje nowa odmiana współczesnego kryminału odpowiadająca na zapotrzebowania każdego rodzaju czytelnika. Kryminał musi transportować wiedzę o świecie, musi ją ubrać w słowa i nienachalnie sprzedąć. Kryminał plus coś. Kryminał plus problem. Kryminał plus świat. Tym jest właśnie kryminalne okno.

¹⁴ O schematyzmie: A. Martuszevska, *Kryminalna powieść i nowela*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Puchalska i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 481-486.

¹⁵ P. Nusser, *op. cit.*, s. 22.

¹⁶ U. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Frankfurt (Main) 1975, s. 86.

¹⁷ S.S. van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, [w:] *The Art of the Mystery Story*, ed. H. Haycraft, New York 1946, s. 189-193.

¹⁸ R.A. Knox, *Ten Rules for a Good Detective Story*, „Publisher’s Weekly” 1929, nr 14, s. 1729 (t. CXVI).

¹⁹ Tematem gry zajmowali się m.in. R. Callois, *Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden*, [w:] *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, s. 157-180; M. Krasna, *Prosta sztuka zabijania*, Gdańsk 2013.

²⁰ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 30.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 331.

²² T. Kniesche, *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt 2015, s. 105.

Jak postrzegać, jak podchodzić do takiego kryminalnego okna? Kiedy je szeroko otworzyć, kiedy lepiej pozostawić zamknięte, nie wychylać się zza futryny, tylko sporadycznie od czasu do czasu zerkać? Mariusz Kraska proponuje na przykład metodę „czytania w gatunku i wobec gatunku”²³. Według niego kryminał jest jednym z najważniejszych zjawisk literatury, jest „fenomenem kulturowym”²⁴. W „poetyce ludycznej”²⁵ – takiego sformułowania również używa Kraska – wywołana zostaje „retoryka emocji”²⁶, oryginalna gra, w której uczestniczą wszyscy: czytelnik, autor, detektyw, zbrodniarz, ofiara, tekst, struktura, konwencja. Kryminał definiuje się poprzez fakt bycia kryminałem. Nastąpić musi gatunkowe samouświadomienie się. Jeśli mimo dokonanego aktu samouświadomienia znajdzie się czytelnik nieznoszący kryminału, ten jest według Chandlera po prostu durniem „ponad wszelką wątpliwość”²⁷.

Samoświadomość gatunku przekłada się na samoświadomość i autorefleksyjność czytelników. Dwoma podstawowymi funkcjami współczesnego kryminału są w typologii Very Nünning: 1) rola odgrywana dla „kulturowej imaginacji” oraz 2) wspomniane wywołanie stanu autorefleksji społeczeństwa²⁸. Kim jestem? Dlaczego czytam? Czym jest kultura? Czym jest świat? Czy go rozumiem? Między innymi takie pytania powinien zadawać sobie w trakcie lektury czytelnik. W wyniku tejże lektury osoba czytająca i reflektująca powinna zauważyć braki, deficyty oraz sprzeczności kultury. Powinna zauważyć okno z jego brakami, deficytami i sprzecznościami (na linii zewnątrz – wewnątrz). Bo to, co widzimy, jest brakiem. Brakiem tego, czego nie widać zza ramy. Innymi słowy mamy w kryminale coraz częściej do czynienia z czytaniem oznakowym²⁹.

Naturalnie półki uginają się obecnie od zagranicznych, anglojęzycznych, szwedzkich i polskich tytułów kryminalnych, które chcą stać się podobnymi oknami. Propozycjami okien. Jednak nie przez każde okno da się popatrzyć, bo nie każde okno jest przedświątecznie umyte. Zabrudzenia, rysy i kurz uniemożliwiają patrzenie. Zamiast patrzenia mamy domniemanie. Wynikające z warsztatowych niedociągnięć autora, któremu brakuje koncepcji i pomysłu na powieść i który jest jedynie epigonem płynącym na wznoszącej fali na przykład kryminałów historycznych czy psychologicznych. Takiego okna nie chce się czytać, ponieważ się go nie da czytać. Do kryminałów należy podchodzić z taką samą miarą jak do innej, tej rzekomo „lepszey”, niepopularnej,

²³ M. Kraska, *op. cit.*, s. 134.

²⁴ *Ibidem*, s. 47.

²⁵ *Ibidem*, s. 22.

²⁶ *Ibidem*, s. 146.

²⁷ R. Chandler, *op. cit.*, s. 89.

²⁸ V. Nünning, *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*, [w:] *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, Hg. V. Nünning, Trier 2008, s. 1-26, tutaj s. 2-3.

²⁹ O czytaniu oznakowym pisze w swojej rozprawie *Studia kulturowe i badania kultury popularnej* J. Storey, Kraków 2003.

niekomercyjnej literatury. Mało kto zdaje sobie sprawę z tego, że ta „lepsz” literatura sama w sobie jest popularna. Niemiecki krytyk Thomas Wörtche, znany ze swojego ciętego języka, postawiony pod ścianą, że pochyla się nad popularnymi kryminałami, odpowiedział wprost:

przykładowo Günter Grass jest naprawdę popularnym autorem – każdy przecież go zna, każdy przynajmniej jest w stanie wymienić *Blaszany bębenek*, ale nikt nie przypisałby go do „kultury popularnej”, tylko do tej przeciwnej, „kultury wysokiej”. [...] Dlatego też z samej racji popularności musiałbym się zajmować Günterem Grassem, zamiast tego zajmuję się takimi ludźmi jak John Harvey. Literatura popularna?³⁰

W każdym rodzaju literatury aspekt popularności jest wiodący. W kuluarach toczy się bitwa o jak najlepszego wydawcę, który przeprowadzi całą machinę marketingową, i o jak najlepsze kontrakty. Kto twierdzi, że pisze dla siebie, kolportuje prawdę tylko wtedy, gdy manuskryptu nie wyśle do jednego czy drugiego domu wydawniczego, ale da go przeczytać swojej rodzinie. Kto drukuje, ten chce na tym zarobić i wypromować swoje nazwisko. Podejście do literatury jako, kolokwialnie mówiąc, do tworów wysokich lotów, brzmi szlachetnie i idealistycznie, ale nie ma racji bytu w świecie permanentnej mobilności czy natłoku internetowych informacji. Pisarze kryminałów bardzo szybko zorientowali się, że swoimi powieściami mogą a) zarobić pieniądze, b) wykorzystać kryminalną kanwę do napisania solidnego tekstu, c) zadowolić czytelnika. O to przecież w literaturze chodzi. O zadowolenie czytelnika. Przecież już nawet Horacy pisał o funkcji *prodesse et delectare*³¹. Sztuka ma nauczać i bawić. Kryminały, o ile są dobrze skrojone, również uczą i bawią. Uczą świata i bawią swoją narracją. Ale czy przestępstwa, morderstwa i tak dalej mogą bawić?

Mogą, nawet powinny. Zbrodnie stały się naszym chlebem powszednim. Nie ma dnia bez tak zwanego newsa. Zbrodnie jednak i wcześniej stawały się tematem numer jeden na salonach. My, ludzie, jesteśmy głodni Złego, wiadomości o Złym, wiadomości o złych ludziach³². Pitavale w XVIII w. sprzedawały się na pniu, krążyły legendy o dobrych bandytach i złoczyńcach, którzy sprzeciwiali się obowiązującemu prawu, chroniąc biednych, a okradając bogatych. W okresie prohibicji nie było większego narodowego herosa niż Al Capone. Społeczność kocha Złych, śledzi ich losy, choć sama nie jest zła. Kryminały stanowią więc surogat tego, czym nie jesteśmy i nie chcemy być. Opisywane okrucieństwa w kryminałach są, a raczej jak to ujął Czubaj, mogą być wyznacznikiem i testowaniem kultury³³. Albo inaczej: kryminały pokazują nam, na ile

³⁰ T. Wörtche, *Das Mörderische neben dem Leben*, Lengwil 2008, s. 59.

³¹ Horacy, *Ars poetica*, wers 333.

³² Zob. E. Mandel, *op. cit.*, s. 100.

³³ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 303.

zdziczyliśmy czy straciliśmy naszą kulturową tożsamość, a może ją podtrzymaliśmy. Ponieważ „być w świecie zbrodni [...], to zarazem być w kulturze”³⁴.

Poniekąd my sami, przypatrując się (przestępczemu) światu zza okna, stajemy się detektywami chcącymi odkryć *sui generis* prawdę o rzeczywistości. Prowadzimy śledztwo, zbieramy dowody, szukamy motywów. Chowamy się, śledzimy. Czytamy. Dokonujemy researchu. Odwiedzamy archiwum. Przepytyujemy rodzinę. Próbuje zbadać historię i terażniejszość. Jesteśmy detektywami, bo coś odkrywamy. Patrząc na świat i analizując sposób jego działania, równocześnie wkraczamy do niego. Tacy są właśnie detektywi, którzy jako pierwsi „odważyli się przekroczyć granicę dobrze im znanego, swojskiego świata oraz tego nieznanego, który nazywaliśmy nowoczesnością”. Taką tezę w swoim studium historyczno-gatunkowym stawia Tadeusz Cegielski, nieświadomie nakreślając funkcjonalne kontury okna³⁵. Obrazek zza okna jest tym znanym, swojskim, obrazek nieznanym jest tym jeszcze niewidzialnym poza okienną ramą.

Do udziału w najnowszym tomie serii wydawniczej „Scripta Humana” zaprosiliśmy ekspertów w dziedzinie literatury kryminalnej, prosząc ich o przemyślenia oraz refleksje na temat metaforyki okna w związku z powieściami kryminalnymi z różnych sfer kulturowo-etnicznych oraz różnych epok czasowych. Dla czytelnika będzie to podróż przez wiele krajów, krain i miejscowości: Namibia, Węgry, Anglia, Niemcy, Tatry, Lublin, Poznań, Wrocław, Wałbrzych, Sandomierz, Łągow Lubuski. Tam osadzili swoje historie pisarze i za nimi podążają autorzy zamieszczonych w naszym tomie analiz. I jak w 2014 r. we wnioskach płynących ze spotkania badaczy kryminału w Zielonej Górze zauważalnie przebiegała się teza, że trudno współcześnie mówić o klasycznym schemacie kryminalnym, tak w roku 2016, co oddają artykuły zamieszczone w niniejszym tomie³⁶, wyraźnie odczuwa się na rynku książki obecność odmiany kryminału nazywanego coraz częściej kryminałem społecznym. Czyli jest to literatura o nas, o naszych oknach.

Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka

³⁴ *Ibidem*, s. 149.

³⁵ T. Cegielski, *op. cit.*, s. 8.

³⁶ Podobne wnioski w zamieszczonej na okładce recenzji tomu *Kryminał gatunek poważ(a)ny*, red. T. Dalasiński, T.S. Markiewka, Toruń 2015, wyciągnął M. Wróblewski, a we wstępie do tomu *Literatura kryminalna*, red. A. Gemra, Wrocław 2015 – Anna Gemra.

Okna współczesnego kryminału

Mariusz Kraska
Uniwersytet Gdański

EFEKT KRYMINAŁU. O RZECZYWISTOŚCI (W) GATUNKU

Swoje uwagi na temat współczesnej sytuacji kryminału i jego stosunku do rzeczywistości, mające charakter bardziej *quasi*-genologicznych spekulacji niż mocno osadzonych analitycznych sądów, chciałbym rozpocząć od pomysłu co najmniej ekscentrycznego. Zamierzając potraktować z literalną powagą tytułową metaforę okna na świat, która spina zgromadzone w tym zbiorze głosy, proponuję na wstępie odległą zarówno w czasie, jak i temacie wyprawę i powrót do pochodzącej z 1435 roku rozprawy *De pictura* Leona Battisty Albertiego, a konkretnie: do słynnego, krótkiego stwierdzenia zaczerpniętego z książki drugiej, w którym włoski humanista wprowadza swojego czytelnika w tajniki warsztatu malarskiego. W polskim tłumaczeniu Lidii Winniczuk *passus* otwierający tę sekwencję przedstawia się następująco: „najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę – objaśnia Alberti – dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam namalować”¹.

Dziś – jak wiadomo – koncept florenckiego artysty i teoretyka sztuki, oryginalnie skojarzony z renesansową praktyką i odkryciem perspektywy liniowej, zapewne nie tylko z racji swej sugestywności, stał się nośnym obrazem podkreślającym i wskazującym zarazem na mimetyczne zdolności także innych wytworów sztuki, nie tylko malarzkich przecież. Bynajmniej nie negując tej tradycji i związanej z nią formy ujmowania związków między artystycznym przedstawieniem a tym, co przedstawiane, spróbuję spojrzeć na problem odzwierciedlania rzeczywistości w kryminale od innej strony, niż zwykle ma to miejsce w podobnych przypadkach.

Widowym znakiem alternatywności mojego namysłu jest umieszczony w tytule niepozorny nawias. Jego użycie bowiem rzuca światło na kierunek, cel i przebieg mojej argumentacji, której przedmiotem będą dwie sprawy: forma przedstawiania

¹ L.B. Alberti, *O malarstwie*, Wrocław 1963, s. 19.

w kryminale współczesnej rzeczywistości oraz kwestia inna – sytuacja kryminału jako gatunku. Poza tym sygnalizując tu raczej możliwość skierowania teoretycznej refleksji nad powieścią kryminalną na inne tory, niż podejmując próbę bardziej szczegółowej analizy, będę starał się dowodzić, że obok dominującej w charakterystyce tego gatunku tendencji nakierowanej na pytanie, co znajdziemy we współczesnych kryminałach (tak rozumiem m.in. socjologiczne, antropologiczne, kulturowe i historycznoliterackie strategie analizy tego zjawiska), nie mniej ważne okazuje się pewne przesunięcie akcentów związane z zastąpieniem pytań o to, co pokazują współczesne kryminały, jaki obraz rzeczywistości prezentują (np. problemy społeczne, polityczne, przemoc w rodzinie, mała i duża historia, tematyka gender etc.), na rzecz tego, dlaczego te tematy tak łatwo wpisują się w gatunkowe reguły kryminału.

Przy tym za pewien paradoks, a nie jedynie retoryczny wybieg, uważam to, że do wyjaśnienia tych kwestii zasadne wydaje się bardziej dokładne odwołanie do Albertiego, a także późniejszych komentarzy narosłych wokół jego metafory. Jakkolwiek bowiem nie ma wątpliwości, że ów fragment renesansowego traktatu stanowi zapis formuły malarskiej, to jednak siła oddziaływania atrakcyjnej, perswazyjnej figury sprawiła, iż mniejszą wagę przykładą się do oryginalnego kontekstu, w którym to zestawienie malarskiego płótna z architektonicznym oknem pierwotnie się pojawiło.

Tymczasem nie jest rzeczą nieistotną, iż w *De pictura* Alberti przy pomocy swojego obrazu odnosi się przypuszczalnie nie tylko do przedstawienia/treści/widoku na to, co widzi się przez okno, ale przede wszystkim interesuje go kształt, geometryczny format, a więc rama i odgraniczony w ten sposób kadr malarskiego spojrzenia. Dlatego pamiętając o matematycznych podstawach perspektywy liniowej, można rzec, że w koncepcie otwartego okna umiejscowione są dwa aspekty – przedstawienie czy reprezentacja oraz technologia przedstawiania. To znaczy: kwestia rzeczy samej i przeciwstawionej jej formy widzenia.

Ta podwójność znajduje swoje uzasadnienie – po pierwsze – w tym miejscu traktatu, gdzie wspomina się o kompozycyjnej roli centralnego punktu obrazu, który utożsamiony zostaje z nieruchomą pozycją malarza, okiem patrzącego artysty (ale tym samym również widza oglądającego jego dzieło)². Po drugie, już w innej konfiguracji, ów dwuznaczny status malarskiego przedstawienia staje się jeszcze bardziej widoczny, gdy w *De pictura* porusza się kwestię przedmiotu, tematu uwiecznionego w granicach malarskiego kadru. Alberti wprawdzie wypowiada się na ten temat oszczędnie. Lecz to, co pisze, daje dużo do myślenia, kiedy podkreśla, iż oko i ręka malarza powinny raczej uwieczniać to, co pozostawia „silniejsze wrażenie, niż to, co rzuca się w oczy”³.

² Zob. *ibidem*, s. 20.

³ *Ibidem*, s. 40.

Jestem przekonany, że mówiąc o realistyczności kryminału, trzeba będzie powrócić do tego mniej pamiętanego komentarza.

Anne Friedberg w swojej świetnej książce *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* właśnie w związku z tą ostatnią uwagą przekonuje, iż tekst *De pictura* został „w tym punkcie źle zrozumiany”⁴. Dlatego komentując i powołując się na wcześniejsze odczytania niejasnego acz kluczowego przecież momentu rozprawy, opowiada się za przyjęciem istotnego rozróżnienia – „pomiędzy widokiem z okna jako wskazaniem na realizm przedstawienia a widokiem z okna jako wskazaniem na określone przestrzenne doświadczenie widza”⁵. Dalsza analiza Friedberg podąża tropem tych interpretacji, które w Albertiańskiej metaforze skupiają się na tym drugim członie opozycji, akcentującym fundamentalną rolę ramy jako czynnika determinującego status tego, co staje się przedmiotem spojrzenia. I stąd badaczka może twierdzić, że:

metaforyczne „okno” Albertiego było pomocniczą ramą dla geometrycznej konstrukcji perspektywy. Implikowało ono stałą pozycję widza, nie zakładało jednak ani nie wskazywało, że „przedmiotem do namalowania” ma być dokładny widok tego, co można zobaczyć, wyglądając przez architektoniczne okno w stronę natury – mając przed sobą „okno na świat”. Jako system przedstawienia perspektywa linearna była techniką odtwarzania widzianej przestrzeni na *wirtualnej* [wyróżnienie pochodzi od Friedberg – przyp. M.K.] płaszczyźnie przedstawienia. Jeśli jednak logika perspektywy stworzyła przestrzeń malarską dającą efekt spoglądania przez okno, to jednocześnie nakładała ona na widza nowe ograniczenia, ponieważ, jak to ujął jeden z autorów, widz został „unieruchomiony przez logikę systemu”⁶.

Naturalnie streszczony tu w skandalicznym skrócie spór o to, jak czytać jedną z bardziej wpływowych koncepcji renesansowej sztuki, z kryminałem ma mniej niż niewiele wspólnego, ale mimo to wątek ten wydaje mi się, może nieco perwersyjnie, inspirujący dla rozważań nad realistycznymi mocami jednego z najważniejszych gatunków literatury popularnej. W związku z tą sprawą w wypowiedzi Friedberg za szczególnie interesujące wypada uznać te miejsca, w których wspomina ona o systemie przedstawiania czy logice systemu, a więc kategoriach bliskich pojęciu formy symbolicznej Erwina Panofsky’ego. Jest to o tyle znaczące, że znany teoretyk i historyk sztuki widzi w narodzinach perspektywy liniowej nową formę interpretowania i odczuwania przestrzeni, „triumf dystansującego, obiektywizującego poczucia rzeczywistości”, lecz zarazem postrzega to odkrycie „jako triumf negującego dystans ludzkiego dążenia do

⁴ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 70.

⁵ *Ibidem*, s. 71.

⁶ *Ibidem*, s. 75.

kontroli”⁷. Dwa skrajne punkty, które ustanawiają to, co Friedberg nazywa „unieruchomieniem przez logikę systemu”.

Dystans i pragnienie jego zniesienia, obiektywizujące poczucie rzeczywistości i dążenie do przejścia nad nią kontroli intuicyjnie w interpretacji Panofsky’ego rozpoznane w malarskim dyskursie realistycznym wykazują dziwne pokrewieństwo z początkami powieści kryminalnej. Co prawda być może tylko w moim subiektywnym widzeniu nasuwają jednak dalekie skojarzenie choćby ze sceną z jednego z opowiadań Arthura Conan Doyle’a, w której doktor Watson w rozmowie z Holmesem roztacza fantazmatyczne w swej istocie marzenie o locie nad miastem i pragnienie przenikania spojrzeniem tego, co dzieje się naprawdę w londyńskich domach. Słynny detektyw naturalnie drwi z marzeń przyjaciela, ale właśnie to uważam za znamienne. To ważne, że Watson nie jest detektywem. W opowiadaniach Conan Doyle’a odgrywa inną, podwójną i nie mniej istotną rolę. Jest pisarzem, „prawdziwym” twórcą Holmesa i zarazem tekstowym delegatem czytelnika. Dlatego kategoria formy symbolicznej, skądinąd bliska w jakimś stopniu pojęciu *episteme* rozwijanemu w książkach Michela Foucaulta, zdaje mi się tak atrakcyjna. Skupia bowiem w sobie na równi kwestię władzy nad znaczeniem i technologii przedstawiania, dzięki czemu w rezultacie tłumaczy zależność między medialnymi regułami kompozycji a rozumieniem rzeczywistości. To zaś *per analogiam* pozwala na dostrzeżenie w gatunkowych ramach kryminału czegoś więcej niż tylko paradygmatycznego zespołu inwariantnych i wariantnych elementów tekstowych. Idea połączenia perspektywy liniowej ze zmianami ludzkiego postrzegania i doświadczania świata prowokuje wreszcie do podejrzeń, że w istocie terazniejsza fascynacja kryminałem może być symptomem podobnego zjawiska. Pozwala wreszcie postawić pytanie, czy przypadkiem kryminalna konwencja nie jest formą, za sprawą której doszło do poruszenia „unieruchomionej przez logikę systemu” pozycji odbiorcy.

Naturalnie jednak teza taka opierać się musi na bardziej konkretnych podstawach niż tylko retoryczne prawo analogii. Być może najważniejsze spośród wymaganych tu założeń wiąże się z przeświadczeniem na temat tego, czym jest literacki tekst ujęty w ramy gatunku. Obiecujący w związku z tym wydaje się zwłaszcza trop prowadzący do Michaiła Bachtina i jego sposobu rozumienia gatunkowości. W 1928 roku, ledwie cztery lata po publikacji Panofsky’ego, w jednej z wczesnych prac sygnowanych nazwiskiem Pawła Miedwiediewa, autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* pisze o dwojakiej postaci odnoszenia się dzieł artystycznych do rzeczywistości. Zdaniem Bachtina każdy utwór – po pierwsze – nastawia się „na słuchaczy i odbiorców oraz określone warunki wykonania i percepcji”. Po drugie zaś – „orientuje się ku życiu, [...] od wewnątrz,

⁷ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa 2008, s. 69.

dzięki swej tematycznej zawartości”⁸. W pierwszym przypadku wchodzi w grę przede wszystkim realne okoliczności odbioru dzieła sztuki – moment prezentacji utworu, społeczne standardy jego wykonywania i recypowania. Krótko mówiąc: mniej lub bardziej skonwencjonalizowane rytuały obecności sztuki w codziennym życiu. W drugim, chyba ważniejszym, ujmowanym przez Bachtina jako wewnętrzna orientacja ku życiu, chodzi o coś, co zostaje nazwane selektywną zdolnością gatunku do „owładnięcia określonymi stronami rzeczywistości”. Z mojego punktu widzenia nie tylko szczęśliwym, lecz zarazem znaczącym zbiegiem okoliczności jest to, że rosyjski badacz w sąsiedztwie tych rozważań, skoncentrowanych nade wszystko na literaturze, sięga po przykład z dziedziny malarstwa:

Naiwnością – stwierdza – byłoby przypuszczać, że w sztukach plastycznych człowiek najpierw wszystko widzi, a potem przedstawia to, co ujrzał, umieszczając za pomocą określonych środków technicznych swoje widzenie na płaszczyźnie obrazu. W rzeczy samej widzenie i przedstawianie zlewają się. Nowe sposoby przedstawiania zmuszają nas dostrzegać nowe strony obserwowanej rzeczywistości, a tych stron nie potrafimy zrozumieć i wprowadzić do naszego horyzontu bez nowych sposobów ich utrwalania⁹.

W efekcie ten kierunek myślenia prowadzi do konkluzji, wedle której „rzeczywistość gatunku i rzeczywistość dostępna gatunkowi są organicznie ze sobą powiązane”. Z kolei funkcją tej fuzji jest odejście od formalnego nastawienia na rzecz definicji zakładającej, że gatunek należy utożsamiać z „całokształtem sposobów kolektywnej orientacji w rzeczywistości”¹⁰.

Przejmując Bachtinowską formułę, chciałbym opatrzyć ją dodatkowym komentarzem, który ostatecznie objaśni, w jakim znaczeniu stosuję tu terminy „kryminał” czy „powieść kryminalna”. Otóż możemy za uznanym autorem widzieć w gatunku jeden z ważniejszych społecznie nacechowanych i koherentnych kodów czy subkodów kulturowych. W jego definicji wszakże za nie mniej istotne uważam te punkty, w których pisze o „sposobach” i „orientacji”. A określenia te są dla mnie dobrym pretekstem, by postrzegać gatunkowy format – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – także jako pochodną praktyk dokonywanych nie tylko na etapie tworzenia, ale również czytania dzieła. Rozumiem przez to, że odtąd mówiąc o kryminale, będę miał na myśli spłot trzech elementów – socjalnego kontekstu, Bachtinowskiej tematycznej zawartości i czytelnika prowokowanego przez tekst do przyjęcia określonej postawy. Zakładam przy tym, że wzajemna interakcja, napięcie między tymi trzema elementami wpływają znacząco na kształtowanie się tego, co można określić sytuacją gatunku. Innymi słowy: jestem

⁸ Zob. Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 266.

⁹ *Ibidem*, s. 270.

¹⁰ *Ibidem*, s. 271.

przekonany, że dzisiejsza popularność kryminalnej konwencji jest efektem pewnego kolektywnego wyobrażenia na temat rzeczywistości i ściśle koresponduje z dominującą (bo przecież niejedyną) formą kulturowo ujmowanego doświadczania świata.

Jaka jest więc terazniejsza pozycja powieści kryminalnej? W jakiejś mierze wykładnikiem jej szczególnej sytuacji jest to, że piszę te słowa w zbiorowej pracy, która prowokuje do stawiania pytań o status kryminału jako dyskursu realistycznego. W tym kontekście jednak zasadniejsze i bardziej przekonujące będzie odwołanie się do głosów innych.

Tak więc w grudniu 2013 roku w wywiadzie przeprowadzonym na łamach „Gazety Wyborczej” Irek Grin, w jednej osobie pisarz, wydawca i szef wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Kryminału, przekonywał, iż „polski kryminał coraz częściej uczestniczy w grze o definicję współczesności, rozmawia o obyczajowości, próbuje obejrzeć świat, w którym się poruszamy”¹¹. W zakończeniu zaś dzielił się wiarą, że z literatury gatunkowej starającej się odczytywać aktualne społeczne lęki wyłoni się powieść na miarę Prusowskiej *Lalki*. Rzecz ciekawa, że to, co dla Grina było jeszcze ledwie pragnieniem, marzeniem ujętym w formę trybu niedokonanego, raptem sześć miesięcy później w rozmowie z Katarzyną Bondą prezentowane jest jako fakt jak najbardziej dokonany, skoro popularna i (względnie bo) często obecna w mainstreamowych mediach autorka bez cienia wątpliwości stwierdza, że „kryminał jest dzisiaj odpowiednikiem *Lalki*”¹², czytelnikowi skromnie pozostawiając jedynie decyzję, która to z polskich książek zasługuje na takie miano.

Oczywiście obie te opinie i szereg im podobnych można rozpatrywać jako przejaw stałego fragmentu marketingowej gry na literackim rynku. Ale nawet jeśli tak jest (a jest), to zastanawiający wydaje się fakt, iż przedmiotem tej gry okazuje się problem realistyczności kryminału. To pierwsze spostrzeżenie. Drugie – zdecydowanie ważniejsze – wiąże się z tym, że przekonanie pisarzy, wydawców czy krytyków literackich niejako równolegle podzielać mają znawcy literatury kryminalnej.

Praktycznie w tym samym momencie, kiedy głos zabierali Irek Grin i Katarzyna Bonda, Przemysław Czapliński w głośnym eseju *Po co pop* pisał, że „pierwsza dekada XXI w. pozostanie w naszej kulturze czasem kryminału” i dodawał, że „w przyspieszonym tempie uczyliśmy się [...] innego czytania”¹³. Uznany historyk literatury przekonywał, iż współcześni pisarze za sprawą swych utworów zmienili pozycję czytelnika. „Trzy podstawowe pytania kryminału – o zbrodniarza, metodę zbrodni i jej motyw –

¹¹ http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,15082795,Cala_Polska_do_kryminału.html?disableRedirects=true [dostęp: 10.09.2016].

¹² <http://www.dziennikbaltycki.pl/arttykul/3470905,katarzyna-bonda-kryminal-jest-dzis-odpowiednikiem-lalki-tez-mozemy-w-nim-opowiadac-o-polsce,id,t.html> [dostęp: 10.09.2016].

¹³ P. Czapliński, *Po co pop*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2, s. 44.

ulegały poszerzeniu, zagarniając coraz to większy obszar rzeczywistości¹⁴. Ta zmiana pozycji akcentowana przez autora *Poruszonej mapy* wynika z tego, że we współczesnych powieściach czytelnik nie tylko towarzyszy detektywowi w procesie odkrywania przestępcy, ale także prowokowany jest do analizy uwarunkowań społecznego zła. Z kolei diagnoza ta wiedzie ostatecznie do tezy, że „za sprawą tej reorientacji powieść kryminalna stała się odpowiednikiem XIX-wiecznej powieści realistycznej”¹⁵.

Czapliński, w którego komentarzach wyczuwa się echo Bachtinowskiego pojmowania gatunku, bynajmniej nie jest odosobniony w tej opinii. Kilka lat przed nim Mariusz Czubaj w swojej monografii deklarował przecież wprost, że:

Składnikiem niezbywalnym dla tej literatury [kryminalnej – przyp. M.K.] jest konwencja realistyczna, gdzie realizm związany jest z przedstawianiem świata prawdopodobnego. Parafrazując Stendhalowską myśl, można powiedzieć, że kryminał jest zwierciadłem przechadzającym się nie tyle po gościńcu, ile po ulicach metropolii, ścieżkach na angielskiej prowincji albo afrykańskich bezdrożach [...]. Jest to literatura, w której przegląda się społeczeństwo, uprawomocniając diagnostyczną funkcję współczesnego kryminału jako narracji o mechanizmach życia społecznego¹⁶.

Zbliżone przeświadczenie o diagnostycznych funkcjach kryminału, jego statusie powieści-zwierciadła znajdziemy w *Krwawej setce* Mariusza Czubaja i Wojciecha J. Burszty¹⁷. Mimo wielu różnic metodologicznych stanowi również podstawowe założenie większości tekstów zebranych w tomie *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków* (warto tu dla przykładu wymienić choćby nazwiska Jakuba Z. Lichańskiego, Anny Gemry, Violetty Wróblewskiej czy Adama Mazurkiewicza)¹⁸.

Liczba tych głosów, ich wzajemne rymowanie się nie pozostawiają wątpliwości, iż kryminalna formuła wydaje się z jakichś powodów (tu przyczyny podaje się różne – od zdolności do analizy mechanizmów socjalnych, odwzorowywania praktyk kulturowych poprzez wsłuchiwanie się w społeczne lęki aż po narracyjny mimetyzm, coś, co Bonda w swoim wywiadzie nazywa „szerszym kontekstem” czy „fundamentem”) formą wyjątkowo predestynowaną do opowiadania o teraźniejszości.

Ciekawe wszakże jest i to, że te krzyżujące się stanowiska spotykają się w jeszcze jednym punkcie. Tym miejscem wspólnym jest sposób, przy użyciu którego konceptualizuje się relację łączącą fikcyjne światy kryminałów z rzeczywistością pozajęzykową. Dla przykładu tylko: Grin wspomina o „o oglądaniu świata, po którym się poruszamy”,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 16.

¹⁷ Zob. W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

¹⁸ Zob. *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014.

Czubaj wprost parafrazuje Stendhalowską figurę wędrującego zwierciadła, z którą skojarzyć można naturalnie wypowiedzi Czaplińskiego i Bondy. Trudno wątpić, że poetyka tych wystąpień jest tu bez znaczenia. Przeciwnie – wydaje się, że wskazuje ona na wy-cinkowy charakter tych ujęć. To znaczy, iż akcentuje się w nich tylko jeden z wymiarów relacji łączącej gatunkową konwencję ze światem, w którym dochodzi do jej krystalizacji. Wymiar, który Friedberg nazywa realizmem przedstawienia. Jednakże jeśli wolno mi wrócić tu raz jeszcze do Albertiańskiej metafory, nietrudno ocenić, iż zwierciadło nie jest oknem na świat. Dziewiętnastowieczna metafora powieści jest natomiast swo-istą, niejedyną – interpretacją konceptu zrodzonego w *De pictura*.

Ale równocześnie w tym punkcie chciałbym być dobrze rozumiany. Nie jest moją intencją krytyka tej formy identyfikowania realistyczności kryminału. Chodzi mi jedynie o to, by upomnieć się o ów drugi wymiar relacji dzieło – świat; coś, co z kolei określam jako technologię przedstawiania. W gruncie rzeczy więc upominam się o to, by utrzymać w mocy rozróżnienie między widokiem z okna a przestrzennym doświadczeniem widzenia, to jest wpływającą na to doświadczenie perspektywą. W odniesieniu do kryminału ten figuralny skrót rozwinąłbym w takiej oto postaci, że integralnym elementem rozumienia (to jest: przedstawienia) rzeczywistości, która jest efektem ustanowienia relacji między tekstem a światem, jest sama ta relacja. Innymi słowy: znaczy to, że powieść kryminalna jawi się w tym kontekście jako twór w istocie paradoksalny – zarówno jako narzędzie poznawczej diagnozy, jak i medialny symptom, objaw świata, który podlega procesowi przedstawiania.

Nie wiem zatem, czy kryminał rzeczywiście skutecznie i do końca zastąpił XIX-wieczną formę realistycznej opowieści. Jako otwartą pozostawiam sprawę, czy rzeczywiście jest predestynowaną formą do powiedzenia czegoś ważnego o otaczającym nas świecie. Choć skłonny jestem przypuszczać, iż tak jest w istocie, to ze względu na kierunek moich spekulacji odpowiedzi na te pytania są drugorzędne. Przynależą bowiem do porządku mimetyczności, do poziomu realizmu przedstawienia. Mnie zaś interesuje pytanie, co sprawia, jaka cecha kryminału, że tak chętnie uwierzyliśmy w jego mimetyczne moce, a pytanie to sprowadza się do jeszcze jednego problemu, który naturalnie nie dotyczy przestrzennej formy doświadczenia świata, jak u Panofsky'ego, wpisanej w kryminalną konwencję „kolektywnej orientacji” na świat i wynikającego z niej innego czytania.

Jak jednak połączyć w sposób bardziej bezpośredni, nawet jeśli chodzi tylko o odległą analogię, tak różne porządki – renesansową estetykę ze współczesnym gatunkiem, ówczesne świata odczuwanie z ponowoczesną wrażliwością? Na to pytanie nie ma dobrej odpowiedzi, ale próbowałem jej szukać w XIV-wiecznym obrazie skryptorium stworzonym przez XX-wiecznego pisarza.

Zapewne każdy albo niemal każdy czytelnik *Imienia róży*, bo oczywiście tę powieść mam na myśli – nosi w sobie widok klasztornej biblioteki, do której wkraczają Wilhelm z Baskerville i młodziutki Adso. Prawdopodobnie jednak mało kto pamięta, iż malujący przed nami ten obraz narrator, uczeń powieściowego detektywa, zaraz po wejściu do wspaniałego budynku zwraca przede wszystkim uwagę na okna, za sprawą których w strumieniach fizycznego światła odsłaniała się „duchowa zasada wcielona przez owo światło, *claritas*, źródło wszelkiego piękna i wszelkiej wiedzy”¹⁹. Blask i oświecenie wespół z harmonią i zupełnością – to trzy atrybuty piękna u Tomasza z Akwinu. Dlatego Adso, wchodząc do świętego przybytku mądrości, wierzy w porządek symetrii, w ład swojego świata. Stąd nie omieszka zauważyć, że okien w skryptorium jest czterdzieści, co ma ścisły związek z dziesięcioma przykazaniami i czterema cnotami głównymi. A teologiczna arytmetyka skrupulatnie przytaczana w opowiadaniu eksponuje oczywiście stan iluminacji, zachwyty i szczęścia, których doświadcza młody mnich.

Ale zarazem – i na tym polega tragiczna ironia przywołanej tu sceny – biblioteka okaże się też przestrzenią zbrodni zawinionej i niezawinionej. Miejscem, w którym ludzkie *libido sciendi* objawia się jako paradoksalna siła, tworząca i niszcząca, skoro – dosłownie – tym, co zabija w *Imieniu róży*, są pospołu ludzka ciekawość, pożądanie wiedzy, ale też chęć kontroli nad tym, co uważamy za Prawdę. Jak wiadomo, Wilhelm prowadzący śledztwo w sprawie serii tajemniczych śmierci w finale znajduje rozwiązanie, lecz dzieje się to przez przypadek, a nawet więcej – na skutek błędnie poczynionych założeń. Tak więc Holmes w kostiumie średniowiecznego mnicha wyznaje swojemu Watsonowi, że nigdy nie wątpił w prawdziwość znaków, bo one są „jedyną rzeczą, jaką człowiek rozporządza, by miarkować się w świecie”²⁰. Jednakże w następnym zdaniu dzieli się swoją klęską, przyznając, że nie pojął, „jaka była relacja między znakami”, a kiedy to mówi, w tle pożar trawi skryptorium i obraca w ruinę opactwo, czyli świat, w którym istniała wiara w *claritas*, harmonię i ład. Wydaje się, że właśnie na tych zgłiszczach rodzi się powieść kryminalna, a mówiąc bardziej ściśle – nowoczesna forma doświadczania świata, bo tak należy rozumieć ostatnie słowa wypowiedziane przez Wilhelma: „zbyt wielki tu zamęt”.

Erwin Panofsky swoje słynne studium o formie symbolicznej rozpoczyna od zacerpniętej z pism Albrechta Dürera wykładni łacińskiego słowa *perspektiva*, które znany artysta tłumaczy jako ‘widzenie poprzez’²¹. W odniesieniu do kryminału to „poprzez” skojarzyć wypada z najbardziej filozoficznym – jak twierdzi Eco w komentarzu do *Imienia róży* – pytaniem: kto jest winien? Tylko że historia śledztwa prowadzone-

¹⁹ U. Eco, *Imię róży*, Warszawa 2004, s. 77.

²⁰ *Ibidem*, s. 488.

²¹ Zob. E. Panofsky, *op. cit.*, s. 19.

go przez Wilhelma z Baskerville uczy, że kiedy nie możemy zrozumieć relacji łączącej znaki z rzeczywistością, dobrej odpowiedzi na tak postawione pytanie nie ma.

Jeśli rzeczywiście Eco i Wilhelm mają rację, współczesna sytuacja kryminału jest paradoksalna, bo z racji swego gatunkowego DNA forma ta obiecuje więcej, niż w rzeczywistości może dać. Ale zarazem właśnie ten rodzaj wglądu i cechujące kryminał hermeneutyczne nastawienie być może najlepiej objawia moment rozchodzenia się – wydawałoby się – statycznego związku między rzeczą i znakiem, a więc ideę przejrzystości, której wcieleniem jest panoptyczny i narcystyczny zarazem fantazmat okna, który później przekształcił się w zwierciadło.

Zapewne to tylko zbieg okoliczności, ale Panofsky ogłasza swój tekst o perspektywie liniowej w 1924 roku, w okresie, który był „momentem jej symbolicznego upadku”²². W 1924 roku, a więc tylko cztery lata po debiutanckiej *Tajemniczej historii w Styles* Agathy Christie i ledwie dwa lata przed publikacją jej słynnego *Zabójstwa Rogera Ackroyda*, a ta czasowa zbieżność wyda się szczególnie znacząca, kiedy będziemy pamiętać o jednym z komentarzy Slavoj Żiżka:

Kwestia, czy powieść detektywistyczna to dzieło sztuki, postawiona jest wadliwie. Podstawowa paradoksalność kwestionowania artystycznego charakteru powieści detektywistycznej polega na tym, że przyrównuje się ją do tzw. realistycznej bądź psychologiczno-realistycznej powieści XIX-wiecznej, by potem stwierdzić [...], że nie jest ona sztuką. Tymczasem właśnie ów wzorcowy typ powieści po awangardowym przełomie na początku naszego stulecia stał się artystycznie nierzeczywisty. Po Joysie i Kafce takie powieści po prostu nie są już możliwe, choćby nawet empirycznie zapełniały wciąż półki²³.

Słoweński filozof pisze, a jakże – o latach 20., i jeśli dobrze go odczytuję, to dostrzega on w narodzinach kryminału syndrom reakcji na kulturowe przesilenie, coś, co Wilhelm z powieści Eco – przypomnijmy – nazywa wielkim zamętem; coś, co wszakże można by nazwać nowym paradygmatem realistycznym.

Dlatego w tym miejscu powinienem bliżej zastanowić się nad warunkami i czynnikami, których pochodną jest ta nowa kryzysowa narracja, za jaką uważam kryminał. Oznaczałoby to bliższe przyjrzenie się temu, co i jak za sprawą kryminału wywołuje „silniejsze wrażenie, niż rzuca się w oczy”. Ale zarazem wymagałoby to żmudnej, kompleksowej analizy, w której nie od rzeczy byłoby uwzględnienie pozornie odległych od siebie spraw. Takich choćby, zaryzykujemy kilka przykładów, jak pojawienie się medium w postaci kina, a dziś wirtualnej rzeczywistości albo cechującego nasze życie faktora prędkości, fetysza precyzji i pewności, nadmiaru informacji etc. Kryminalny, epistemologiczny ze swej natury model doświadczania świata wydaje się w jakimś stopniu silnie

²² A. Friedberg, *op. cit.*, s. 90.

²³ S. Żiżek, *Logika powieści detektywistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 256.

z nimi powiązany, a badania zmierzające w kierunku opisu tych powiązań intrygujące i dopiero czekające na rozwinięcie. Tymczasem niech ta uwaga posłuży za puentę.

W zakończeniu więc żadnej mocnej konkluzji nie będzie. Zamiast niej proponuję tylko anegdotę zza oceanu, która być może w małym stopniu zilustruje skalę problemów, z którymi przyjdzie nam się mierzyć. Sprawa, o której chcę powiedzieć, wiąże się bezpośrednio z pokazywaną również w polskich stacjach telewizyjną serią *CSI: kryminalne zagadki Las Vegas* i jej spin offami, a swój początek ma w październiku 2002 roku. Wtedy to właśnie w magazynie „Time” ukazał się artykuł Jeffreya Klugera *How Science Solves Crime*, w którym bodaj po raz pierwszy pojawiło się określenie: efekt CSI. Ta efektowna etykieta powstała wedle reguł dziennikarskiej retoryki stała się synonimem wątpliwości zasianych w publicystycznym tekście, czy sugestywny obraz pracy serialowych śledczych i prezentowane w nim metody uzyskiwania materialnych dowodów w laboratoriach kryminalistycznych przypadkiem nie wpłynęły na amerykańskie sądownictwo i werdykty ławy przysięgłych. Poruszony problem bardzo szybko stał się na tyle głośny, że w trwającej kilka lat publicznej debacie, w licznych pismach specjalistycznych, wypowiadali się prawnicy, sędziowie, kryminolodzy i medioznawcy, a FBI wydało nawet specjalną płytę DVD zatytułowaną *CSI Effect: Fact or Fiction*²⁴. Zaś ironiczną klamrą tę dyskusję spięli twórcy serialu, którzy ostatni odcinek piętnastego sezonu zamykającego cały cykl zatytułowali *Efekt CSI*.

Myślę, że ten przykład dużo mówi zarówno o teraźniejszej rzeczywistości w kryminale, jak i rzeczywistości kryminalnego gatunku.

THE IMPACT OF THE CRIME NOVEL. ON THE REALITY IN/OF THE GENRE

Summary

The paper contains reflections on the reality in crime novels and the reality of the crime novel as a genre. The author tries to answer the question of why topics related to social and political issues, domestic violence, small scale and large scale history, gender issues etc. are so easy to fit into the genre of the crime novel. He also tries to determine the reasons for the emergence of the new “crisis narrative”.

²⁴ Zob. S.A. Cole, R. Dioso-Villa, *Investigating the CSI Effect Effect: Media and Litigation Crisis in Criminal Law*, „Stanford Law Review” 2009 (Apr.), Vol. 61, No. 6, *Symposium: Media, Justice, and the Law*. W artykule tym obok analizy problemu znajduje się także bogata bibliografia tekstów podejmujących omawiany problem.

Marta Ruszczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

KRYMINAŁ – OKNA I ŚWIAT

Próbując opisać kondycję współczesnego polskiego kryminału, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że jego najbardziej zauważalną cechą jest otwarcie na obszar szeroko pojętej współczesności. To zjawisko jest tym bardziej znaczące wobec przemian politycznych, jakie miały miejsce po roku 1989. Wszak początek tego okresu jako otwarcia dla nowej formuły kryminału stał pod znakiem fascynacji przeszłością i historią, także w sensie rozrachunkowym. Wówczas autorzy tego rodzaju powieści zainteresowali się światami retro i zaczęli eksplorować na potrzeby kryminału wcześniej zapomniane regionalne obszary. Przykładem takiej udanej fuzji mogą być powieści Marka Krajewskiego odkrywające niemieckie przestrzenie przedwojennego Wrocławia czy też kryminały Marcina Wrońskiego odsłaniające tajemnicze rewiry przedwojennego Lublina. W wyniku mody retro wiele polskich miast doczekało się własnej powieści kryminalnej, bardziej czy mniej udanej, odsłaniającej mitologię, jak i mało znaną miejską toposferę. Poszukiwania te zbiegły się z próbami opisu miejsc, które do tej pory znajdowały się poza oficjalnym dyskursem i były w polityce PRL-u niedostępne, na ogół pomijane lub marginalizowane. W powieściach Marka Krajewskiego dodatkowo jeszcze przestrzeń niemieckiego Breslau została poszerzona o polski przedwojenny Lwów wraz z postaciami detektywów Eberharda Mocka i Edwarda Popielskiego, których losy łączą się w powojennym Wrocławiu. W ten sposób dzieje bohaterów nakładają się na dokonujące się wówczas powojenne przemiany kulturowe, gdyż w dolnośląskim mieście osiedliła się wielka rzesza uchodźców kresowian, także ze Lwowa i okolic, która po II wojnie światowej znalazła się we Wrocławiu. Tym samym pisarz włączył się swoją twórczością w dyskurs na temat tożsamości kulturowej tego dolnośląskiego miasta.

Jednakże tematem mojego artykułu nie jest odkrywanie kryminału retro, choć czytając tę odmianę powieści kryminalnej, odbiorca ma wrażenie, że poprzez kostium retro i niedzisiejsze dekoracje prześwituje rzeczywistość problemów współczesnego

świata. Gdy bada się powieść kryminalną skupioną na teraźniejszości i perspektywie społeczno-obyczajowej, widać wyraźnie, że jej autorzy pokazują nam czy też udostępniają czytelnikom różne okna i okienka naszej rzeczywistości, najczęściej obyczajowe, społeczne, ale też kulturowe i polityczne. I to, co wydaje się szczególnie istotne w tej nowej odsłonie polskiego kryminału ostatniego dziesięciolecia, dotyczy właśnie perspektywy zwrócenia się w stronę szeroko pojętej problematyki społecznej. Odmienne, niż dzieje się to we współczesnym kryminale szwedzkim czy niemieckim, w których częściej do głosu dochodzą problemy polityczne, jak rozliczenia z faszyzmem czy powrót neonazizmu. Trudno tutaj nie podzielać opinii badaczy tego gatunku – Wojciecha J. Burszty i Mariusza Czubaja, którzy zgodni są co do tego, że:

Kryminał to soczewka pozwalająca wejrzeć w społeczne lęki i obsesje, ale także źródło praktyk kulturowych polegających na radzeniu sobie z codziennością. W przypadku kryminału europejskiego konieczny kontekst dla podobnych strategii jego czytania z pewnością stanowią lata 60. i pamięć o nich, często zresztą mitologizowana, ale ciągle żywa w postaci pamięci generacyjnej i kulturowej¹.

Niełatwo jednak odnaleźć podobną perspektywę w odniesieniu do polskiego kryminału, choć powroty i rozliczenia z peerelowską przeszłością są w nim widoczne (*Uwikłanie Miłoszewskiego*), jak i intertekstualny dyskurs z peerelowską powieścią milicyjną w kontekście choćby twórczości Ryszarda Ćwirleja. Pamiętać trzeba również o reedycji kryminałów z czasów PRL-u (Anny Kłodzińskiej i innych) oraz obecności twórczości pogranicznej Joanny Chmielewskiej. Jednakże nawet pobieżny przegląd rodzimej produkcji ostatniego dziesięciolecia zmusza do refleksji o wyraźnie zarysowującej się tendencji odwrotu od historii i kryminału retro na rzecz tematyki współczesnej, najczęściej w wydaniu społeczno-obyczajowym². Badacze tego gatunku przyznają przecież, że obok funkcji rozrywkowej, jak zauważa Bernadetta Darska, druga, nie mniej ważna, mieści się w opowieści rejestrującej „...współczesne lęki obecne w społeczeństwie”³. Można tu bez przesady dopowiedzieć, że ta druga funkcja mimetyczna i zarazem poznawcza, a skupiona na szerokim oglądzie rzeczywistości, mniej lub bardziej realistycznym, dopuszczająca również przerysowania, uzyskuje wręcz przewagę, a w wielu przypadkach mamy do czynienia z „produkcyjniakami” (określenie Czubaja) albo z publicystyką ubraną w zgrabny i poręczny kostium kryminału. Mieści się tu z pewnością interesujący materiał nie tylko dla literaturoznawcy, ale bardziej dla psychologa, antropologa czy socjologa. Mnie jako badaczowi wydaje się, że takim doświadczeniem

¹ W.J. Burszta, M. Czubaj, *Deckare i długi cień lat sześćdziesiątych*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej (II)*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2016, s. 211.

² Zob. R. Ostaszewski, *Zapał do kryminału*, „Polityka” 2011, nr 13, s. 92.

³ B. Darska, *Powieść kryminalna jako ostrzeżenie przed odradzaniem się faszyzmu (na wybranych przykładach)*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, s. 235.

i oknem współczesnego polskiego kryminału wydaje się jego polska odmiana *domestic noir* (domowej czerni)⁴, a tematem wiodącym jest tu przemoc wobec kobiet⁵. Tyle że w wydaniu polskiego kryminału nie mamy opowieści o zaginionej dziewczynie⁶, lecz prezentowany na tle rodziny i szerzej społeczeństwa obraz zmagania współczesnych kobiet z przemocą, choć również nie brak tutaj agresji wobec dzieci (z pedofilią włącznie), bezdomnych, obcych. Współczesna polska powieść kryminalna może nazbyt często (Katarzyna Bonda, Marta Zaborowska, Katarzyna Puzyńska) prezentuje figury swojego kryminalnego świata uwikłane w różnego rodzaju patologie życia rodzinnego i zarazem społecznego, od których nie ma ucieczki, skupiając się bardziej na przyczynach, a nie historii samej zbrodni. Te obrazy zarówno czytelnik, jak i bohater odbierają właśnie w formie podglądania⁷, a znamienne jest tu okno w powieści *Dziewczyna z pociągu*, przez które jak w dawnej powieści awangardowej (A. Robbe-Grillet, *Żaluzja* z 1957 r.) oglądamy wraz z bohaterem mały wycinek zwykłej na pozór codzienności. Tyle tylko, że ta codzienność, w której żyją bohaterowie, posiada drugie dno i za każdym razem podglądającemu bohaterowi, jak w filmie Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze*, przybywa nowy element kryminalnej układanki, stwarzając zarazem kolejne stopnie filmowego suspense. Technika, której używają twórcy powieści kryminalnej, w najczęstszej odmianie thrillera, przywodzi na myśl motyw z filmu *Powiększenie* Michelangela Antonioniego z 1966 roku, którego bohater fotograf powiększając w ciemni niewinne na pozór, zrobione w parku zdjęcia, nagle odkrywa elementy tajemniczej zbrodni, której później w sposób namacalny dotyka, gdy w nocy wraca na fotografowane przez siebie miejsce i znajduje ciało zamordowanego mężczyzny. Analizowana tutaj figura p o w i ę k s z e n i a wydaje się, zresztą nie tylko w obrębie przywołanych filmowych przykładów, takim katalizatorem uruchamiającym wyobraźnię bohatera powieści kryminalnej, który na początku dysponował zaledwie małym wycinkiem obserwowanego świata, a w miarę rozwoju fabuły zaczyna poszerzać go o nowe fragmenty, budując w sumie łańcuch zbrodni. Wydaje się, że polska odmiana *domestic noir* jest szczególnie brutalna i w narracji wykorzystuje właśnie wspomnianą technikę powiększenia, a jednocześnie kreuje świat, w którym przemoc i zbrodnia nie przychodzą z zewnątrz, ale

⁴ Zob. P. Pustkowiak, *Domowa czerni*, „Wysokie Obcasy” 2016, nr 18, s. 24-29.

⁵ Potwierdza to dokumentarny i interwencyjny charakter współczesnego kryminału, także jako powieści z misją, szczególnie w świetle opublikowanych w roku 2016 raportów o przemocy wobec kobiet.

⁶ Mam tu na uwadze szczególnie bestsellerową powieść P. Hawkins *Dziewczyna z pociągu*, która doskonale wpisuje się w formę opowieści podglądającej rzeczywistość, a przez krytyków odczytana została jako thriller psychologiczny nawiązujący do twórczości A. Hitchcocka. Jednak wymiarem realnym byłaby historia zaginięcia i śmierci Ewy Tylman w telewizyjnych odsłonach procesu poszlakowego, który dodatkowo jeszcze został udostępniony szerokiej widowni w transmisji z sali sądowej.

⁷ Znamienne są tu kamery miejskiego monitoringu, które zarejestrowały ostatnie minuty życia Ewy Tylman, choć jednocześnie pozostawiły moment jej śmierci w obszarze tajemnicy i sprzecznych zeznań osoby podejrzanej o dokonanie zbrodni.

właśnie należą do świata ofiary, tworząc w sumie polski „dom zły”. Bohaterki i bohaterowie powieści kryminalnych doświadczają przemocy w różnego rodzaju relacjach rodzinnych i również sami tę przemoc w dorosłym życiu powtarzają.

Jednakże nie mniej interesującą kwestią pozostaje forma współczesnej polskiej opowieści o przemocy, której doświadczają nie tylko ofiary, ale jest ona w jakiś zastanawiający sposób w świecie przedstawionym wszechobecna. Specyficzność tejże powieści dostrzegałabym w zastosowaniu szeroko pojętej formuły otwartości kryminału⁸, w obrębie którego autorzy nie poprzestają na tradycyjnej narracji linearno-powrotnej i jednym wątku skupionym na zbrodni, ale traktują formę powieściową jako moduł w miarę luźnego i pojemnego fabularnego i narracyjnego rusztowania zdolnego udźwignąć wielopłaszczyznowe i wielogłosowe spektrum, z dużą liczbą bohaterów oraz wątków pobocznych, często trudnych do ogarnięcia dla przeciętnego czytelnika⁹. Widać tu też próby stworzenia z kryminału uniwersalnego powieściowego medium, dzięki któremu czytelnik będzie mógł doświadczyć wielogłosowej narracji, a może nawet „epickiej” historii o naszych czasach. Konsekwencją tych wymagań estetycznych i społecznych wydaje się polifoniczność współczesnej powieści kryminalnej rozpisanej na kilka wątków, wiele epizodów oraz istniejących obok siebie równoległych narracyjnych opowieści, z których żadna nie posiada wobec innych cech nadrzędności. Czytelnik kryminałów z pewnością zauważy, że już dawno przestały być one teatrem dla trzech aktorów: przestępcy, ofiary i detektywa, a zło rozpisano tu na wiele głosów. Tego wyrazem stała się poniekąd moda na kryminalne cykle: trylogie, tetralogie i większe opowieści połączone postacią detektywa bądź osoby prowadzącej śledztwo. Ta ostatnia formuła biorąca swój początek w powieści detektywistycznej XIX stulecia, że przypomnę tylko cykl powieści o Sherlocku Holmesie czy o francuskim inspektorze Goboreau, współcześnie jest właśnie realizowana. Często pojawiają się również jako kompozycyjne spoiwo elementy przestrzenne. Rozszerza to w sumie temat zbrodni, multiplikując i będąc wręcz współczesną formą powieści w odcinkach albo dawnej powieści zeszytowej, tyle że w jednym lub kilku tomach. Czytelnik ma wrażenie, że taka powieść nigdy się nie kończy, ale bywa ona także wygodna i pojemna treściowo oraz marketingowo, zarówno dla autora, jak i dla czytelnika, ponieważ zostaje rozpisana na ciąg krótkich rozdziałów

⁸ O przejściu do formuły otwartej kryminału możemy mówić w kontekście lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Tak dzieje się również w ówczesnej powieści milicyjnej w jej odmianie zeszytowej (zob. J. Jastrzębski, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 198). Jednak z ponowną formułą nowej otwartości tego gatunku, przybierającej często formę powieściowej hybrydy, mamy do czynienia obecnie przy niemalym udziale kryminału skandynawskiego ostatnich dekad. Tego rodzaju powieść wymaga ponownego zdefiniowania, układając się jako nowa forma „epickiej” narracji wobec dramatycznych wyzwań współczesności.

⁹ Mam tu na uwadze refleksje płynące ze spotkania autorskiego z Katarzyną Bondą, które odbyło się w Zielonej Górze w listopadzie 2016 r., z którego wynika, że nie wszyscy czytelnicy akceptują tę nową formę i mogą czuć się zagubieni w „gąszczu” kryminalnej fabuły.

operujących napięciem typowej niezmienionej od XIX wieku formuły powieści grozy czy tajemnic, konstrukcji sinusoidalnej z zawieszoną na końcu rozdziału odcinkową akcją (epizodyczną) z elementami suspensu, której rozwiązania może się odbiorca spodziewać w następnym rozdziale – odcinku¹⁰. Takie krótkie rozdziałiki łatwo percepcyjnie ogarnąć i przyswoić, a czytelnik sięga po kolejny tom, gdyż czuje się w fabule nieźle zadowolony, znajduje znanych sobie aktorów tego kryminalnego spektaklu, detektywa lub detektywów, ale również wchodzi w to samo środowisko wielkomiejskie czy prowincjonalne, dobrze zakotwiczone w lokalnej społeczności (często są tu ledwo zmienione nazwy). Odkrywa miejsca, które nie są mu obce, gdyż kiedyś tam przecież był, i nie jest to tylko zwyczaj, z jakim mamy do czynienia w kryminale regionalnym. Sądzić można, że współczesna powieść kryminalna, o której tutaj mowa, wydaje się zmodyfikowanym powrotem do doświadczeń dawnego gatunku popularnej powieści odcinkowej, zwanej również gazetową, której zmierzch nastąpił w latach 60. ubiegłego wieku, choć nie do końca, gdyż jej funkcje przejęły seriale telewizyjne. Autor powieści odcinkowej starał się, aby każdy odcinek posiadał w jakimś sensie własną autonomiczną dynamikę i zawierał istotny dla rozwoju akcji element treści. Jednocześnie akcja takiej powieści obfitowała w przygody bohaterów, niestroniące od melodramatycznych napięć. Jak pisze o autorze wspomnianej powieści badacz tego gatunku Jerzy Jastrzębski – „W szczególnych przypadkach do świata fikcji literackiej mógł on włączyć aktualne realia, co zbliżało powieść odcinkową do form dziennikarskich”¹¹.

Również podobną technikę stosują autorzy współczesnej powieści kryminalnej. To właśnie u nich czytelnik znajduje okno, a nierzadko p o w i ę k s z e n i e z mnóstwem odwołań do różnego rodzaju bliższych lub dalszych kontekstów przestępczości oraz nawiązań do zbrodni i zbrodniarzy: z najbardziej znanymi w powojennej historii, a więc z Władysławem Mazurkiewiczem, „Czerwonym pajakiem” (Karolem Kotem) i Zdzisławem Marchwickim – „wampirem” czasów PRL-u włącznie¹². Ten związek publicystyki z literaturą widoczny był szczególnie w polskich powojennych dziejach powieści odcinkowej. Gatunek ten, podobnie jak współczesna powieść kryminalna, wpisywał się równocześnie w ówczesne strategie odbiorcze, gdyż czytelnicy powieści odcinkowej w jej dobie powojennej zgłaszali potrzebę literatury sensacyjnej, mając, jak

¹⁰ Zob. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna. Między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996, s. 70-71.

¹¹ J. Jastrzębski, *Powieść odcinkowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 326.

¹² Zbiegło się to z wydaniem w roku 2016 trzech powieści – reportaży o wspomnianych, najbardziej znanych przestępcach doby PRL-u, z których każda próbuje pokazać własny portret zbrodniarza, a może nawet ofiarę (Marchwicki) ówczesnego systemu, a także badając konteksty zbrodni, odnieść się jednocześnie do czasów PRL-u czy nawet pokazać w perspektywie zbrodni dekadę kolejnych lat 50., 60. i 70. (C. Łazarewicz, *Elegancki morderca*, Warszawa 2015; M. Szreder, *Lolo*, Kraków 2015; P. Semczuk, *Wampir z Zagłębia*, Kraków 2016).

zauważyła jedna z jej autorek, „...niedosyt przygody w [...] szarej godzinie codzienności”¹³. Natomiast gdy zastanawiamy się nad potrzebami współczesnego czytelnika sięgającego po literaturę kryminalną, wydaje się, że jej atrakcyjność tkwi właśnie w hybrydycznej strukturze¹⁴, która łączy, jak w dawnej powieści zeszytowej, sensacyjność z przygodą i wątkiem erotycznym¹⁵. Toteż jeśli dodamy bohaterów uwikłanych we współczesne realia obyczajowe lub polityczne, to przekłada się to w sumie w atrakcyjną dla szerokiego odbiorcy formułę uczestnictwa we współczesnym świecie, a może nawet przekładającą się na antropologiczne świadectwo naszych czasów.

Łatwo w takiej formie rozpoznać dość czytelne przesłanie, że zbrodnie stały się doznaniem powszechnie dostępnym i nie są odizolowane od doświadczenia czytelniczego, jak w kryminałach Agaty Christie z upozowanym trupem leżącym w salonie na perskim dywanie.

Jedną z widocznych cech współczesnego kryminału wydaje się, obok wielu innych czynników, położenie przez autorów nacisku na tzw. funkcję fatyczną, w obrębie której świadomie złamany zostaje dystans między autorem a czytelnikiem, i uwzględnienie szeregu elementów, a przede wszystkim niemałego doświadczenia odbiorcy. Temu służą między innymi nawiązania do autentycznych historii, które miały miejsce w przeszłości. W obrębie tego, nazwijmy go, małego realizmu, odbiorca znajduje rodzaj semiotycznego szyfru, który powinien dodatkowo jeszcze odkryć i odczytać¹⁶. I tym tłumaczyłabym popularność kryminału doby PRL-u z Chmielewską włącznie, której to powieść zarówno w wydaniu oryginalnym, jak i w formie intertekstualnych powtórzeń daje odbiorcy szczególnie rodzaj doświadczenia historycznego i semiotycznego oraz formę rytualnych wtajemniczeń w obrębie stworzonego przez siebie świata. We współczesnej powieści kryminalnej aż nazbyt widoczne są tendencje do nadawania fikcji kryminalnej, zresztą na różnych poziomach, znamion prawdopodobieństwa. Autorzy, przedstawiając czytelnikom swoje mroczne fabuły, uruchamiają nader często w tym wielogłosowym spektrum, jakim staje się powieść, jakkolwiek byśmy ją nazwali, polifoniczna czy sylwiczna, różnego rodzaju narracje o charakterze reportażowo-publicystycznym. Przykładem mogą być odwołania do lat 90. z ówczesną falą zbrodni i mafijnymi porachunkami w powieści *Pochłaniacz* Bondy, sięgającej po techniki reportażowe, zresztą bliskie autorce z racji dziennikarskiej profesji. Wydaje się,

¹³ J. Jastrzębski, *Czas relaksu*, s. 134.

¹⁴ M. Czubaj określa współczesną powieść kryminalną w kategoriach gatunku zmaconego, biorąc pod uwagę mnogość występujących w niej dyskursów (zob. M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 27-53).

¹⁵ Zob. J. Jastrzębski, *Czas relaksu*, s. 77.

¹⁶ Mariusz Kraska, nawiązując do badań Przemysława Czaplińskiego i Wojciecha Browarnego, pisze o schematach fabularnych kryminału i romansu, które dają możliwość „uczestniczenia w swego rodzaju rytuale komunikacyjnym” (zob. M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 225).

że szczególnie lata 90. mogą stanowić dla współczesnej polskiej powieści kryminalnej interesujące okno, które wprawdzie otwarto, ale z pewnością nie zostało ono jeszcze należycie opisane w formule figury p o w i i ę k s z e n i a. Dzieje się tak ze względu na mnogość zachodzących w tym okresie transformacji różnorodnych procesów społecznych, obyczajowych uwikłanych również w bieżącą politykę. Tego dowodem może być sukces serialu telewizyjnego *Glina* w reżyserii Władysława Pasikowskiego i na podstawie scenariusza Macieja Maciejewskiego z 2004 roku jako obrazu zmagania postaci głównego detektywa, nadkomisarza Andrzeja Gajewskiego, samotnika z wydziału zabójstw. Bohater ostatecznie przegrywa nierówną walkę z mrocznym światem wszechogarniającej przestępczości, której wielowarstwowy wymiar będzie powoli odkrywał, na co nie znajdzie zgody nie tylko świata zbrodni, ale również większej części społeczeństwa, również pośrednio uwikłanego w istniejącą wówczas przestępczość. W serialu życie prywatne bohatera zazębia się z jego pracą w stołecznej policji, a niektóre z przestępstw mają swoje antecedence w poprzedniej dekadzie PRL-u. Ten wzorzec niezłomnego bohatera w wydaniu *light*, gdyż pamiętamy, że bohater Pasikowskiego ostatecznie ginie w zmaganiach z mrocznym światem przestępczym, powtarza współczesna powieść kryminalna ostatniej dekady. Jeżeli bohaterką takiej powieści będzie kobieta, jako profilerka, psycholożka czy policjantka z wydziału zabójstw, to z reguły ma ona skomplikowane i pogmatwane życie rodzinne i trudne do pogodzenia z życiem służbowym relacje partnerskie oraz macierzyńskie; za sobą najczęściej nieudane życie osobiste, którego śladem bywa zazwyczaj choroba alkoholowa albo pobyt w szpitalu psychiatrycznym (*Wariatka* Joanny Jodełki w wydaniu groteskowym). Bohaterka zмага się również z trudnościami w pracy zawodowej, w której wielokrotnie będzie musiała udowadniać własną wartość wobec częściowo do niej nieprzychylnego konserwatywnego otoczenia, nierzadko męskiego. Te problemy społeczne, będące pokłosiem dyskryminacji kobiet, widoczne są w powieściach kryminalnych, których fabuła biegnie zazwyczaj dwutorowo i zostaje rozpisana na wątek kryminalny i romansowy. Zwłaszcza ten drugi przybiera często formę romansu jak w przypadku Julii Krawiec, bohaterki trylogii kryminalnej Zaborowskiej. Jednak zazwyczaj sukces w pracy zawodowej i rozwiązanie zagadki kryminalnej nie idą w parze ze szczęściem w życiu osobistym. Często oba wątki w miarę rozwoju akcji zazębiają się i łączą. Innym razem mamy do czynienia ze zmodyfikowaną nieco formą powieści rozwojowej (*Bildungsroman*), której bohaterka musi pokonać na swojej drodze wiele przeszkód, jak też własnych słabości (profilerka Sasza Załuska Bondy), zanim rozwiąże kryminalną zagadkę. Jest to często podróż w głąb siebie, widoczna szczególnie w odmianie psychologicznego thrillera. Ten „feministyczny” kryminał często nieprzypadkowo wykorzystuje fabułę romansową, a jego akcja skoncentrowana zostaje na próbach, najczęściej nieudanych, poszukiwania idealnej miłości, bywając także formą niespełnionego romansu. Jednak

w tym wypadku celem nie jest znalezienie przez bohaterkę miłości czy idealnego partnera, ale właśnie podróż w nieznaną, a celem nadrzędnym – poszukiwanie własnej tożsamości lub odkrycie, a nawet stworzenie prawdziwej siebie na nowo¹⁷. Jednakże na marginesie wypadałoby dodać, że bohaterki współczesnych polskich powieści to realizacja wzorca kobiety – wojowniczkii, podczas gdy w świecie przedstawionym powieści zeszytowej (*Ewa wzywa 07...*), nie tak znowu odległych czasów, były one często obsadzone w rolach dosyć podrzędnych. Innym przykładem może być właśnie przypadek powieści polifonicznej ukazującej kombinację rozmaitych, także narracyjnych opowieści rozpisanych na kilka wątków i narracyjnych relacji z perspektywy samych bohaterów (*Okularnik Bondy*). Celem takiej struktury powieściowej wydaje się nie tyle odkrycie mordercy, ile ukazanie wielorakich złożonych przyczyn zbrodni oraz ich różnorodnych uwikłań (społecznych, psychologicznych, kulturowych), a także niemalże palimpsestowych nawarstwień pokoleniowych, jak ma to miejsce w interesującej skądinąd formule cyklu powieściowego ułożonego w formę hybrydyczną o policjantach z Lipowa *Łaskun* Puzyńskiej. We wspomnianym kryminale mamy do czynienia z psychoanalityczną próbą p o w i ę k s z e n i a, czyli rozszyfrowania tajemniczej zbrodni, w którą uwikłane zostają matka i córka, choć w tym ostatnim przypadku dawczynią przemocy staje się matka, będąca w przeszłości ofiarą kazirodczego związku, a jest to tylko jeden z kilku kryminalnych wątków powieści, z których prawie każdy w jakiś sposób dotyka tematu przemocy w życiu społecznym, przede wszystkim rodzinnym. Wydaje się, że zauważalnym oknem współczesnej powieści jest również przełamywanie różnego rodzaju tabu oraz pokazanie tego, co do tej pory znajdowało się na marginesie, w ukryciu, a więc przede wszystkim dopuszczenie do głosu, na różnym zresztą poziomie narracyjnym, ofiar przemocy – kobiet. I jest to temat wiodący (zwłaszcza u autorek) współczesnej polskiej powieści kryminalnej, którą w tym sensie nazwałabym właśnie feministyczną.

Nie znaczy to wszakże, że najnowsza polska powieść kryminalna rezygnuje z odwiecznego wątku, jakim jest gra detektywa czy przedstawiciela organów ścigania z przestępcą. Ta gra występuje nadal, ale nie wydaje się istotnym rozrywkowym, a także poznawczym celem kryminalnej fabuły. Czytelnik bywa w dalszym ciągu uczestnikiem gry, także w funkcji tropiciela i odkrywcy, ale jego możliwości odpowiedzi na pytanie: „Kto zabił?” są coraz mniejsze i nie o to w tej powieści tak naprawdę chodzi. Przestępcą bywa tu często postać z jakiegoś dalekiego planu i próby jej zlokalizowania są coraz bardziej utrudnione, a nawet marginalizowane. Dzieje się tak dlatego, że gra narratora z odbiorcą, szczególnie w odniesieniu do czytelnika, gdyż przedstawiciel organów ścigania w dalszym ciągu jest w nią uwikłany, przestała być główną domeną tego kryminalnego

¹⁷ U K. Bondy przybiera to często formę symbolicznego niszczenia, „palenia” przez bohaterkę swoich dawnych tożsamości.

świata. Zatem pozostaje pytanie, co odbiorca otrzymuje w zamian. Oczywiście czytelnik w jakiś sposób bywa uczestnikiem tej gry, może nie jako uczestnik, ale bardziej jako bierny obserwator pojedynku między tropiącym a przestępcą. Natomiast w zamian otrzymuje czy odsłania różne okna, najczęściej o charakterze społeczno-obyczajowym z rozbudowanym kontekstem społecznym, zawieszone w rodzimych realiach, które stanowią lustro, w którym sam również może się przejrzeć. Wydaje się, że odbiorca zaakceptował tę nową – starą formę kryminalnego dyskursu. Nazywając ją w taki sposób, mam tu na uwadze choćby dawne praktyki powieści zeszytowej, w której, oczywiście w bardziej ograniczonym zakresie, gdyż były to w porównaniu ze współczesną powieścią ledwie broszurki, czytelnik dostawał swoje okienka, ale także często w podobny sposób sformatowanych detektywów – milicjantów. Swojego czasu Jastrzębski utyskiwał nad słabo zarysowanymi postaciami zeszytowych detektywów tejże powieści, w której jak i w świecie realnym „osoba prowadząca śledztwo gra najmniejszą rolę”¹⁸, a zbrodnię odkrywa cały zespół, głosząc zarazem podzwonne dla tego gatunku, tak sponiewieranego przez wspomnianą powieść zeszytową *Ewa wzywa 07*. Jak wiemy, tak się jednak nie stało. Żywotność gatunku, chyba nieśmiertelnego, poświadcza właśnie formuła hybrydyczna współczesnej powieści kryminalnej, dająca autorom przeróżne możliwości i furtki, a co ważniejsze, nieskrępowana już gorsetem tradycyjnego schematu i poetyki klasycznego kryminału, którą trzeba było perfekcyjnie opanować, żeby pisać. Powieść taka, podobnie jako to było dawniej, tak i teraz doskonale wpisuje się we współczesne realia i odnajduje w nich, odpowiadając też na zróżnicowane potrzeby dzisiejszego odbiorcy.

Tadeusz Cegielski w książce poświęconej stuleciu powieści kryminalnej zauważa, iż

przy użyciu odpowiedniej metody badawczej możemy na jej podstawie określić społeczny portret (profil) nie tylko nadawcy (autora, wydawcy, kolportera), ale i odbiorcy – a więc czytelnika. Ten portret – profil eksponował będzie jedną zwłaszcza cechę odbiorcy – jego samoświadomość, mentalność. [...] Zaspokajając z jednej strony jego nigdy nienasycony głód rozrywki, z drugiej zaś nieograniczoną ciekawość świata. Stąd nieustanna od momentu narodzin powieści ewolucja tego gatunku literackiego i wyrastanie wciąż nowych gałęzi na jej wiecznym pnium...¹⁹

Idąc tropem powyższych rozważań, wypada na koniec stwierdzić, że współczesna powieść kryminalna o formule hybrydycznej stała się właśnie takim uniwersalnym medium odpowiadającym na przeróżne potrzeby współczesnego odbiorcy

¹⁸ J. Jastrzębski, *Czas relaksu*, s. 193.

¹⁹ T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa 2015, s. 28.

w skomplikowanym współczesnym świecie i reprezentującym zarazem czasy, w których przyszło nam żyć. Niewątpliwie jedną z takich potrzeb wydaje się funkcja mimeetyczna kryminału otwierająca przeróżne okna, przez które czytelnik może zaglądać, oglądać i podglądać rzeczywistość oraz wraz z bohaterem prowadzić swoje własne śledztwo. Bo jak chyba łatwo zauważyć, kryminał odsłania obok fabularnej zagadki, śledztwa i opowieści o nim również przeróżne przestrzenie, dzięki którym opowieść o zbrodni staje się zarazem narracją i rytuałem opisującym świat oraz odsłaniającym dodatkowo różne jego tajemnice, pęknięcia i szczeliny, często niewynikające bezpośrednio z ukazanej w nim historii.

Dodatkowo różne jego tajemnice, pęknięcia i szczeliny, często niewynikające bezpośrednio z ukazanej w nim historii. Wszakże to one wydają się równie ważnym i immanentnym jego składnikiem. Czy to oznacza, że jest coraz mniej kryminału w kryminale? W pewnym sensie na pewno tak. Jednakże z drugiej strony przytoczona na wstępie figura, którą nazwałam „powiększeniem” i podglądaniem świata, nie tworzy z powieści kryminalnej lustro przechadzającego się po drogach czy nawet „krzywego zwierciadła” naszej współczesności. Jakby kluczem do nowych praktyk, które podejmuje wobec czytelnika powieść społeczna ubrana w kostium kryminału, wydają się różnego rodzaju końcowe, nieprzypadkowo zamieszczane w wielu powieściach literackie „post scripta” i autorskie końcowe „słowa” skierowane bezpośrednio do odbiorcy. W ich obrębie autor tłumaczy się czytelnikowi ze swoich prac, dociekań, reporterskich i naukowych badań, składając zarazem podziękowania wielu osobom, wydawcom i wszystkim innym uwikłanym, w jego mniemaniu, w proces twórczy. Nie byłoby może w takiej formule nic nadzwyczajnego, gdyby nie wyczierała z niej także próba uwiarygodnienia fikcji kryminalnej czy nadania przedstawionym wypadkom znamion opowieści o wymiarze realnym i historii z życia wziętej; tak jakby sam fakt konstrukcji fikcyjnej nie był już dla powieści kryminalnej wystarczający. Może to też zapowiedź dalszych przemian tego gatunku, którego ambicje idą w kierunku formuły coraz bardziej otwartej, również coraz głębiej wnikaющей w naszą codzienność na prawach świadectwa antropologicznego. Przekształca to powieść kryminalną w medium coraz szerzej zwrócone w stronę rzeczywistości, w każdym razie inaczej, niż to miało miejsce wcześniej, gdy związane było z realizacją wąskich funkcji wpisanych w poetykę klasycznej powieści kryminalnej. Natomiast tradycyjną jego formułą pozostaje wciąż gra z dawną konwencją. W każdym razie współczesny kryminał staje się na naszych oczach literaturą i lekturą dla każdego i dlatego nie może w nim zabraknąć perspektywy w postaci otwartych okien, w których wszyscy możemy się przejrzeć.

THE CRIME NOVEL – WINDOWS AND THE WORLD

Summary

The article is an outline within which the author attempts to find the answer to some key issues associated with changes in modern Polish crime novels of the last decade. The main problem revolves around the determinants of the crime novel as a hybrid form which abandons the traditional poetics in favour of an open formula and relationships with the social novel. The author also addresses the crime novel's polyphonic and cyclical nature, both in its epic and interactive (dialogue with the reader) contexts. What remains an important question is the manner in which crime novels embrace contemporary issues while activating different windows for readers to peer through at reality as well as to see themselves reflected, as if in the mirror. The 'zoom in' figure, invoked in the article, would be as much a way to present crime plots as a kind of functional medium for reading various contexts occurring in a given novel.

Magdalena Jurewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

JĘZYKOWY OBRAZ ŚWIATA WE WSPÓŁCZESNEJ NIEMIECKIEJ LITERATURZE KRYMINALNEJ NA PODSTAWIE WYBRANYCH KOŁOKACJI I OKAZJONALIZMÓW – IMPLIKACJE DYDAKTYCZNE

Na początku pragnę przedstawić zarys definicji przytoczonych w tytule pojęć: „językowy obraz świata”, „związek frazeologiczny” oraz „okazjonalizm”, by następnie na podstawie wybranego opowiadania kryminalnego, po pierwsze, zobrazować problem zdefiniowania językowego obrazu świata, jaki wyłania się z przedstawionych przykładów, a po wtóre, ukazać potencjał dydaktyczny powieści kryminalnych w zakresie nauczania współczesnej leksyki/ frazeologii na studiach filologicznych.

Językowy obraz świata jako pojęcie naukowe na gruncie filozofii wprowadził Johann Georg Hamann, który stwierdził, że: „Język na poglądy – a poglądy na język wydają się mieć wpływ” oraz że „każdy język wymaga pewnego właściwego sposobu myślenia oraz realizuje określone sobie tylko charakterystyczne upodobania”¹.

Jeszcze dobitniej wypowiedział się na ten temat Johann Gottfried Herder: „Każdy naród ma własny rezerwuar myśli, które się stały znakami, tym rezerwuarem jest jego język: jest to rezerwuar, do którego wносиły swój wkład stulecia, jest to skarbiec myśli całego narodu”².

Według Wilhelma von Humboldta, uważanego za jednego z prekursorów pojęcia JOS, język narodowy reprezentuje sobie tylko właściwy obraz świata, ponieważ „gdy łącznie rozważamy naród i język, wówczas pierwotny charakter tego ostatniego stapia się w jedno z charakterem nabytym od narodu”³. Badając języki, możemy zatem poznać światopoglądy poszczególnych narodów, a więc pośrednio możemy opisać społeczności posługujące się tymi językami.

¹ J.G. Hamann, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Wien 1950, s. 126, za: J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2218, „Język a Kultura”, t. 13, Wrocław 2000 (11-41), s. 24.

² J.G. Herder, *Werke*, Berlin 1877, s. 13.

³ W. von Humboldt, *O różnicach w budowie ludzkich języków oraz ich wpływie na duchowy rozwój ludzkości*, przeł. T. Dmochowska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 1: *Romantyzm i pozytywizm*, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1965, (140-147), s. 141.

Współczesne podejście polskich naukowców do tego tematu rzuca dodatkowe światło na sposób, w jaki należy to pojęcie rozumieć. I tak według Janusza Anusiewicza JOS stanowi podsumowanie i zestawienie codziennych doświadczeń i zaakceptowanych przez wspólnotę komunikatywną norm, wartości, sposobów wartościowania oraz wyobrażeń i zestawień wobec rzeczywistości (2000)⁴, zaś dla Jerzego Bartmińskiego:

JOS jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone” w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach, np. przysłowia, ale także sądy „presuponowane”, tj. implikowane przez formy językowe utrwalonej na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów, rytuałów⁵.

Podobnie uważają Renata Grzegorzczkova, która przez pojęcie językowego obrazu świata rozumie „strukturę pojęciową utrwaloną w systemie danego języka, czyli w jego właściwościach gramatycznych i leksykalnych realizującą się w języku, za pomocą tekstów wypowiedzi”⁶, oraz Andrzej Tokarski, który traktuje JOS „jako zbiór prawidłowości zawartych w związkach gramatycznych i strukturach leksyki pokazujących różne sposoby widzenia i rozumienia świata”⁷.

Z powodu szczupłości miejsca nie będę się tu wdawać w obszerną dyskusję nad rozumieniem JOS ani wynikającymi z tego rozumienia implikacjami badawczymi⁸. Problematyczne w wyżej przedstawionych definicjach JOS z punktu widzenia interesującej tu tematyki wydają się pojęcia „dany język” czy „naród” u Herdera albo „społeczność” u Bartmińskiego, nie dlatego, że nie da się ich zdefiniować, ale dlatego, że po pierwsze, niektóre elementy otaczającego nas świata są identyczne dla wielu kultur narodowych (np. współcześnie telefonia komórkowa, informatyka, świat mody i internetu), a zatem pojęcie językowego obrazu świata w wersji Hamanna, Herdera, ale też cytowanych powyżej polskich autorów, nie uwzględnia faktu nasiąkania owego danego języka elementami innych języków (tu mam na myśli choćby anglicyzmy). Po drugie, coraz częściej w dobie globalizacji dochodzi do ujednolicenia sposobów myślenia całych ponadnarodowych społeczności⁹.

⁴ J. Anusiewicz, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław 1994, s. 24-25.

⁵ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12.

⁶ R. Grzegorzczkova, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, (39-46), s. 41.

⁷ A. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, (335-362), s. 358.

⁸ Taką próbę podejmuje Grzegorz Żuk w artykule *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków*, [w:] *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*, red. M. Karwatowska, A. Siwiec, Chełm 2010, s. 239-257.

⁹ Zob. chociażby tzw. kultura korporacyjna. Zob. D.R. Dennison, *What is the Difference between Organizational Culture and Organizational Climate? A Native's Point of View on a Decade of Paradigm Wars*, „The Academy of Management Review” 1996, Vol. 21, No. 3; za: Ł. Sułkowski, *Czy warto zajmować się kulturą organizacyjną?*, <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.ekon-element-000156644497> [dostęp: 16.01.2017].

Istnienie elementów świata postrzeganego przez członków różnych narodowości, a zatem użytkowników różnych języków, jako swojego, znanego, sprawia, że nawet gdyby istniejące dla jego opisu jednostki leksykalne czy związki frazeologiczne¹⁰ były warunkowane cechami leksyki i gramatyki danego języka, to wyobrażenia z nimi związane są tożsame w różnych wspólnotach językowych, co bardzo ułatwia naukę języków obcych oraz tłumaczenie (jest to zresztą znane w językoznawstwie i teorii translacji zjawisko tzw. uniwersaliów językowych, czyli doświadczeń ogólnoludzkich, a zatem w swej istocie przekładalnych). Do uniwersaliów językowych należą na przykład ciała niebieskie oraz astronomicznie uwarunkowane istnienie dnia i nocy na całej kuli ziemskiej.

Współcześnie jednak w wielu językach pojawiają się także neologizmy w zakresie frazeologii, które wprawdzie są uwarunkowane gramatycznymi strukturami i leksyką danego języka, ale jak wspomniano, odsyłają do zjawisk kulturowych pojawiających się w dobie globalizacji.

Do nowo powstałych kolokacji zaliczamy takie struktury leksykalne, które wyróżniają się zupełną nowością, zarówno w zakresie używanych leksemów, jak i łączliwości tych leksemów, okazjonalizmami w językoznawstwie nazywa się zaś wyrazy, których znaczenie zależy od konkretnej sytuacji¹¹, czyli te, które stanowią przemodelowanie istniejących już wyrazów (zdrobnienia, zgrubienia, połączenia w jedną formułę kilku słów itp.). Okazjonalizmy mogą też odnosić się do nowych sensów starych wyrazów, które poszczególni autorzy dzieł przyjmują na przykład w danej powieści, obarczając je nowymi znaczeniami istotnymi tylko w kontekście dzieła.

Odróżnienie nowych kolokacji zaistniałych w danym języku od okazjonalizmów danego autora może być istotne z punktu widzenia dydaktyki nauczania języka obcego, ponieważ o ile te pierwsze są cenne jako zwerbalizowanie obrazu świata ponadjednostkowo, o tyle te drugie, jako charakterystyczne dla danego autora i dzieła, mogą dla studentów stanowić błędny trop podczas poznawania nowych związków frazeologicznych.

Powieść kryminalna w dydaktyce

Głównym celem nauczania przedmiotu PNJN (praktyczna nauka języka niemieckiego) jest wzbogacanie słownictwa w języku obcym w możliwie wielu kontekstach użycia,

¹⁰ Przez pojęcie związku frazeologicznego będę tu rozumiała kolokację, czyli związek frazeologiczny o znacznej łączliwości elementów będący często używanym zestawieniem słów, w którym – w odróżnieniu od idiomu – sens całości wynika ze znaczeń poszczególnych wyrazów, np. „obrać jabłko”.

¹¹ <http://sjp.pl/okazjonalizm> [dostęp: 3.07.2017].

umożliwiające zarówno zrozumienie czytanych tekstów, jak i porozumiewanie się z natywnymi użytkownikami języka niemieckiego. Zakres leksyki wprowadzonej do programu przedmiotu w dużym stopniu determinuje europejski system Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego. Istotną sprawą jest właściwy dobór elementów leksykalnych dla poszczególnych roczników z uwzględnieniem ich poziomu kształcenia, jednocześnie wszechstronnie uwzględniający specyficzne dla danego stopnia opanowania języka obcego właściwości i potrzeby studenta. W przypadku studentów studiów licencjackich zakłada się jako docelowy poziom C1, by przejść na koniec studiów magisterskich na poziom C2 (użytkownik zaawansowany wg ESOKJ¹²).

Oznacza to, że student na drugim i trzecim roku studiów licencjackich powinien z jednej strony być w stanie przeczytać w ramach zajęć PNJN tekst powieści kryminalnej, z drugiej zaś wychwycić w nim na przykład nowe kolokacje pojawiające się w danym języku obcym.

Dlaczego właśnie powieści kryminalnej? Powieści kryminalne to często przykład literatury trywialnej, która jako taka posługuje się utartymi zwrotami językowymi, tak istotnymi z punktu widzenia dydaktyki języka. Tematyka kryminalów zaś może być interesująca dla młodzieży w tym wieku i bardziej zachęcić do obcowania z tekstem niż podawane często w postaci kopii krótkie teksty publicystyczne, nie zawsze na temat interesujący studenta. Poza tym współczesne powieści kryminalne zawierają często wątki umożliwiające prowadzącemu właśnie wprowadzenie współczesnych kolokacji, które są związane z codziennymi sytuacjami szybko zmieniającego się świata.

Na potrzeby niniejszego artykułu w listopadzie 2016 roku i styczniu 2017 roku wśród studentów drugiego roku studiów licencjackich (34 osoby) i piątego roku studiów magisterskich (5 osób) na kierunku lingwistyka stosowana, specjalizacja translatorska, na Wydziale Neofilologii UAM została przeprowadzona krótka ankieta, w której studenci mieli się wypowiedzieć, jakie są ich preferencje czytelnicze, to znaczy, jaki rodzaj literatury czytają w czasie wolnym. Dwie z pytanych osób zadeklarowały, że nie czytają w ogóle, natomiast spośród pozostałych 16 zadeklarowało, że w czasie wolnym czyta kryminały (16 z 37). Wielu studentów czyta też powieści romantyczne, przygodowe, sensacyjne oraz historyczne (25), a także biografie, zatem literaturę opisującą świat realny, a duża część powieści fantasy (13). Wyniki ankiety ukazują, że studenci podzielili się tu na dwie grupy: jedna to osoby czytające powieści kryminalne, które czytają też inne powieści (romantyczne, przygodowe, sensacyjne czy historyczne oraz thriller – 3 osoby), druga zaś to osoby czytające z upodobaniem powieści typu fantasy lub *science fiction*; te osoby zwykle nie czytają kryminalów.

¹² <http://www.sjo.agh.edu.pl/dane/ESOKJ.pdf> [dostęp: 3.07.2017].

Rodzi się tu zatem interesująca kwestia: o ile w powieściach kryminalnych występują realistyczne słownictwo i kolokacje typowe dla danego współczesnego języka (zatem te powieści mogą być uznane za okno na świat współczesny), o tyle w przypadku powieści fantasy z takim słownictwem nie mamy do czynienia bądź mamy tylko w ograniczonym zakresie. Jeśli jednak tendencja do czytania powieści fantasy występuje także u rówieśników polskich studentów w Niemczech, to niewątpliwie warto byłoby przybliżyć naszej młodzieży stosowane we współczesnej niemieckiej zwroty na określenie nierealnych stanów rzeczy, aby umożliwić komunikację tej części młodych ludzi, którą można określić jako eskapistów.

Inną kwestią przemawiającą za używaniem powieści kryminalnej jako materiału dydaktycznego na zajęciach językowych jest fakt, iż współczesna literatura piękna, poszukująca często nowych form wyrazu, czasami bardzo odstaje od potocznego słownictwa używanego w danym kraju, natomiast literatura trywialna dostarcza nowych, powszechnie używanych kolokacji do opisu zjawisk obecnie rozgrywających się na danym obszarze, a poprzez interesującą fabułę przykuwa do książek, co może stać się nie tylko kluczem do wzbogacenia słownictwa potocznego w języku obcym, ale także może pomóc w zrozumieniu zachodzących w danej kulturze zmian. Obraz świata innego narodu lub sytuacji międzynarodowych w danym języku zawierać może zatem znaki i tropy codzienności, być oknem popkultury, przez które z jednej strony dostrzec można tożsamość przeżyć, z drugiej zaś doświadczyć inności.

Tak więc posługując się krótkimi tekstami z popularnej strony internetowej <http://www.online-roman.de/krimi-index.html>, można wprowadzić w ramach praktycznej nauki języka niemieckiego słownictwo, które nie zawsze jest dostępne w podręcznikach do nauki języka.

Na podanej stronie znalazłam ciekawy przykład opowiadania kryminalnego autorstwa Hansa-Jörga von Bürena *Ein Fall für Andersrumdenkende*, w którym, co ciekawe, autor przedstawia przypadek kryminalny z rzeczywistości nie niemieckiej, ale włoskiej (rzecz dzieje się we współczesnych Włoszech w firmie zajmującej się modą). W tym wypadku interesujące są kolokacje typowe dla języka używanego we współczesnych firmach zachodniego świata.

W firmie doszło do kradzieży z komputera firmy fotografii najnowszej kolekcji, o co posadza się pewną kobietę pracującą w niepełnym wymiarze godzin. Jak widać z pobieżnego opisu, pojawiają się tu elementy charakterystyczne dla współczesnego świata zachodniej kultury: komputery, firmy modowe, sposób organizacji pracy, który okaże się kluczowy dla rozwikłania zagadki kryminalnej.

Poniżej kilka przykładów współczesnych kolokacji w języku niemieckim, które jako typowe mogą nie tylko być łatwo przetłumaczone na język polski, ale także

posłużyć jako wzbogacenie leksyki i frazeologii współczesnego potocznego języka niemieckiego:

Przykład 1

Franco steckte seine Karte in den Schlitz neben dem Eingang und tippte den Code ein. Im Lautsprecher knackte es. „Stimmerkennung. Bitte sprechen Sie ein mindestens zweisilbiges Wort“.

W tej frazie pojawia się obraz znany dobrze także z polskiej rzeczywistości, w której wsuwa się kartę w czytnik i wprowadza kod, a zarazem trzeba dokonać tu jeszcze operacji rozpoznania głosu.

Przykład 2

Eine Fotoassistentin bei Pedretti Mailand. Sie sollte am Bildschirm Digitalaufnahmen der Frühjahrskollektion bearbeiten und erhielt die Speicherkarten, natürlich gegen Unterschrift und mit Meldung an den Personalportier, wie mit uns festgelegt. Nachher sollte sie die Karten zurückgeben. Ohne Gegenquittung und Entwarnung für den Portier wäre sie nicht durch die Ausgangskontrolle gekommen, aber da kam sie gar nicht vorbei. Sie hat sich einfach in Luft aufgelöst, irgendwo im Betrieb.

Samt den Chips?

W powyższym fragmencie tekstu pojawia się wiele ciekawego słownictwa z zakresu współczesnej technologii komputerowej (fotografia cyfrowa, chipy, karty pamięci), świata mody (kolekcja wiosenna) czy funkcjonowania danego zakładu (zameldowanie się u portiera, kontrola przy wyjściu) w jego konkretnym współwystępowaniu.

Przykład 3

Viel. Die Aufnahmen waren ausschließlich für den internen Gebrauch bestimmt, daher ja auch unter Verschluss. Sie zeigen taufrische Kreationen, speziell geeignet für die Prêt-à-porter-Linie. Ein Fressen für die Fälscher in Hongkong und anderswo; Pedretti gehört ja zu den Modeschöpfern, bei denen es sich lohnt.

Hat Calvi versucht, die Aufnahmen übers Internet an einen Auftraggeber zu senden?

Podobnie jak w przykładzie drugim pojawia się tu określenie z dziedziny komputerowej (użytek wewnętrzny), z dziedziny mody (najnowsza kolekcja, fałszerze z Hongkongu), jak i pewne określenia, które mogą być potraktowane jako okazjonalne (Pedretti należy

do kreatorów mody, których opłaca się kopiować – to ostatnie jest moim wolnym tłumaczeniem, ponieważ jako stała fraza nie pojawia się w wyszukiwarkach).

Przykład 4

Das konnte sie gar nicht. Der Computer, an dem die Bilder bearbeitet werden, hat keine DFÜ-Verbindung¹³. So lautete ja auch unsere Empfehlung.

W tym wypadku mamy do czynienia ze skrótem z branży komputerowej.

Przykład 5

Wann ist es passiert?

Heute Mittag. Die Calvi hat eine Halbtagsstelle und beendet ihre Arbeitszeit in der Regel gegen ein Uhr. Um halb eins wurde sie letztmals gesehen. Nach ein Uhr suchte sie der Vorgesetzte, der ihr die Speicherkarten ausgehändigt hatte. Aber er und anschließend die halbe Belegschaft suchten vergebens.

Przykład 6

Job-Sharing¹⁴ mit sich selbst, das ist doch mal etwas Neues. Ich habe mir die nachgeführte Personalliste und einen Ausdruck der seit heute früh erfassten Ein- und Ausgangszeiten faxen lassen. Hier sind Kopien für dich. – Schauen wir mal hinein? Ja. – Da ist die Verschwundene: Calvi Olivia, siebenundzwanzig, beschäftigt im Fotostudio seit dem sechzehnten Juni. Sollzeit viereinhalb Stunden, Blockzeit halb neun bis halb eins. Arbeitsbeginn heute um acht Uhr zwölf. – Und wo ist das Gegenstück am Nachmittag?

Przykład piąty i szósty pokazują za to pewien sposób organizacji pracy, który coraz częściej pojawia się na Zachodzie, gdzie dzieli się czas pracy między dwie osoby, przy czym jedna z nich jest tu określona jako *Gegenstück*, co jest zarówno w niemieckim, jak i niemiecko-polskim słowniku określone jako przeciwieństwo bądź odpowiednik, a w tym kontekście może być rozumiane tylko jako zmiennik.

¹³ Definicja pojęcia „Datenfernübertragung” (DFÜ) w języku niemieckim brzmi: „DFÜ ist die Übermittlung von Daten zwischen Computern über ein Medium, bei der ein zusätzliches Kommunikationsprotokoll verwendet wird. Am weitesten verbreitet ist die DFÜ über das Telefonnetz. Üblich sind aber auch andere Übertragungsmedien wie Funk oder Licht (IrDA)”, co w języku polskim odpowiada [Tele]transmisji danych.

¹⁴ *Job sharing* to w wolnym tłumaczeniu dzielenie się pracą, a tak naprawdę dzielenie się stanowiskiem pracy. Jest to rodzaj zatrudnienia w niepełnym wymiarze czasu pracy. Polega on na podzieleniu jednego stanowiska pracy (etatu) na dwóch lub więcej pracowników. *Job sharing* wprowadza się umową zawartą pomiędzy pracodawcą a danymi pracownikami; za: <http://www.infor.pl/prawo/praca/formy-zatrudnienia/294516,Co-to-jest-job-sharing-i-jak-to-wyglada-w-Polsce.html> [dostęp: 3.07.2017].

Podsumowanie

Na przykładzie podanych kolokacji, niewątpliwie współczesnych, widać po pierwsze, że opisywane zjawiska są znane polskiemu czytelnikowi, natomiast polskiemu studentowi mogą nie być znane ich odpowiedniki niemieckie.

Po drugie, jeśli chcielibyśmy zaproponować studentom naukę języka poprzez czytanie literatury, to w przypadku zarówno literatury trywialnej, jak i wysokiej należy przestrzec przed utożsamianiem nowych funkcjonujących na gruncie danego języka kolokacji opisujących podobne elementy pozajęzykowe, z okazjonalizmami, które mogą prowadzić do błędnego użycia danego wyrazu bądź frazy poprzez przypisanie jej uniwersalnego charakteru.

Jak widać na przykładzie powyżej przedstawionych kolokacji, powieść kryminalna będąca przykładem literatury trywialnej może być cennym uzupełnieniem studiów językowych w zakresie poszerzania słownictwa o nowe struktury leksykalne i składniowe. Ukazanie studentom już na etapie nauki języka z jednej strony podobieństw doświadczeń, a z drugiej odmiennego kodowania świata w danej parze językowej, spowodowanego różnicami gramatycznymi, jak również istnieniem odmiennych pól leksykalnych, zaowocuje z pewnością głębszą refleksją językową i przyczyni się do intensywniejszej oraz bardziej zaangażowanej nauki języka obcego.

Ankieta przeprowadzona wśród studentów potwierdza, że powieści kryminalne cieszą się powodzeniem także u współczesnej młodzieży, zatem wprowadzenie tego typu pozycji jako literatury uzupełniającej na zajęciach z zakresu praktycznej nauki języka obcego jest jak najbardziej możliwe.

LINGUISTIC PICTURE OF THE WORLD IN CONTEMPORARY GERMAN LITERATURE OF CRIME ON THE BASIS OF SELECTED COLLOCATION AND OCCASIONALLY USED PHRASES – EDUCATIONAL IMPLICATIONS

Summary

In the article the author analyzes an example of a German criminal story, which can be used as teaching material for classes “German as a foreign language”. Taking into account the concept of linguistic picture of the world (językowy obraz świata) the author shows that collocations and occasionally used phrases, included in the contemporary crime fiction, are a valuable source of knowledge not only about the realities of the modern world, but they can expand the lexical base by students interested in this type of literature.

Kryminał i kontekst polityczny

Adam Regiewicz

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

POLITYCZNOŚĆ ZBRODNI? HERMENEUTYCZNA TEORIA ŚŁADU W KRYMINAŁACH

Kiedy niemal 20 lat temu Rafał Ziemkiewicz, znany publicysta, a zarazem autor wielu wybitnych opowiadań i powieści z zakresu fantastyki, w jednym z wywiadów wyznał, że *science fiction* to obecnie jedyny gatunek literacki, w którym toczy się poważna dyskusja nad istotą człowieczeństwa, obejmująca refleksję nad jego statusem ontologicznym, wagą egzystencji, mówiąc inaczej, stawia się pytania z zakresu antropologii filozoficznej¹, mało kto z krytyków czy literaturoznawców dawał temu wiarę. Popularność fantastyki potwierdziła rację polskiego pisarza SF na temat roli, jaką literatura *science fiction* odegrała w obiegu literackim ostatnich lat. Zatem kiedy dziś z ust krytyków padają określenia, że „kryminał jako gatunek wspiał się nad Wisłą na literacki parnas”², dystansując w rankingach poczytności romanse, historię, powieść obyczajową i sensację, niewielu odważa się kwestionować tego rodzaju wypowiedzi.

Jedną z przyczyn ogromnej popularności tego typu literatury jest jej zdolność obserwacji otaczającej sytuacji społeczno-kulturowej. „Współczesne powieści kryminalne coraz bardziej uciekają przed pytaniem o to, kto zabił. Coraz istotniejszą kwestią jest za to fakt, dlaczego ta konkretna zbrodnia dokonała się w wybranym środowisku lub społeczeństwie”³. Nieprzypadkowo wypowiedź Marii Delimaty pada w kontekście skandynawskiej powieści kryminalnej, wydaje się bowiem, że to właśnie autorzy z północy Europy odkryli siłę obyczajowego kontekstu. Kryminały wychodzące spod pióra Henninga Mankella, Åke Edwardsona, Stiega Larssona, Camilli Läckberg, Jo Nesbø, Håkana Nesserera, Lizy Marklund i innych stały się nowoczesną formą rejestracji rzeczywistości: obyczajów różnych środowisk i warstw społecznych, odprawianych

¹ R. Ziemkiewicz, *Frajerzy*, Lublin 2003, s. 9-18.

² B. Brakoniecki, *Polski kryminał coraz bardziej wysmakowany*, „Polska” (Metropolia Warszawska) 2011, nr 102, dod. Magazyn, s. XIV-XV.

³ M. Delimata, „*Everything dies baby, that's a fact*”. O kryminałach Åke Edwardsona, „Czas Kultury” 2012, nr 4, s. 65.

rytuałów, wyznawanych poglądów, głoszonych ideologii, ukazując przy okazji prowadzonych śledztw stosunki panujące wewnątrz grup społecznych, zawodowych, politycznych czy wyznaniowych. Dzięki przesunięciu akcentu w fabule z akcji i zagadki na wątki społeczno-obyczajowe powieść kryminalna dokonała rekonstrukcji swego gatunku, wyznaczając nowe tendencje w literaturze popularnej⁴.

Jedną z narracji, którą autorzy kryminałów wplatają w konstrukcję fabularną swoich utworów, jest przeszłość. Ta – jak przekonują twórcy – zawsze ma wpływ na teraźniejszość, nie tylko na osobiste historie poszczególnych bohaterów, ale przede wszystkim na budowane w społeczeństwie relacje. Sięganie po wydarzenia z historii nie ma jednak na celu wprowadzania do fabuły elementu egzotyki czy nastroju tajemnicy lub grozy, jak dzieje się to w kryminałach historycznych czy kryminałach retro⁵. Przeszłość, do której odwołują się interesujące nas kryminały, nie jest zbiorem faktów, z jakimi czytelnik powinien się zapoznać, by poszerzyć swoje horyzonty, ale przyczynkiem do dyskusji nad problemami społeczno-politycznymi, często skrywanymi pod pozorem błahych kłótni czy napięć kulturowych.

Polityczność przeszłości

Zasygnalizowane rozgraniczenie historii i przeszłości nie jest w przypadku powieści kryminalnych czymś przypadkowym, wręcz przeciwnie, jeśli we wspomnianych kryminałach historycznych czy retrohistoria stanowi tło wydarzeń, w których usytuowano akcję, to kategoria przeszłości w kryminałach ma zawsze relację z teraźniejszością. Efektem takiej konstrukcji jest uwikłanie, swoiste uzależnienie, teraźniejszości od doświadczenia kreowanego przez narrację pamięci. Wydarzenia przeszłe są nie tylko elementem kompozycyjnym fabuły, motorem napędowym akcji, rozwijającego się śledztwa czy źródłem motywacji do działań dla mordercy, ale przede wszystkim ze względu na sposób pamiętania o wydarzeniach minionych stają się przedmiotem szerszej dyskusji społecznej. Jest to szczególnie widoczne w konstytuowaniu dyskursu pamięci grup narodowych i etniczno-rasowych, między innymi dzięki różnym sposobom upamiętniania przeszłych zdarzeń. W ten sposób pamięć uobecniona w narracji kryminalnej staje się częścią dyskursu, wpisującą się w kulturową pamięć społeczeństwa czy narodu⁶.

⁴ M. Samsel-Chojnacka, *Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*, „Studia Humanistyczne AGH” 2011, t. 10, cz. 1, s. 103-118.

⁵ Rozróżnienie między kryminałem historycznym a kryminałem retro opiera się na granicach historycznych. Przyjmuje się, że akcja kryminału historycznego rozgrywa się przed połową XIX w., kryminału retro zaś od II połowy XIX w. do lat 50. XX w. Zob. P. Kaczyński *Kryminał historyczny – próba poetyki*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 191-192.

⁶ Szerzej pisałem o tym w kontekście uobecniania kultury średniowiecznej w literaturze współczesnej. A. Regiewicz, *Ślady obecności średniowiecznego wizerunku inkwizytora i „civitas diaboli” w polskiej literaturze fantasy po roku 1989*, Zabrze–Racibórz 2009.

Przywoływana w powieściach kryminalnych przeszłość, powiązana ściśle z teraźniejszością, rozgrywa się w przestrzeni imaginariów, które zawsze pozostają odpowiedzią na społeczne dyskursy toczone się w danym czasie historycznym i sytuacji kulturowej. Jak zauważa Ryszard Nycz w odniesieniu do modernistycznego dyskursu epifanicznego, przedmiot przekształceń artystycznych – w tym przypadku przeszłość – nie jest obiektem wykreowanym przez pisarza na mocy aktu kreacji artystycznej, nie nosi znamion czystej fikcjonalności, ale pozwala się zidentyfikować na drodze poznania pozaliterackiego⁷. Tak też można rozumieć rolę przeszłości, którą podejmują analizowane w dalszej części powieści kryminalne. Staje się ona tropem rzeczywistości, choć sama wydaje się pewną kategorią nieuchwytną, wyobrażeniową.

Można mówić w tym przypadku o literackiej widmologii, w której przeszłość powraca z zaświatów, by upomnieć się o symboliczną obecność⁸. Powieści kryminalne wykorzystujące w swojej konstrukcji przeszłość stają się miejscem artykułowania rozmaitych wartości, postaw, formułowania sądów i opinii, także przestrzenią reprezentacji konkretnych interesów: prywatnych, państwowych, społecznych, grupowych i tak dalej, oddziałując na świadomość zbiorową odbiorców kultury. Ten rodzaj zawłaszczania sfery symbolicznej przez ważne kwestie społeczne ma posmak ideologiczny, który współcześnie określa się mianem polityczności.

W ostatnim czasie takie spojrzenie na literaturę jako przestrzeń silnie poddającą się ideologizacji jest niezwykle popularne⁹. Polityczność bowiem dotyka kwestii wpływu sfery publicznej, społecznej czy kulturowej na komunikację kulturową. W literaturze, podobnie jak w innych obszarach kultury, we wszystkich kategoriach: od fabuły przez narrację po język ujawnia się wymiar ideologiczny. Polityczność objawia się nie tylko na poziomie treści, ale właśnie na płaszczyznach niezwiązanych bezpośrednio z polityką. W polityczności chodzi raczej o relacje czy napięcia pomiędzy konkretnymi tekstami kultury (obiektami, zdarzeniami, sytuacjami) a porządkami społecznymi, kulturowymi czy obyczajowymi, które są w nie wpisane¹⁰. Przeszłość wypełnia w tej mierze

⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 8.

⁸ A. Umbertowska, Rysa, *dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 102.

⁹ Jak zauważają Józef Olejniczak i Paweł Tomczok, „po czasie powszechnej neutralizacji problematyki politycznej znajdujemy się w momencie politycznej intensyfikacji”, która przenika zarówno literaturę, jak i krytykę czy badania naukowe. *Polityczność literatury. Polityczność literaturoznawstwa. Gramatyka sprzeciwu*, red. J. Olejniczak, R. Knapik, M. Szumna, Katowice 2012, s. 7.

¹⁰ Takie ujęcie polityczności odpowiada sformułowanemu przez Johna Fiske’a znaczeniu ideologii rozumianej dynamicznie czy procesualnie jako proces wytwarzania określonych znaczeń czy wartości w przeciwieństwie do ideologii statycznej (systemu wierzeń, przekonań, postaw i wartości reprezentowanych przez określoną grupę) i systemowej (system wierzeń, przekonań, wartości iluzorycznych, fałszywych, które mogą być zestawione z wiedzą prawdziwą, naukową, obiektywną). J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, s. 206.

swoją funkcję znakomicie, wyzyskując istniejące napięcia, powstałe w wyniku różnicy pomiędzy pamięcią jednostkową a wspólnotową, pomiędzy narracją historyczną a indywidualnym językiem pamięci.

Od polityczności nie można się uwolnić, jeśli przyjąć, że za tym pojęciem kryje się zbiór jawnych czy skrytych przeświadczeń, imaginariów, sądów i wyobrażeń na temat rzeczywistości, to okaże się, że ani komunikacja, ani sama jednostka zanurzona w środowisku społecznym nie jest wolna od ideologicznego nastawienia w swojej relacji ze światem. Nie ma takiej przestrzeni, czy to faktów społecznych, czy zjawisk przyrodniczych, czy wreszcie wytworów ludzkiej refleksji, które byłyby odporne na ideologizację, chociażby z powodu języka, który jako narzędzie pośredniczy między człowiekiem a rzeczywistością. „Nie ma zaś, jak wiadomo, bardziej zideologizowanego narzędzia od języka, który wcale nie opisuje świata, tak jakby miał on już od dawna ustalony sens, lecz ów sens – na różne, czasami niezgodne sposoby – tworzy”¹¹.

Podobnie upolitycznione wydaje się samo postrzeganie rzeczywistości, które właśnie w języku nazywa to, co obserwuje. Zatem widzenie świata także nie może być odbierane jako neutralne, lecz jest przepuszczane przez rozmaite filtry i mechanizmy pośredniczące.

Taką funkcję zdaje się spełniać przeszłość uobecniona w narracjach kryminalnych. Już samo przywołanie takich, a nie innych wydarzeń historycznych, nie wspominając o ich interpretacji, która zawsze pozostaje częścią narracji tożsamościowej – a zatem mitycznej, poddanej ideologizacji – nie jest zwykłym zabiegiem konstrukcyjnym, ale zawiera w sobie element deklaracyjny. Wystarczy przywołać najczęściej pojawiające się w kryminałach dyskursy pamięci, jak problem relacji polsko-żydowskiej, antysemityzm i związane z nim akty grabieży czy zawłaszczania mienia (*Ziarno prawdy* Z. Miłoszewskiego), kolaboracji pewnych grup i środowisk polskich z nazistami w czasie II wojny światowej (*Śleboda* M. i M. Kuźmińskich), zbrodnie komunizmu (*Uwikłanie* Z. Miłoszewskiego), układ Magdaleny (*Wszyscy grzeszą* M. Harnego). Dochodzi w nich do napięcia czy nawet zderzenia społecznego wyobrażenia przeszłości z narracją historyczną, a także pamięcią jednostkową. Dobrze tę relację opisuje Keith Jenkins:

Z tej perspektywy można rozpatrywać ideę przeszłości historycznej jako jeszcze jedno spośród wielu imaginariów, które stworzyliśmy, by pomogły nam nadać jakiś sens pozornemu bezsensowi istnienia i uchroniły nas przed cierpieniem wywołanym koniecznością stawiania czoła zasadniczej skończoności. [...] Stanowi ona jednak imaginarium pod względem historycznych znaczeń i interpretacji, wartości oraz celów, jakie rzekomo z sobą dla nas niesie, zarówno całość,

¹¹ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 108.

jak i poszczególnych częściach. [...] jesteśmy *źródłem* tego, co znaczy dla nas przeszłość¹².

Jest to sytuacja niezwykle złożona i podlegająca dynamicznym przemianom. Przyglądając się polskim powieściom kryminalnym, można postawić tezę, że przywoływana przeszłość konstytuuje narrację tożsamościową, która czasami bywa inna niż społecznie akceptowalna. Tak budowana narracja przeszłości zazwyczaj prowadzi do permanentnego konfliktu dotyczącego kwestii tożsamości na różnych płaszczyznach. Zabiegom tym towarzyszy proces kwestionowania istniejącej, społecznie akceptowalnej narracji przeszłości, któremu przyświeca cel zastąpienia z biegiem czasu istniejącego wyobrażenia o przeszłości tym kreowanym przez powieść kryminalną¹³.

Można się domyślić, że nie jest to proces ani łatwy, ani bezbolesny. Zazwyczaj podejmowanej przez powieść kryminalną grze z przeszłością towarzyszy jej nieakceptacja przez niektóre środowiska społeczne czy polityczne. Wiąże się ona z dyskursem pamięci, próbującym wziąć odpowiedzialność za wydarzenia czy czyny, których samemu się nie dokonało¹⁴, a jednocześnie które domagają się rozliczenia. Niektórzy badacze, jak Kerwin Lee Klein czy Hans Ulrich Gumbrecht¹⁵, postrzegają to zjawisko przez pryzmat teologii czy soteriologii, widząc w nim przestrzeń odkupienia. Przywoływana przez powieść kryminalną przeszłość, konstruowana wokół pojęć: wstydu, winy, odkupienia, zadośćuczynienia, wybaczenia, ukojenia, wypełnienia czy *katharsis*, realizowałyby tym samym funkcję terapeutyczną czy quasi-religijną. Jednocześnie przeszłość w narracjach kryminalnych staje się wezwaniem, które domaga się odpowiedzi, jest punktem odniesienia dla toczącego się tu i teraz dyskursu społecznego na temat tożsamości, jest wreszcie śladem, który domaga się dopełnienia.

Zbrodnia i ślad przeszłości

Przyczynkiem do dalszej refleksji jest hermeneutyczna teoria śladu, wywiedziona z koncepcji Paula Ricoeura, a zdefiniowana i sklasyfikowana przez Barbarę Skargę. Nie chodzi w niej bynajmniej o ślady rozumiane w perspektywie śledztwa jako poszlaki kierujące

¹² K. Jenkins, *Życie w czasie, lecz poza historią*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

¹³ Paul Ricoeur w kontekście formowania się tożsamości pod wpływem przeszłości mówi o czterech mechanizmach: kołowości, wielości, konflikcie i niestabilności. P. Ricoeur, *Pamięć – Zapomnienie – Historia*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Kraków 1995, s. 22-43.

¹⁴ H.U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 124. Refleksje wokół pamięci jako zjawiska traumatycznego zaczęto snuć w kontekście Holokaustu, jednak sam trop psychoanalityczny, sięgający do Freuda czy Lacana, wydaje się niezwykle cenny dla tematu uobecnienia się przeszłości w tekstach literackich współczesności.

¹⁵ K.L. Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69, s. 127-150; H.U. Gumbrecht, *op. cit.*, s. 117-126.

uwagę detektywa na rozwiązanie zagadki zbrodni, ale o ujmowanie przeszłości jako znaku, którym operuje dyskurs współczesny. W takim sensie też pojawia się wyrażenie „trop rzeczywistości” u Ryszarda Nycza, który pisze:

Słowo „trop” (gr. *trópos*) ma, jak łatwo sprawdzić, i ciekawą etymologię, i nader rozbudowaną rodzinę znaczeniową (zwrot, kierunek, tryb, kształt, wygląd, obyczaj, charakter, temperament, usposobienie...), którą w miarę potrzeb i możliwości staram się wykorzystywać w kolejnych interpretacjach. Ma też szereg homonimicznych znaczeń, z których dwa zasadnicze zostały tu wykorzystane i związane relacją współzależności: tropu jako śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło; oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej, obejmującej te „zwroty” retorycznej mowy, które (jak metafora, metonimia, symbol, alegoria, ironia) polegają na semantycznym przekształceniu konwencjonalnego znaczenia przedmiotu¹⁶.

W tym sensie trop jest świadectwem istnienia, ale dowodem o tyle trudnym statusie ontologicznym, że niezrozumiałym – jest bowiem pozbawiony zawartości semantycznej, której dopełnienia oczekuje od swojego tropiciela. Trop-ślad jest jednak świadectwem bezspornym, musiało bowiem zaistnieć wydarzenie, które ów ślad zostawiło. To pewien rodzaj pieczęci, jaką zostawiła przeszłość – coś, co się wydarzyło, zostawiło ślad i minęło, pozostawiając potomnym znak jej obecności. Z punktu widzenia dyskutowanej polityczności ślad ujawnia napięcie dyskursu pomiędzy przeszłością a jej współczesnym odczytaniem, które zawsze odbywa się w konkretnej sytuacji społecznej, kulturowej czy ideologicznej.

Śladowi przeszłości towarzyszy nieokreśloność – wszak ślad to znak nieobecności, która dopomina się o uzupełnienia przez kontekst, w jakim jest odczytywany¹⁷. Jak pisze Barbara Skarga:

pojęcie śladu nie wyznacza jednoznacznie struktury czasowej. Odsyła zarówno w przyszłość, jak i teraźniejszość. Bez względu jednak na to, czy jest znakiem przeszłości, czy nadejścia, ma jednoznaczną niezmienną cechę. Ślad nie jest odbitką, nie zachowuje wiernie kształtu rzeczy¹⁸.

To właśnie niejednoznaczność, nieadekwatność, niedoskonałość stanowią istotę śladu. Chcąc odczytać ślad, czytelnik musi odnieść się nie tyle do historyzmu, bowiem „żadna pamięć nie może iść śladem tej przeszłości”¹⁹, ile do momentu, w jakim ów ślad

¹⁶ R. Nycz, *op. cit.*, s. 10.

¹⁷ W tym kontekście też Jacques Derrida będzie mówił o naturze widma, które jest w swej istocie nie-antropomorficzne, nie-ludzkie i ahistoryczne. Prowadzona w tym duchu literatura post-traumatyczna, konstruowana na gruzach pamięci, wydaje się czymś wyobraźniowym, obrazowym, a zatem ulotnym. A. Umbertowska, *op. cit.*, s. 116-117.

¹⁸ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 31.

¹⁹ E. Levinas, *Ślad innego*, [w:] *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*, red. B. Baran, T. Gadacz, J. Tischner, Kraków 1987, s. 111.

się pojawia, do wiedzy, jaką dysponuje się w chwili jego wywołania i odczytywania, wreszcie do perspektywy, w jakiej dany ślad zostaje pokazany. Ślad zatem jawi się jako gest interpretacyjny, doświadczanie teraźniejszości, które jest zmienne i podlega silnej indywidualizacji.

W powieściach kryminalnych tak definiowany ślad będzie wywoływał zdarzenia mające miejsce w przeszłości, którym towarzyszą na tyle intensywne emocje, że nie można przejść obok nich obojętnie, nie da się o nich zapomnieć, a co więcej, mają one żywy wpływ na teraźniejszość. Ślady te nieustannie inwokują przeszłość, domagając się jej uobecnienia. Są niczym zranienia, które nie pozwalają o sobie zapomnieć. Nic dziwnego zatem, że wspomniana już Skarga dokonuje następującej klasyfikacji:

Dostrzegam więc trzy rodzaje takich śladów – choć, być może, jest ich więcej, lecz nie zależy mi na tym, by wszelkie ich warianty ukazać i opisać. Chcę mówić tylko o tych, które wydają mi się szczególnie ważne, a w celu ich określenia posłużyć się takimi pojęciami, jak: „piętno”, „blizna” oraz „wezwanie”²⁰.

Warto przez chwilę podążyć za tymi metaforami, by zrozumieć, na ile użyte pojęcia oddają przeżycia i doświadczenia egzystencjalne i społeczne. Piętno – inaczej nazywane skazą bądź plamą – przywołuje sytuację naznaczenia, a więc wydarzenie, które jest bolesne i trwałe. U źródeł tego gestu leży przekonanie o winie piętnowanego, który dopuścił się jakiejś niegodziwości, jest winien grzechu lub zbrodni. Ponadto piętno jest znakiem, który ma z jednej strony wywoływać wstyd u napiętnowanego, z drugiej zaś ostrzegać społeczność, w której żyje napiętnowany, przed wchodzeniem z takim człowiekiem w bliższe relacje. Byłby zatem ów gest piętnowania czynem o charakterze etycznym, o czym przypomina pierwszy z napiętnowanych – Kain, noszący na czole znak bratobójstwa.

W interesującym nas kontekście dyskursu pamięci piętno jest pewnego rodzaju naznaczeniem, od którego nie można się uwolnić. Narzędziem piętnowania stają się media i upowszechniany publicznie wizerunek napiętnowanego, jak choćby w przypadku bohatera trzeciej części trylogii grobiańskiej *Z otchłani* Krzysztofa Zajasa – księdza Adama Waksunda, który fałszywie oskarżony o pedofilię zostaje przez prasę napiętnowany. Sam bohater zaangażowany w ruch Bractwa Odnowicieli, których celem było tropienie przestępstw seksualnych duchowieństwa i wykluczanie ich z posługi, staje się ofiarą spisku, a piętno, którym jest naznaczony, staje się cierpieniem niezawinionym. Niemniej wprowadzony dzięki postaci księdza wątek pedofilii odwołuje się do wydarzeń sprzed 20 czy 30 lat – dotąd nierozliczonych, o co wnioskuje pokrzywdzeni. Narracje kryminalne nie poprzestają tylko na ostracyzmie społecznym, ale idą krok dalej, jakby samo piętno nie było dostateczną karą. Stąd dość często ofiary zbrodni

²⁰ B. Skarga, *op. cit.*, s. 79.

przed śmiercią są napiętnowane, by ich śmierć była znakiem nieczystości czy skalania. To dość częsty zabieg, jak choćby we wspomnianej już książce Zajasa, gdy proboszcz Nawalka zostaje zamordowany przez ukrzyżowanie:

Obraz był makabryczny. Z przebitych kończyn wyciekła na podłogę krew, na twarzy pozostała koszmarna maska bólu. Morderca zadał sobie trud przygotowania stosownej aranżacji i podciągnął białą koszulę, aby skośnie naciąć skórę na żebrach i upodobnić ofiarę do przedstawień Chrystusa na krzyżu²¹.

Napiętnowanie zostaje powiązane z potrzebą wymierzenia słusznej kary, a towarzysząca zadawanej śmierci inscenizacja ma naznaczać ofiarę nawet po śmierci. Pojawiające się w kryminałach piętna tego rodzaju wiążą się zazwyczaj z silnymi emocjami, przypominającymi o doznanej krzywdzie lub potrzebie wymierzenia sprawiedliwości za zbrodnie skrywane przez lata, jak ma to miejsce w *Ślebodzie* Michała i Małgorzaty Kuźmińskich, gdzie na drzwiach zamordowanych wycina się nożem lub maluje krwią ogromną swastykę na znak niechlubnej współpracy niektórych mieszkańców Podhala z SS (Goralenvolk). Czasem piętnowanie ofiar ma funkcję zastraszającą, by zmusić pozostałych albo do przyznania się do winy, albo do uległości, jak w trylogii kainickiej Tomasza Białkowskiego. W *Kłamcy* inspirowany przez dawnego funkcjonariusza UB morderca zabija Mariusza Werensa i jego żonę Elizę, inscenizując ich ciała na wzór męczenników, przesyłając zarazem wiadomość o „winie” zamordowanych. Wypisane krwią imię „Szadrak” okazuje się znakiem zdrady i chciwości, której historia zaczyna się w momencie wchodzenia Armii Czerwonej na tereny polskie i grabienia mienia w 1945 roku.

Ale piętno ma też wymiar społeczny, o wiele poważniejszy, co obrazuje *Ziarno prawdy* Zygmunta Miłoszewskiego. Dokonywane w Sandomierzu zbrodnie, wzorowane na mordach rytualnych, kulturowo przypisywane społeczności żydowskiej, stają się początkiem antysemitycznej kampanii. Podjęty przez autora wątek sięga – wydawałoby się – odległych czasów (wypowiedź jednego z bohaterów – Jerzego Szyllera, oskarżająca Polaków i środowiska katolickie, odnosi się aż do średniowiecza):

Sandomierz jest wszechświatową stolicą mordu rytualnego. Miejsce, gdzie oskarżenia o porwanie dzieci i związane z tym pogromy były regularne jak pory roku. Miejsce, gdzie Kościół firmował to bestialstwo, nieomalże je zinstytucjonalizował. Miejsce, gdzie do dzisiaj wisi w katedrze obraz przedstawiający mordowanie przez Żydów katolickich dzieci²².

A jednak dwa morderstwa wywołują uśpione w społeczeństwie nastroje nienawiści wywołanej strachem, lękiem i obawą przed „obcym”. W towarzyszący piętnu stereotyp

²¹ K. Zajas, *Z otchłani*, Katowice 2016, s. 34.

²² Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011, s. 82.

Żyda – nieprzyjaciela chrześcijaństwa i mordercy, zostaje wpisany wizerunek lichwiarza, krętacza, żerującego na ludzkiej krzywdzie kupca. Oskarżenia te wybrzmiewają w kontekście publicznej dyskusji o roszczeniach spadkobierców ludności semickiej czy to wywiezionej do obozów zagłady w czasie II wojny światowej, czy też „wyrzuconej” z Polski na mocy komunistycznej decyzji w marcu 1968 roku. Z drugiej strony Miłoszewski nie waha się przywoływać piętna, z jakim żyją Polacy oskarżani przez środowiska żydowskie o grabież ich majątków, rozkradanie kosztowności, zajmowanie domów i mieszkań, rozkopywanie grobów w poszukiwaniu złota, donoszenie na ukrywających się Żydów, pozbywanie się nie lubianych przez siebie sąsiadów czy nawet mordowanie. Pojawiające się w kryminale fragmenty debaty publicznej wywołanej głośną publikacją Jana Tomasza Grossa²³ nie opowiadają się jednak po żadnej ze stron. Antysemicki trop okazuje się fałszywy, a jednak to właśnie ten wątek wydaje się najważniejszą kwestią powieści kryminalnej. Miłoszewski bowiem, ukazując całą gamę odczuć związanych z relacjami polsko-żydowskimi ostatniego wieku, przypominał o wciąż nierozliczonej przeszłości.

Drugi ze śladów – blizna – jest znakiem zranienia. Przypomina o tym, że przeszłość była bolesna i podobnie jak piętno nie pozwala o sobie zapomnieć. Blizna to zagojona rana, ale nie zawsze proces gojenia przebiega poprawnie. Rana jątrzy się, ślimaczy, krwawi – nie zasycha. Co za tym idzie, blizna może pod wpływem wspomnienia ponownie się otworzyć i stać żywą raną. Jeśli napiętnowanie jest zazwyczaj związane z autentyczną bądź domniemaną winą, to blizna jest śladem niezawinionego, tym bardziej trudno o niej zapomnieć. Jest niczym prześladowanie, przed którym nie ma sensownej obrony poza ucieczką. Co więcej, blizna świadczy o utracie czegoś, jest znakiem braku spowodowanego ingerencją historii (osób trzecich) w konkretną egzystencję. Jest zatem w bliznie coś dramatycznego, tragicznego, potwornego, co determinuje całe późniejsze życie. To niewątpliwie taki rodzaj śladu, który odciska się w ludzkiej psychice najbardziej trwale. Blizna wciąż przypomina, dlatego bardzo często wiąże się z traumą, z którą trudno sobie poradzić.

W powieściach kryminalnych to właśnie blizna jest najczęstszym motywem spełniania zbrodni, co potwierdzają przywołane już wcześniej trylogie Zajasa czy Miłoszewskiego. Blizna wywołana utratą wiąże się zazwyczaj ze śmiercią kogoś bliskiego, którego brak budzi wstręt i rozpacz. Zazwyczaj jest to utrata, która domaga się kary, a nie znajduje zadośćuczynienia. Tak dzieje się *Ludziach nienawiści* czy *Mrocznym kręgu*, gdzie mordercy „wymierzają sprawiedliwość” tym, których wymiar sprawiedliwości uniewinnił. Pojawiający się w kolejnych częściach trylogii grobiańskiej „mściciele” działają co prawda na rzecz innych, ale ich motywacja jest ściśle osobista, naznaczona

²³ J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

tragedią utraty: dziecka lub kogoś równie bliskiego. Niezawinione śmierci: potrąconych na pasach zmiądzonych przez rozpędzone TIR-y, rozjechanych przez pijanych kierowców czy brawurowych kierowców quadów, domagają się rekompensaty w postaci sprawiedliwego wyroku. Takiego jednak nie ma, gdyż „w rzeczywistości system chronił łajdaków ignorujących jego reguły”²⁴, a droga prawa okazuje się ślepą uliczką. Rana się jątrzy, blizna nie zabliznia, ból napędza rozpacz, a w konsekwencji wstręt i nienawiść. Przywołany ślad wpisuje się w dyskusję, ostatnio powracającą na fali rozliczeń politycznych, skupioną wokół niejasnych interesów robionych na początku lat 90. między lokalną nową elitą władzy, szybko bogacącymi się przedstawicielami nowego społeczeństwa liberalnego a wymiarem sprawiedliwości czy nawet policją.

Równie silny pod względem traumatycznego oddziaływania jest trop blizny wywołany prześladowaniem. Ów destrukcyjny mechanizm służy temu, by poniżyć, upokorzyć czy wręcz unicestwić „drugiego”. Wiąże się niewątpliwie z przemocą i działaniem radykalnego zła, jak zauważa Hannah Arendt²⁵. Istotą prześladowania nie jest tylko zniszczenie fizyczne, ale przede wszystkim efektem takiego działania jest unieważnienie ludzkiego „ja”, zniszczenie osobowości. Nic zatem dziwnego, że prześladowaniu towarzyszy utrata wszelkiego sensu, całkowita bezradność, niemożność wydobycia z siebie słowa protestu. Wśród prześladowanych w powieściach kryminalnych są ofiary gwałtów (Sylwia Boniczka w *Uwikłaniu* Miłoszewskiego), przemoc seksualnej (*Z otchłani* Zajasa), nieletni i kobiety poddani przemocy domowej (*Mroczny krąg* Zajasa, *Gniew* Miłoszewskiego), ofiary pedofilii i mobbingu seksualnego (*Z otchłani* Zajasa). Ofiara prześladowania, upokorzona i zniszczona, nie jest w stanie dochodzić swoich praw, dlatego w jej imieniu zazwyczaj przemawiają inni – domagający się sprawiedliwości i wymierzający ją na własną rękę mściciele.

Podobnie jak w przypadku piętna, tak i blizna ma swój wymiar społeczny. Taką przedstawia Miłoszewski w *Uwikłaniu*. Tak jak w przypadku piętna antysemityzmu blizna spowodowana komunizmem w pewien sposób dotyka cały naród. Rozmowa prokuratora Szackiego z pracownikiem IPN-u w kontekście prowadzonego śledztwa, w którym ofiara powiązana z dawnym systemem i Służbami Bezpieczeństwa wywołuje konieczność sięgnięcia do przeszłości, ujawnia niezagojone dotąd rany.

Ale gdyby pan widział, co jest w tych teczkach... Gdyby pan wiedział tyle, co ja, oglądał zdjęcia, czytał donosy, wertował pokwitowania. I to cały czas ze świadomością, że pewnie nikt nigdy tego nie obejrzy, że prawda nie wyjdzie na jaw, że wszystko zostanie zamiecione pod dywan w imię spokojnego snu establishmentu wszelkiej proveniencji... Niby Wildstein wyniósł tę listę, ale co to dało?²⁶

²⁴ K. Zajas, *Ludzie w nienawiści*, Katowice 2014, s. 400.

²⁵ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, Warszawa 1993, s. 487.

²⁶ Z. Miłoszewski, *Uwikłanie*, Warszawa 2007, s. 177.

Morderstwo emerytowanego milicjanta, dawnego pracownika służb bezpieczeństwa, przywołuje cały szereg niewyjaśnionych przez komunistyczne państwo zbrodni dokonanych na obywatelach czy to z powodów politycznych, czy osobistych. Miłoszewski wpisuje się tym samym w obecną od wielu lat (a w ostatnim czasie nasilającą się) dyskusję nad potrzebą dekomunizacji administracji państwowej – w tym władzy sądowniczej i rozliczenia winnych zbrodni komunistycznych. Kończy fabułę niepokojącymi z punktu widzenia życia społecznego faktami: śmiercią w niewyjaśnionych okolicznościach ojca ofiary komunistycznej zbrodni (Cezarego Rudzkiego), przeniesieniem wścibskiego prokuratora z Warszawy na prowincję (do Sandomierza), zastraszeniem pracownika IPN-u. Powstające w ten sposób kolejne blizny jętrzą ranę: dawni funkcjonariusze nie zostali nigdy ukarani, odnajdują swoje miejsce w postkomunistycznej rzeczywistości, co więcej, mają środki, by nadal kontrolować sytuację społeczną.

Autorzy powieści kryminalnych, w których przeszłość pojawia się jako znak blizny, nie pozostawiają wątpliwości, że odpowiedzią na takie wydarzenia może być tylko zemsta. Pamięć ofiar o ofiarach dostarcza nieustannie powodów do szukania zadośćuczynienia za wyrządzone krzywdy, jest niczym krwawiąca rana²⁷. Blizna przekształca się w wezwanie do działania. W tym przypadku, jak pokazują kryminały, przebaczenie jest niemożliwe, pozostaje zemsta jako odpowiedź na pragnienie odwetu.

Spółeczeństwo nienawiści

Śledząc przywoływane w kontekście niniejszej refleksji dwie trylogie: Miłoszewskiego i Zajasa, czytelnik może dostrzec towarzyszącą ich bohaterom, odpowiednio: prokuratorowi Teodorowi Szackiemu i inspektorowi Andrzejowi Krzyckiemu, zmianę w postrzeganiu takiego właśnie radzenia sobie ze zranieniami, z bliznami: utratą czy prześladowaniem. Ich postawa, nie tak jednoznaczna, silnie spolaryzowana, przybliża toczącą się na łamach mediów dyskusję na temat wymiaru sprawiedliwości, krzywdzenia zwykłego obywatela (np. w kontekście działań komorniczych) czy nawet dopuszczania samosądu jako rodzaju samoobrony. Można przywołać słynne filmy Krzysztofa Krauzego *Dług* czy Krzysztofa Łukasiewicza *Lincz*, wokół których toczyła się głośna debata o czynnikach usprawiedliwiających samosąd. Echa tamtych wydarzeń pobrzmiewają w wymienionych powieściach. Panuje powszechna zgoda co do decyzji o ułaskawieniu morderców, którzy dopuścili się samosądu czy zabili w wyniku zastraszenia. Jak mówi jeden z bohaterów *Gniewu* Miłoszewskiego: „Zginął zapijaczony zek i oprawca, który terroryzował okolicę. Żadna wielka krzywda”²⁸. Z innej perspektywy media podnoszą temat niewydolności polskiego wymiaru sprawiedliwości, czy to w słynnym *Komorniku*

²⁷ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, Warszawa 1994, s. 289.

²⁸ Z. Miłoszewski, *Gniew*, Warszawa 2014, s. 32.

Feliksa Falka, czy szeregu telewizyjnych programów o charakterze interwencyjnym (od *Sprawy dla reportera* po *Uwaga! czy Interwencję*), w których dziennikarze śledczy ujawniają cały szereg niesprawiedliwości dotyczących zwykłego obywatela.

A teraz prasa rozpisuje się o tym, jak zwykły człowiek ma się bronić przed zbrodnią w sytuacji, gdy policjanci zajmują się nie łapaniem zbrodniarzy, tylko likwidowaniem Mściciela. Rzeczywiście, w świetle dziennikarskiego pytania, które brzmiało: „Kto tu kogo broni i przed kim?”, wydział miał poważne kłopoty. Tu zaś jeszcze pojawia się następny samozwańczy bohater wymierzający sprawiedliwość²⁹.

Media kochają bohaterów, szczególnie tych, którzy wymykają się systemowi – wiecznych buntowników spod znaku Janosika. Sympatyzują z tymi, którzy wymierzają sprawiedliwość na własną rękę, bo w oczach opinii publicznej to właśnie dokonujący samosądów samotni mściciele zaprowadzają porządek, przywracają ład. Takie przekonanie wyrażają media w świecie przedstawionym powieści kryminalnych (zresztą nie tylko), przyznając rację i etyczne prawo działania dokonującym aktów zemsty. W tym kontekście padają tam słowa o usuwaniu zła, wyręczaniu policji, „odwalaniu mokrej roboty”, „sprzątaniu czy „korygowaniu” rzeczywistości:

Zemsta sama w sobie jest słuszna, ale pod warunkiem, że się ją właściwie stosuje. W słusznej sprawie. Rozwiązanie z korektą.
– Dobrze słowo. Oni korygują. Gdybyś ich zapytał, na pewno by się zgodzili z takim wyjaśnieniem. Dokonują korekty rzeczywistości³⁰.

Z czego wynika dość powszechne przyzwolenie społeczne na branie sprawiedliwości we własne ręce, skąd pobłażliwość dla samosądów, przychylność opinii publicznej dla wymierzających karę „w imię zasad”? Wymienione trylogie kryminalne pokazują kulisy dojrzenia do przyjęcia przez śledczych albo milczącego przyzwolenia, albo nawet sympatyzowania z takim rozwiązaniem. Zazwyczaj poprzedza ją negatywna ocena działania wymiaru sprawiedliwości. Zarówno Krzycki, jak i prokurator Szacki zdają sobie sprawę z opieszałości sądów:

W zasadzie wszystko ulega w naszym życiu rytualizacji, w takiej czy innej formie porządkującej lub raczej rytymizującej nasze działania. Prawodawstwo, któremu podlegamy i na podstawie którego na przykład ścigamy przestępców, również jest zrytualizowane, w bardzo prostych nieraz przejawach. Dajmy na to kara w zawieszeniu – jest karą czy nie jest? Ogłasza się ją jako część wyroku, ale właściwie żadnych konsekwencji nie ma. [...] w odbiorze zwykłych ludzi to nie jest żadna kara. Przestępca idzie do domu i dalej robi swoje. Podobnie ma się sprawa z umarzaniem. Bardzo lubię to słowo, kojarzy mi się z „morzeniem”, czyli

²⁹ K. Zajas, *Mroczny krąg*, Katowice 2015, s. 52.

³⁰ *Ibidem*, s. 312.

głodzeniem na śmierć. [...] My łapiemy przestępcę i odstawiamy do dyspozycji prokuratury, ta formułuje akt oskarżenia, po czym na rozprawie postępowanie zostaje umorzone. Uruchamia się żmudny proces administracyjny po to, żeby przestępcę wypuścić. Wszyscy wiedzą, że to zrobił, ale kary nie ma. Jest tylko rytuał prawno-sądowy, który nie zapewnia sprawiedliwości, a jedynie ją imituje, czyli likwiduje. A przy tym ośmiesza³¹.

Wypowiedź skierowana do świata mediów tylko potwierdza powszechne przekonanie o niemożności doczekania się sprawiedliwości. Pobrzmiwa tu nuta kryzysu zaufania do instytucji państwowych, które jako elementy systemu są skierowane przeciwko zwykłemu obywatelowi. W raporcie przygotowanym przez Fundację Court Watch Polska na temat społecznej kontroli sądów pobrzmiwa właśnie ta nuta – nieufności, wywołana nieuzasadnionymi wyrokami, brakiem transparentności orzeczeń, brakiem empatii względem pokrzywdzonych i tak dalej. Ponadto dochodzą oskarżenia o opieszałość, rozbuchaną administracyjność czy wywiedzioną z lat komunizmu praktykę urzędniczą:

Święty Archaniele Michale, pogromco zła, patronie wszystkich walczących o sprawiedliwość, opiekunie policjantów i prokuratorów, wysłuchaj swojego wiernego sługi i spraw, żeby nie było za późno. I żeby raz w tym pieprzonym kraju dało się coś załatwić w urzędach po godzinach pracy³².

Raport ujawnia duży rozdziew między władzą sądowniczą a obywatelami: podejmowanie decyzji, ferowanie wyroków czy nawet ustalanie prawa odbywa się często z pominięciem zasady dobra jednostki na rzecz interesów pewnych uprzywilejowanych grup. Podobnie zachowanie sędziów pozostawia wiele do życzenia, co potwierdzają niektóre wypowiedzi z forum sędziowskiego: „Znam przypadki agresji werbalnej i niewerbalnej składu sędziowskiego, niekulturalnych uwag, wymuszania ugód, oświadczeń poprzez tworzenie presji itd.”³³. W chwili frustracji Andrzej Krzycki wypowiada dość znamienne słowa: „Im wyżej, tym gorzej z prawem” – brzmiała kosmiczna zasada. [...] Jak tam u was z prawem? Wiecie w ogóle, co to jest sprawiedliwość?³⁴

Z poczuciem braku sprawiedliwości korespondują rosnąca w społeczeństwie świadomość własnych praw i związana z tym roszczeniowość. Jak pokazuje kolejny raport – tym razem diagnozy społecznej, sporządzony w 2015 roku, mimo wyraźnego spadku przestępstw wzrosła liczba spraw sądowych³⁵. Wykroczenia i przestępstwa stają się coraz

³¹ *Ibidem*, s. 345.

³² Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, s. 412.

³³ *Obywatelski monitoring sądów rejonowych i okręgowych 2011/2012. Raport z realizacji projektu*, red. B. Politowski, S. Burdziej, Toruń 2012, s. 23, https://courtwatch.pl/wp-content/uploads/FCWP2012_raport.pdf [dostęp: 29.06.2017].

³⁴ K. Zajas, *Z otchłani*, s. 458.

³⁵ *Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków. Raport*, red. J. Czapiński, T. Panek, Warszawa 2015, s. 282–285, www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza_raport_2015.pdf [dostęp: 29.06.2017].

część kwestii interpretacyjną, w której głos decydujący ma właśnie wymiar sprawiedliwości. Ten właśnie czynnik wydaje się szczególnie istotny w budowaniu przekonania o konieczności wymierzenia sprawiedliwości na „własną rękę”. Koresponduje z nim inny fragment diagnozy społecznej polskiego społeczeństwa, który mówi o niewrażliwości na dziejące się wokół zło. „Po 26 latach budowania państwa demokratycznego ciągle jednak niemal połowa obywateli jest obojętna wobec pięciu form naruszania wspólnego dobra”³⁶. Na podobne zjawisko zwracają uwagę wymienione kryminały. Podczas prelekcji w szkole prokurator Szacki nie pozostawia złudzeń:

W Polsce każdego roku popełnianych jest ponad milion przestępstw. Pół miliona osób ma przedstawione zarzuty. [...] Ale statystyka kłamie. [...] Obejmuje tylko zło ujawnione. Tak naprawdę przestępstw i krzywd jest znacznie więcej. Czasami nigdy nie wychodzą na jaw, ponieważ zbrodnie doskonale dokonywane są codziennie. Czasami są to rzeczy zbyt drobne, żeby poszkodowani chcieli je zgłaszać. Najczęściej jednak zło ukryte jest za podwójną kurtyną strachu i wstydu. To przemoc w rodzinie. Szkolne prześladowania. Mobbing w firmach. Gwałty. Molestowanie. Czarna liczba krzywd, których nie sposób policzyć³⁷.

Zbrodnie nieujawnione, ciche przestępstwa stają się motorem napędowym odwetu, opartym na nienawiści rosnącej z każdym dniem. Tak dzieje się w przywołanym *Gniewie* Miłoszewskiego, w którym grupa „naprawiających świat” wymierza sprawiedliwość sprawcom, ale i milczącym świadkom, przemocy domowej; podobnie dzieje się w *Mrocznym kręgu* Zajasa, w którym Dorota Rachwalska ucieka od męża – swego prześladowcy i samodzielnie podejmuje walkę z nim i jego ojcem, czy *Z otchłani*, w którym molestowany kleryk Jan Betlega wykonuje wyroki na winnych prześladowania.

Pomimo etycznego sprzeciwu, który wynika z umowy społecznej czy kodeksu postępowania, do jakiego zobowiązują przedstawicieli prawa ich sytuacja zawodowa i etos, sympatia niewątpliwie jest po stronie mścicieli. Nie chodzi tylko o satysfakcję „ukarania zła”, ale i większą skuteczność w walce z nim – ku przestrodze:

Tak właśnie wyobrażam sobie wymiar sprawiedliwości. [...] Tak, wiem, nie akceptujesz samosądów i tak dalej, masz przecież kodeks i garnitur, bla, bla, bla, nudy. [...] Nie chcę cię, jako prokuratora, pozbawiać złudzeń co do efektów twojej pracy, ale prawda jest taka, że jeden wpierdol jest wart sto razy więcej niż trzy lata w zawiasach, niż grzywna, niż wsadzenie kogoś na jakiś czas. Zresztą widziałeś efekty naszej pracy. Dosłownie srali po gaciach³⁸.

Wypowiedź Wiktorii, późniejszej ofiary samego Szackiego, który w *Ziarnie prawdy* przekonywał sam siebie, że nigdy nie dopuści się samosądu, a w momencie zainscenizowanej śmierci córki wykonuje wyrok na jej zabójczyni, wydaje się znamieną dla

³⁶ *Ibidem*, s. 315.

³⁷ Z. Miłoszewski, *Gniew*, s. 228.

³⁸ *Ibidem*, s. 343, 345-346.

wprowadzanej przez powieści kryminalne idei obywatelskiego prawa do odpłacania za krzywdy. W podobnej sytuacji znajduje się Krzycki, który w pojedynku z Mateuszem Grzelą, jednym z grupy mścicieli, niemal nie dopuszcza się morderstwa. Zresztą pokusa wymierzania sprawiedliwości na własną rękę jest bardzo silna i nikt nie jest od niej wolny. Jak mówi:

Jest taka granica, która oddziela najbardziej nawet dowolne reguły gry od braku reguł. Wbrew pozorom jest to granica niezwykle mocna i fundamentalna, można by ją nawet nazwać granicą człowieczeństwa. Dopóki jesteś po tej stronie, znajdujesz w rzeczywistości punkty i plamki, między którymi można poprowadzić linię ciągłą, wytyczyć pole operatywności, zarysować kształt możliwych i niemożliwych postępów. [...] Kiedy jednak coś lub ktoś przepchnie cię na drugą stronę, punkty i plamki znikają, a pozostaje tylko biała pustka miejsca po twojej rzeczywistości. Nagle znajdujesz się w zawieszeniu, bez żadnych parametrów, punkt poza współrzędnymi, pojedynczy piksel na ekranie. Nic cię nie wiąże. Możesz robić, co chcesz. Słowa tracą sens, wzniesiona ręka opada. Nie wstrzymuje cię nic, ponieważ nie ma granicy. Coś takiego jak rzeczywistość przestaje cię obchodzić³⁹.

Refleksja Krzyckiego nie jest tylko moralną dywagacją przypominającą rozważania Zofii Nałkowskiej sprzed niemal 100 lat, ale też zapisem procesu emocjonalnego czy psychicznego, który determinuje działania tak mścicieli, jak stróżów prawa. Powstałe pod wpływem tragedii blizny nie chcą się zabiżnić. Wydarzenia, mające miejsce w przeszłości, nieustannie odżywają, a pragnienie zemsty wciąż je aktualizuje i uobecnia. Nie można ich ani zrationalizować, ani oswoić. Przebaczenie jest niemożliwe, zatem pozostaje pragnienie odwetu, które jest pewnego rodzaju piekłem. Kara, którą wymierza zbrodni nienawiści, nigdy nie jest dostatecznie surowa. Utrata czy prześladowanie pozostają nadal głębokimi zranieniami, których nie da się wyleczyć nienawiścią. A jednak to właśnie takie rozwiązanie wobec zbrodni przeszłości proponują kryminały.

Wpisują się one tym samym w trwającą w dyskursie publicznym silnie emocjonalną debatę nad potrzebą rozliczania przeszłości, która dotąd ma wpływ na życie codzienne Polaków, o czym przekonują zarówno wypowiedzi użytkowników forum (słynna mowa nienawiści), jak i oficjalne stanowiska rządowe czy administracyjne dokonujące często publicznej egzekucji werbalnej. Z drugiej strony nienawiść jest efektem społeczeństwa nowego kapitalizmu⁴⁰, którego rozbudzony apetyt pragnie zaspokajać wszystkie swoje zachcianki. Niemożność zrealizowania osobistych planów, wynikających z zewnętrznych przeszkód, przyczynia się do rozwoju „ruchu oburzonych”, pełnego negatywnych emocji. „Nienawiść [...] karmi się gniewem, który nie znalazł swojego

³⁹ K. Zajas, *Ludzie w nienawiści*, s. 401-402.

⁴⁰ A. Janas, *Nienawiść w społeczeństwie nowego kapitalizmu w ujęciu Richarda Sennetta*, [w:] *Nienawiść w życiu publicznym*, red. J. Byrska, J. Synowiec, Kraków 2015.

ujścia, któremu nie pozwolono wybrzmieć obojętnie od tego, czy był to gniew słuszny, czy też nie. Pozwala człowiekowi czuć się pokrzywdzonym i oskarżać wszystkich o wszystko poza samym sobą⁴¹.

W tym kontekście można odczytywać powracający dyskurs pamięci, ten tożsamościowy: nierozliczone zbrodnie stalinizmu, komunistyczne prześladowania, stosunki polsko-żydowskie; jak i ten społeczny: przemoc domowa, handel kobietami, przestępstwa seksualne, pedofilia, śmierć na drogach i inne, które rodzą powszechny lęk, niechęć i nienawiść. Obserwowana w kryminałach milcząca zgoda na prawo do odwetu w imię doznanej w przeszłości krzywdy prowadzi do niebezpiecznej konkluzji o społeczeństwie bez granic. Przyzwolenie czy tylko sympatia wobec takich rozwiązań nie tylko naruszają umowę społeczną, ale i podważają stabilność świata oraz relacji międzyludzkich.

POLITICS IN CRIME? HERMENEUTICAL THEORY OF CLUE IN CRIME NOVELS

Summary

Considering the popularity of retro crime novels, it can be said that the past is one of crucial social aspects in the contemporary cultural narration. The analysis of crime novels undertaken in this article, however, touches upon narration which is encapsulated in the concept of post-traumatic literature. By employing the hermeneutical theory of clue as a tool for shedding light on the past, we study the impact of historical events (both of the great History and the smaller, individual one) on the contemporary discourse of identity. The observations lead to the conclusion that the discourse of social hatred is more and more vividly constructed and embodies in various aspects of life.

⁴¹ J.M. Byrska, *Nienawiść – ważna zmienna życia publicznego*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 17, s. 55.

László Kálmán Nagy
Uniwersytet Jagielloński

KARYKATURALNY STEREOTYP ZBRODNI I PRZESTĘPCY W WĘGERSKIEJ KULTURZE LAT REALNEGO SOCJALIZMU (1956-1989)

Na samym początku należy zaznaczyć, że literatura węgierska nie obfituje w kryminały, które zdobyły światową sławę i są znane w przekładach poza granicami kraju. Trudno uwierzyć, że początki tego gatunku sięgają na Węgrzech aż XVIII wieku. Tibor Babiczky, pisząc o współczesnych kryminałach, żartobliwie i może trochę niesprawiedliwie nadmienił na łamach „Könyves Magazin”, iż kryminał węgierski przypomina krasnalą ogrodowego: nie można zanegować jego istnienia, ale doskonale można żyć bez niego, bo jest bez życia i charakteryzuje się niskim poziomem artystycznym¹. Taka ocena w pewnym sensie jest niesprawiedliwa, ale wynika z faktu, że w kulturze węgierskiej kryminał, zarówno jako gatunek literacki, jak i filmowy, przez bardzo długi okres uważany był za twórczość związaną z kulturą niską. Zdarzają się oczywiście wyjątki, wśród których należy wymienić chociażby dostępną także po polsku psychologiczną powieść o cechach kryminału pt. *Gólyakalifa* (1916) *Kalif bocian* (1983, przeł. Szczepan Woronowicz), której autorem jest wybitny przedstawiciel literatury okresu międzywojennego Mihály Babits (1883-1941).

Po okresie stalinizmu i realnego socjalizmu, szczególnie od połowy lat 90., widać już większy rozwój węgierskiego kryminału. Zawdzięczamy to twórczości m.in. Sándora Tara (1941-2005) (*Szürke galamb* – Szary gołąb, 1996), powieściom Sándora Andrása, na przykład *Gyilkosság Alaszkában* (2006, Morderstwo w Alasce) oraz wybitnemu utworowi Vilmosa Kondora (1954) *Budapest noir* (2008). Do najmłodszych i najwybitniejszych przedstawicieli literatury kryminalnej należy urodzony w 1970 roku László Kolozsi, któremu krytyka zarzuca jedynie nadawanie swoim utworom niezbyt trafnych, mało pomysłowych bądź śmiesznych tytułów².

¹ Zob. http://konyves.blog.hu/2012/08/04/miert_nem_volt_eddig_magyar_krimi [dostęp: 29.06.2017].

² Zob. powieści *Ki köpött a krémesbe* (2011, Kto splunął na kremówkę) oraz *Mi van a reverenda alatt* (2012, Co jest pod sutanną).

Fakt, że krytycy ostatnio poświęcają temu gatunkowi więcej uwagi oraz doceniają jego wartości artystyczne, świadczy między innymi o tym, że także w kulturze węgierskiej zaciera się granica między kulturą wysoką a masową. Ponadto gatunek ten wreszcie wyzwala się od balastu istotnego w okresie międzywojennym sporu między literaturą miejską i ludową³.

Można by długo mówić o przyczynach, z powodu których kryminał węgierski był ceniony i lubiany właściwie tylko przez wąski krąg odbiorców gatunku. W tym referacie – skrótowo – omówiony zostanie kryminał z czasów realnego socjalizmu, to jest z epoki nazywanej „okresem Kádára”⁴.

W polityce kulturalnej tego okresu obowiązywała „zasada trzech T”: *Tilt, Tűr, Támogat* (w polskim przekładzie ZTP, czyli Zabroniony, Tolerowany, Popierany). Z powodów ideologicznych kryminał należał do grupy środkowej. Odpowiadał on pewnemu zapotrzebowaniu czytelniczemu. Miał jednocześnie stanowić alternatywę dla zachodnich powieści i filmów kryminalnych, które, podobnie jak w PRL, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem w latach 60. i 70. ubiegłego wieku. Popularność kryminału wśród czytelników i widzów „wymusiła” więc na władzach tolerowanie jego lokalnej odmiany także w kulturze rodzimej – przynajmniej w porównaniu z okresem poprzednim, stalinowskim, obejmujących lata 1945/6-1956. Wcześniej bowiem przede wszystkim walka ze szpiegami zachodnimi oraz z innymi wrogami socjalizmu, na przykład ze spekulantami, mogła stanowić tematykę schematycznych utworów pseudokryminalnych. Z drugiej strony władze nie zamierzały promować twórczości kryminalnej, bowiem zgodnie z zasadami doktrynalnymi w społeczeństwie socjalistycznym przestępczość powoli miała zanikać i umrzeć śmiercią naturalną. Ponadto kryminał niewątpliwie należał wówczas do literatury brukowej czy popularnej, która to twórczość znajdowała się nie tylko poza zasięgiem zainteresowań krytyki, lecz także miała ograniczony dostęp do państwowych źródeł finansowania.

³ Dla literatury węgierskiej XX w. charakterystyczny jest polityczno-konceptualny, quasi-artystyczny spór między tzw. twórcami „ludowymi” a „miejskimi”. Ci ostatni nie bez powodu byli i wciąż są nazywani twórcami „urbanскими” (*urbánusok*). Ten obcojęzyczny termin wskazuje na ich odmienną wobec pierwszej grupy koncepcję artystyczno-polityczną. Przeciwiężstwa tych nurtów nie wolno upraszczać i sprowadzać do opozycji między literaturą wiejską a miejską. Tzw. węgierscy pisarze ludowi nie zawsze mieli pochodzenie ludowe, najczęściej mieszkali w miastach i wcale nie musieli podejmować tematów rustykalnych – choć ich też nie unikali. Przykład stanowi m.in. wybitny przedstawiciel literatury XX w., powieściopisarz i eseista ludowy László Németh (1901-1975), z zawodu lekarz, dentysta i pedagog, pochodzący z rodziny inteligenckiej. Spór ten był na tyle żywotny (i wciąż jest) w kulturze węgierskiej, iż ujawniał się on także w powieści kryminalnej. Pisarze „ludowi” – o ile tworzyli powieści kryminalne – przedstawiali historie „janosikowe”, jak Zsigmond Móricz w swoich utworach o słynnym zbójcu Sándorze Rózszy, tamci zaś – zbrodnie dokonywane na terenie miast.

⁴ Chodzi oczywiście o Jánosa Kádára (1912-1989), pierwszego sekretarza Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej (MSZMP) w latach 1956-1988.

Po 1956 roku kryminał węgierski przeżył pewien rozkwit. Przestępczość, znajdująca literacki obraz we współczesnych kryminałach, miała zastępować brak kilku tematów, nadal przemilczanych po węgierskim Październiku. Po pierwsze, był to temat następstw układu pokojowego w Trianon (1920), szeroko lansowany w okresie międzywojennym, mający na celu odzyskanie utraconych terenów. Po drugie, temat II wojny światowej, w tym los setek tysięcy węgierskich żołnierzy prowadzonych na rzeź na front wschodni. W obrębie tego tematu przeżycia byłych więźniów, ocalałych i powracających z łagrów sowieckich, również nie mogły znaleźć literackiego odbicia. Po trzecie zaś, najnowszym tematem tabu okazało się stłumione przez ZSRR powstanie węgierskie 1956 roku, nazywane aż do roku 1989 „kontrewolucją”. Do wzrostu popularności kryminału przyczyniła się także potrzeba wypełnienia luki, która powstała wskutek zakończenia krótkotrwałego okresu produkcyjniaków i innych utworów typowo socrealistycznych. Wszystkie te czynniki sprzyjały rozwojowi nowego kryminału.

Węgierska literatura kryminalna okresu postalinowskiego pod względem poetyki wiele wspólnego wykazuje z prozą o porównywalnej tematyce poprzedzającego okresu. Odziedziczyła po niej jasną opozycję dobra i zła opartą na łatwo czytelnych schematach i mającą jednoznaczną ocenę polityczną. Dzięki stworzeniu przez pisarzy i filmowców sylwetek stereotypowych złych zbrodniarzy, stereotypowych pozytywnych bohaterów pracujących w szeregach milicji bądź służb specjalnych, ale też stereotypowych fabuł, kryminał był skutecznie wykorzystywany w celach propagandowych niczym w przypadku polskiej „powieści milicyjnej”.

Stworzony przez Stanisława Barańczaka termin „powieść milicyjna” doskonale pasuje także do węgierskiego piśmiennictwa o analogicznej tematyce. Mało tego, nawet polska Wikipedia wymienia powieść milicyjną jako charakterystyczną dla całego obozu socjalistycznego odmianę powieści kryminalnej, która nosi pewne cechy socrealistycznej powieści tendencyjnej⁵. Zgodnie z tym funkcjonariusz zawsze wygrywa, a sukces osiąga dzięki pracy zespołowej. Jego przeciwnikiem bywa ktoś o niemieckim nazwisku lub hitlerowskiej (w tradycji węgierskiej – strzałokrzyżowskiej) przeszłości⁶. Na straży

⁵ Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Powie%C5%9B%C4%87_kryminalna [dostęp: 29.06.2017].

⁶ Partia Strzałokrzyżowców (po węgiersku Nyilaskeresztes Párt, po angielsku Arrow Cross Party, po rosyjsku Партия скрещённых стрел) była partią nacjonalistyczną, nazistowską, antysemicką i antykomunistyczną. Istniała od 15 marca 1939 r. do 1 maja 1945 r. z przerwą między 24 sierpnia a 16 października 1944 r. Została założona przez Ferenca Szálasię w miejsce zdelegalizowanej w końcu lutego 1939 r. skrajnej NSZMP – HM, czyli Węgierskiej Socjalistycznej Partii Narodowej – Ruchu Hungarystycznego. Dlatego też skompromitowany historycznie termin „hungarista” (jako rzeczownik lub także przymiotnik) w żadnym wypadku nie może w języku węgierskim oznaczać studenta (lub naukowca) uprawiającego filologię węgierską (po polsku: hungarysty).

porządku stoi sprawiedliwy system socjalistyczny. Milicja działała sprawnie, bez biurokratycznych obstrukcji, i obce są jej konflikty znane w każdym miejscu pracy⁷.

Mimo że termin Barańczaka rzeczywiście pasuje do większości węgierskich kryminałów powstałych w okresie Kádára, samego terminu nie można jednak zastosować w odniesieniu do węgierskich utworów. W węgierskim literaturoznawstwie ten termin niestety nie może funkcjonować. Język węgierski nie odróżnia bowiem milicjanta od policjanta – używany jest ogólny rodzimy termin *rendőr*, czyli – dosłownie – stróż porządku. Zgodnie z tym milicja i policja to *rendőrség*, to jest nie ma w języku węgierskim takiego wyrazu, który jednoznacznie wskazywałby na milicję (w odróżnieniu od policji), czyli organizację istniejącą przed 1989 rokiem. Jedynie nazwa *csendőr* (stróż ciszy, węgierski odpowiednik żandarmerii) wskazuje na formację istniejącą w latach 1849–1945. Ponadto ani rzeczownika *rendőr*, ani *rendőrség* (a nawet ich form przymiotnikowych: *rendőri*, *rendőrségi*) nie da się połączyć z nazwą gatunku literackiego.

Trudności terminologiczne nie powinny jednak mieć tutaj większego znaczenia. Niezależnie od tendencyjnego charakteru węgierskich kryminałów okresu Kádára stały się one bardzo popularne i często, podobnie jak utwory polskie⁸, doczekały się wersji filmowej czy telewizyjnej. Niektóre z nich wyróżniają się nawet wysokim poziomem artystycznym, a przedstawione w nich realia społeczno-polityczne tamtych lat skutecznie przysłaśniały propagandowy charakter utworów.

W związku z tym należy jeszcze wspomnieć o pewnej interesującej specyfice kultury węgierskiej omawianego okresu. Władze kulturalne w każdej dziedzinie lansowały kilku twórców, na których wprawdzie niechętnie patrzyły, ale którzy odgrywali rolę „oficjalnych”, to jest tolerowanych krytyków reżimu, poświadczających istnienie demokracji socjalistycznej. W prozie lat 60. i 70. do takich twórców należała na przykład Erzsébet Galgóczi (1930–1989), wyróżniona wieloma nagrodami literackimi, a także Nagrodą Kossutha (1978). Była ona ideową komunistką, ale w swoich utworach ostro krytykowała tak zwane odchylenia od norm socjalizmu. Z powodu swej inności seksualnej wcale nie pasowała do tamtych lat. Była tolerowana i promowana między innymi dlatego, że w krytyce okresu Kádára nigdy nie podważała podstaw i sensu socjalizmu. W „błędach i wypaczeniach” nie widziała – lub nie szukała – systemowości. Przedstawiała negatywne zjawiska społeczne pod takim kątem, że można je naprawić, bo tylko nieodpowiedni ludzie decydują o ich istnieniu. Na motywach jej mikropowieści pt. *Törvényen belül* (1980) powstał film Károlya Makka (1925) *Egy másra nézve* (1982), czyli emitowane także w Polsce *Inne spojrzenie* z wielką kreacją między innymi Grażyny Szapołowskiej. W dziedzinie humoru i kabaretu literackiego porównywalna rola przypadła Gézie

⁷ Zob. *Dziedzictwo powieści milicyjnej. PRL jako temat literatury popularnej*, <http://krytykana-ostro.blogspot.hu/2012/06/dziedzictwopowiesci-milicyjnej.html> [dostęp: 29.06.2017].

⁸ Np. 07 zgłoś się wyreżyserowany przez Krzysztofa Szmagiera (21 odcinków).

Hofiemu (1936-2002), stałemu uczestnikowi mających na Węgrzech ogromne tradycje telewizyjnych kabaretów sylwestrowych. W dziedzinie zaś kryminału do promowanych przez władze pisarzy należał przede wszystkim András Berkesi (1919-1997).

Wspomniany na początku twórca współczesnych powieści kryminalnych, László Kolozsi, zajmuje się także teoretycznymi zagadnieniami tego gatunku i jest znawcą węgierskiego kryminału okresu Kádára. W artykule *Magyar kopó* (Węgierski gliniarz), który ukazał się w 2010 roku na łamach czasopisma „Filmvilág”⁹, Kolozsi pisze o tym, że w okresie realnego socjalizmu kryminał jako gatunek literacki właściwie nie istniał. Powołując się na innego badacza, Zoltána Andrása Bána, Kolozsi stwierdza, że w kulturze tamtych lat można mówić jedynie o powieściach czy filmach na temat grzechu (*bűnregény, bűnfilm*). Do kryminału potrzebne są bowiem trzy „składniki”: morderstwo, morderca i detektyw, który go wykryje i doprowadzi do ukarania zbrodniarza. W węgierskich „powieściach grzechu” brakowało przynajmniej jednego z tych składników. Kolozsi nadmienia, że w żadnym kraju socjalistycznym nie powstawały wówczas prawdziwe kryminały. Jako wyjątek wspomina czeską trylogię detektywistyczną Josefa Škvoreckiego (1924-2012) o poruczniku Borówce¹⁰. Ze zdaniem Kolozsiego pod wieloma względami można się zgodzić, choć jego sądy, mimo że wydają się logiczne, są jednak zbyt surowe.

Jak pisze Kolozsi, węgierski oficer śledczy mógł pracować tylko w szeregach milicji – system nie pozwalał na istnienie prywatnych detektywów. Przestępcami byli najczęściej dekadenci, przedstawiciele przedwojennych klas panujących lub cudzoziemcy – oczywiście z krajów zachodnich. Oficer śledczy każdą zagadkę umiał rozwiązać sam, nie było mowy o współpracy z zagranicznymi organami ścigania. Taki wątek uchodziłby bowiem za zdradę ojczyzny. Każda dyktatura dąży – przynajmniej werbalnie – do zlikwidowania przestępczości, która jako taka stanowi przeżytek poprzedniego ustroju. Władza autorytarna w walce przeciwko przestępczości zamyka w więzieniu przedstawicieli dawnego ustroju, a w jej mniemaniu jest to działanie prewencyjne. Władza (w tym przypadku komunistyczna) legitymizuje się poprzez pokazanie, że poprzedni ustrój był przyczyną wszelkiego zła.

Zdaniem Kolozsiego prawdziwy kryminał nie mógł istnieć w socjalizmie, bo jest – tak samo jak humor – wrogiem systemu numer jeden. Podczas dochodzenia oficer śledczy wykrywa nie tylko przestępcę, lecz także nieczystość społeczeństwa i nienormalne stosunki międzyludzkie, jakich w socjalizmie doktrynalnie miało nie być. Kryminał można pisać tam, gdzie istnieją mieszczaństwo i burżuazja, bo za przestępczością w tle kryją się różnice majątkowe. Kryminał zrodził się w kapitalizmie, w dobie akumulacji

⁹ Zob. L. Kolozsi, *Magyar kopó*, „Filmvilág” 2010, nr 3, s. 8-11.

¹⁰ Zob. Josef Škvorecký, *Smutek poručíka Borůvky* (1966), *Konec poručíka Borůvky* (Toronto 1975, Praha 1992), *Návrat poručíka Borůvky* (Toronto 1981, Praha 1993).

pierwotnej kapitału i wyrastał z powieści realistycznej. Dlatego też komisarz czy detektyw nie mogą pić węgierskiej palinki, lecz tylko whisky, i nie mogą chodzić w butach i garniturach produkowanych w przedsiębiorstwach socjalistycznych. Nie mogą się stołować w byle jakich barach, tylko w restauracjach i steak house'ach. Bo mają swój styl, czego socjalizm nie miał, bo był szary¹¹.

Z kolei inny badacz literatury, docent Uniwersytetu w Peczu Róbert Milbacher¹² (1971), zdecydowanie opowiada się za istnieniem węgierskiego kryminału także w okresie Kádára, zwłaszcza pod koniec okresu, i wymienia przynajmniej kilkunastu znanych przedstawicieli tego gatunku. Należeli do nich między innymi Jenő Mattyasovszky (1931-1984)¹³, wspomniany András Berkesi, Bertalan Mág (1911-2001)¹⁴, István Nemere (1944)¹⁵, László Lőrincz L. (1939), András Tótiş (1953-2013), Attila Kristóf (1938-2015)¹⁶, András Kenessi (1942)¹⁷, István Révész Gy. (1910-1971)¹⁸, Szilárd Rubin (1927-2010)¹⁹, János Fülöp (1929-1983)²⁰, László Magyar K.²¹, György Szita²², Judit Horváth²³.

Znamienne, że wielu ze wspomnianych autorów pracowało w socjalistycznej węgierskiej policji, a nawet, jak András Berkesi w latach stalinowskich, w węgierskich służbach bezpieczeństwa (AVH). Ciemne strony jego życiorysu stały się znane po

¹¹ Zob. L. Kolozsi, *op. cit.*

¹² Zob. <http://katherines-bookstore.blogspot.com/2015/11/halal-vasfuggony-mogott-1-elmelkedes.html> oraz <http://katherines-bookstore.blogspot.hu/2015/11/halal-vasfuggony-mogott-2-magyar.html> [dostęp: 29.06.2017].

¹³ *Hód bemutatkozík* (1967), *A Hód küldetése* (1968), *Hód és a ZX-7* (1971), *Hód jelentkezik* (1972), *Hód csapdája* (1973).

¹⁴ Napisał on wyjątkowo dużo kryminałów. Dla przykładu: *A bosszú műve* (1969), *A bűnösöknek nincs kegyelem* (1970), *A holtak nem beszélnek* (1971), *A halál árnyékában* (1976), *Két pisztolylovás* (1978), *Az idegen asszony* (1981), *A tanúk* (1981), *A játszma véget ér* (1981), *Beszélt nyomok* (1983), *Őt méregfiola* (1984), *Egy nyomozó naplójából* (1986), *A börtön előterében* (1987), *A hóhér keze nem remeg* (1989), *Bűn és félelem* (1990), *Gyilkosság a hegyen* (1990), *A szénész halála* (1991), *Híres magyar bűnügyek* (1993), *Esőben jár a halál* (1997), *Halál a síneken* (1999), *A harmadik gyilkosság* (2000).

¹⁵ Miał kilkanaście pseudonimów. Po zawarciu małżeństwa z Polką w latach 60. mieszkał w Toruniu i pracował w Bibliotece UMK. W roku 1970 chciał uciec na Zachód, ale został zatrzymany na lotnisku w Warszawie. W dwa lata później polska SB znalazła u niego ponad cztery tys. stron rękopisu w języku węgierskim. Od 1972 r. mieszka znowu na Węgrzech. Zob. https://hu.wikipedia.org/wiki/Nemere_Istv%C3%A1n [dostęp: 29.06.2017]. Wydał m.in. *A rémület irányítószáma* (1974), *A Triton gyilkosságok* (1977), *A fantasztikus nagynéni* (1980), *Kalózik az úrben* (1983), *A titkok könyve* (1986).

¹⁶ *A feledékeny gyilkos* (1973).

¹⁷ *A nyomozást abbahagyni* (1981).

¹⁸ *Az izgága bébi* (1970).

¹⁹ *Mulatság a farkasveremben* (1973), *Aprószentek* (2012).

²⁰ *Gordiusz mester nyomoz 1-2*, (1979, 1983).

²¹ *Halott van az ágyamban* (1987).

²² *Magánnyomozás* (1987).

²³ *Pince* (1988).

1989 roku. Okazało się, że w latach 50. uczestniczył w kilku sfingowanych procesach, a także w przesłuchaniach, podczas których osobiście znęcał się fizycznie nad więźniami politycznymi. Z powodu rzekomego przedawnienia po zmianie ustroju nie zasiadł on jednak na ławie oskarżonych. Cała jego twórczość świadczy o lansowaniu przez władze okresu realnego socjalizmu pewnego rodzaju twórczości kryminalnej – oczywiście silnie nacechowanej politycznie. Berkesi w latach 1958-1997 wydał ponad czterdzieści książek. Już pierwszy jego utwór, wydany właśnie w 1958, to jest w roku, kiedy został stracony premier Imre Nagy, powieść *Októberi vihar* (Burza październikowa) stanowiła jawną propagandę miękkiej dyktatury Kádára. Autor był ideowym komunistą, bronił systemu z pełnym przekonaniem. Od końca lat 50. regularnie pojawiały się jego nowe książki. Kilka z nich ukazało się po śmierci autora. Niezależnie od swej przeszłości i przekonań politycznych Berkesi był autorem bardzo popularnym. Sporo jego książek doczekało się adaptacji teatralnej lub filmowej, na przykład kryminał wojenno-szpiegowski *Sellő a pecsétgyűrűn* (1964, Rusalka na sygnecie). Łączna liczba woluminów, które ukazały się za życia autora, wynosi ponad cztery miliony. Oczywiście nie wszystkie jego utwory są kryminałami. Dwie jego powieści, *Kopjások* (1959, Kocioł czarownic, 1963) oraz *Bunker* (1960, Bunkier, 1962), ukazały się także po polsku.

Większość kryminałów Berkesiego ma cechy powieści milicyjnej. Do ich zalet należy interesująca, żywa akcja, która cały czas trzyma czytelnika (lub widza, jeśli chodzi o adaptacje filmowe) w napięciu. Szczególnie wyróżnia się pod tym względem wspomniana dwutomowa *Sellő a pecsétgyűrűn*, której pierwsza część rozgrywa się w roku 1944, podczas okupacji nazistowskiej po przejęciu władzy przez strzałokrzyżowców. Fragment części drugiej, powojennej, szpiegowskiej, rozgrywa się natomiast w Wiedniu oraz w socjalistycznym Budapeszcie z udziałem dawnego SS-mana i uczestnika ruchu oporu. Przedstawienie w owej powieści węgierskiego, a konkretnie budapeszteńskiego ruchu oporu w czasie wojny, a szczególnie podkreślenie jego roli, pomogło Węgrom uspokoić sumienie i wyzbyć się pewnych kompleksów narodowych wynikających z podtrzymywania przez władze przeświadczenia o zbiorowej grzeszności narodu węgierskiego. Bardzo ważne jest to, że powieść ukazała się dopiero w 1964 roku, więc pokazuje nie tylko pewien dystans czasowy wobec wojny, lecz także dobry stan „naszej”, to jest węgierskiej „małej stabilizacji”. Powieść ta oraz powstały w roku 1967 na jej kanwie film, w którym grali najlepsi i najbardziej popularni wówczas aktorzy, niewątpliwie przyczyniły się do zamknięcia w świadomości zbiorowej pewnego okresu oraz do legitymizacji miękkiej dyktatury na Węgrzech.

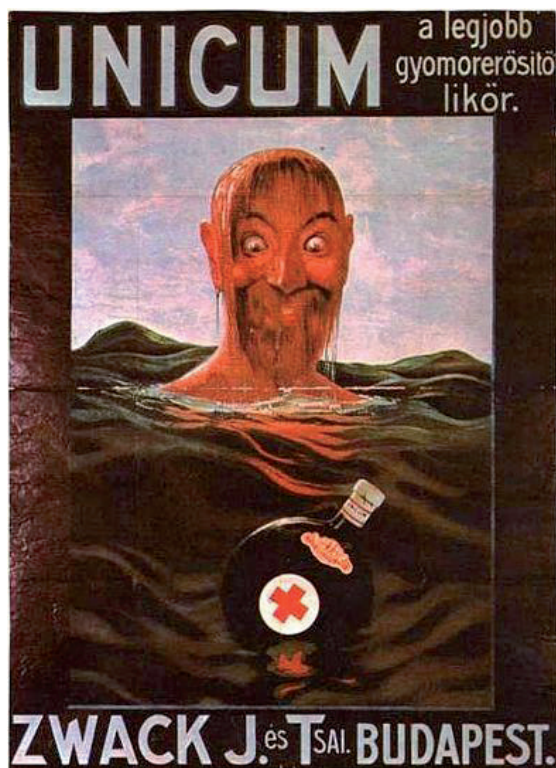
Warto też rzucić okiem na zmiany, które dokonały się w sposobie przedstawiania socjalistycznego węgierskiego policjanta w latach transformacji ustrojowej. W książkach i filmach tego okresu obraz milicjanta został pozbawiony balastu politycznego. Coraz częściej pojawiają się w nich elementy popularnych dowcipów o milicjantach.

Utwory tymczasem odnotowały także nowe wyzwania związane z otwarciem granic i rosnącą przestępczością, w tym z kradzieżą samochodów i handlem narkotykami, które to zjawiska przed 1989 rokiem stanowiły problem marginalny. Popularność niektórych kryminałów – przede wszystkim komedii kryminalnych – nigdy wcześniej nie osiągnęła tak niespotykanych szczytów. Dobry przykład stanowią filmy *Pogány madonna* (1980, Pogańska madonna) oraz *Hamis a baba* (1991, Fałszywe figurki)²⁴, kryminalne komedie sensacyjne z udziałem między innymi nieżyjącego już Istvána Bujtora (1942-2009) nazywanego „węgierskim Budem Spencerem” (1929-2016). Największą nowością tych filmów było paralelne pokazanie działalności pracownika policji, który w dodatku ma tytuł zawodowy doktora, więc musi mieć wykształcenie prawnicze, i wyrzuconego z policji prywatnego detektywa. Pracownik policji zostaje ośmieszony (choć doskonale potrafi potem wykorzystać cudzą sławę), a moralne i faktyczne zwycięstwo nad przemytnikami narkotyków odnosi właśnie prywatny detektyw. Wiele zdań z tych filmów to dziś słowa skrzydlate w kulturze węgierskiej, na przykład w scenie rozgrywającej się w Grecji detektyw mówi do policjanta: „W twojej głowie rak mózgu umarłby z głodu”.

Poza świetną grą aktorską i doskonałą reżyserią największe wrażenie na widzach wywarło pokazanie w krzywym zwierciadle realiów tamtych lat: prywatnej agencji śledczej dysponującej zdezelowanym samochodem marki Trabant, ścigania mercedesa przestępców autem marki Łada 1200. Filmy te jednocześnie stanowiły pierwsze przykłady promowania towarów i reklamowania alkoholu – węgierskiego gorzkiego likieru żołądkowego o nazwie „Unicum”. Scena z filmu, kiedy detektyw wyrzuca ze śmigłowca butelkę tego napoju do morza, by „ratować” walczącego z falami policjanta, którego plastikowa łódź utonęła, wyraźnie nawiązuje do plakatu przedwojennego – dawnej reklamy tego likieru.

Zapraszam do obejrzenia krótkiego fragmentu filmu (2,21 min) w reżyserii Istvána Bujtora, który zagrał również główną rolę (<https://www.youtube.com/user/nagyilk/videos> – Bujtor István_Hamis a baba_Fałszywe figurki).

²⁴ Jest to prawdziwy film autorski. Wyreżyserowany został przez samego Bujtora, który gra także główną rolę prywatnego detektywa o imieniu Csöpi, tj. „Malańki”.



CARICATURE STEREOTYPE OF CRIME AND CRIMINALS IN HUNGARIAN CULTURE IN YEARS OF REAL SOCIALISM (1956-1989)

Summary

In the Hungarian crime-literature, and film at the time of János Kádár, ie. in the “Three T”: *Tilt, Tűr, Támogat* (in English translation PFS: prohibited, forbear, support), for ideological reasons belonged to a group of middle “T”. In the years of socialism, when the crime was officially disappear, foreign detective books attracted great interest in Hungary. They constituted an important element of popular culture, and they have contributed their tolerate as a Hungarian varieties of this genre. In the literature of this period they were created by writers stereotypical figure of evil criminals and positive heroes working in the ranks of the militia. With a clear reason it could not then be presented silhouette private detective. Detection of the perpetrators of the most frequently represented the fruit of collective work team militiamen. The stereotypical storyline effectively been used for propaganda purposes, as in Polish literature, in the *powieść milicyjna*. Tin this paper will be presented some interesting from our point of view literary works and films, which have high artistic level, and are perfectly documents of these times.

Monika Samsel-Chojnacka
Uniwersytet Gdański

GOODBYE MAO. SZWEDZKIE POWIEŚCI KRYMINALNE JAKO PRÓBA ROZLICZENIA POKOLENIA '68

Tylko nie zaczynijmy się sobą brzydzić. Nasza przeszłość jest w końcu jedyną przeszłością, jaką mamy.

Henning Mankell, *Chińczyk*¹

Przełom lat 60. i 70. był w Szwecji burzliwy. Rewolta młodzieżowa sprawiła, że uporządkowane i majątne państwo na rubieżach Europy doświadczyło ogromnego przewrotu obyczajowego. Po dziś dzień odczuwalne są jej skutki, zarówno w życiu społecznym, jak i politycznym czy kulturalnym, a wizjonerzy pokolenia '68 są nadal istotnymi postaciami życia publicznego.

Podobnie jak większość istotnych dla rodzimej historii i polityki spraw szwedzka przygoda z maoizmem znajduje swoje odbicie w niezwykle wyczulonym na kwestie społeczne podgatunku, jakim jest skandynawska powieść kryminalna. Jednak żeby w pełni zrozumieć próbę rozliczenia pokolenia '68 w literaturze popularnej, trzeba najpierw prześledzić skomplikowane losy tamtejszych ugrupowań komunistycznych w tym burzliwym okresie. Bez tego jakakolwiek próba pełniejszego odczytania krytycznego spojrzenia na spuściznę młodzieżowej rewolty jest raczej niemożliwa.

Nieśmiałe próby rebelii wobec „porządku rodziców” zaczęły się już latem 1965 roku, kiedy to w centrum Sztokholmu zorganizowano po raz pierwszy demonstracje przeciwko wojnie w Wietnamie, podczas których uaktywnili się członkowie organizacji Clarté, a także młodzież należąca do komunistycznych grup dyskusyjnych. Clarté to organizacja założona w 1921 roku jako przeciwwaga dla ugrupowań faszystowskich². W latach 60. silnie radykalizowana, jej członkowie określali się wtedy jako komuniści. Współpracowała ze szwedzkimi partiami rewolucyjnymi i odgrywała

¹ H. Mankell, *Chińczyk*, Warszawa 2009, s. 335.

² W nomenklaturze uczestników ruchów lewicowych „faszystowskimi” nazywano niemal wszystkie formacje nielewicowe. Niekiedy nawet zwalczające się wzajemnie frakcje ugrupowań lewicowych używały wobec siebie tego przymiotnika, traktując go jako najbardziej obraźliwy spośród epitetów.

znaczącą rolę w życiu politycznym młodzieży, organizując debaty, seminaria i wykłady. To Clarté jako pierwsza szwedzka organizacja zwróciła uwagę opinii publicznej na kwestię wojny w Wietnamie. W latach 80. odseparowała się od ruchu komunistycznego. Sławnymi członkami Clarté byli dziennikarz Jan Myrdal, poetka Karin Boye czy premier Tage Erlander.

Latem 1965 roku doszło do rozruchów, które stały się zalążkiem rozwoju ruchu pacyfistycznego i komunistycznego wśród szwedzkiej młodzieży. Tak zwany Provie³, czyli ruch pacyfistyczny, rozkwitł w latach 1965-1967, przyciągając do siebie anarchistów i komunistów. Provie zapisał się w historii subkultur efemerycznością i organizacją zabawnych happeningów, mających zwrócić uwagę opinii publicznej na globalne problemy, takie jak głód, widmo wojny atomowej czy kapitalistyczny wyzysk.

Apogeum działalności lewicowych ruchów młodzieżowych przypada na okres wiosny 1968 roku. W tym czasie, gdy na ulicach Paryża młodzież protestowała przeciwko konformizmowi pokolenia swoich rodziców, imperializmowi Stanów Zjednoczonych, kolonializmowi, konsumpcyjności, bezrobociu oraz autorytarnemu społeczeństwu, w Sztokholmie na wieść o francuskiej rebelii również wybuchły zamieszki.

W Szwecji już od 1967 roku nasilały się protesty przeciwko amerykańskiemu imperializmowi i wojnie w Wietnamie. Po demonstracji 21 lutego 1968 roku – z udziałem ówczesnego ministra edukacji Olofa Palmego, idącego pod ramię z Nguyễn Thọ Chânem, ambasadorem Wietnamu Północnego w Moskwie – doszło do poważnych reperkusji dyplomatycznych. Do historii przeszła również demonstracja z 3 maja 1968 roku, kiedy to zablokowano możliwość rozegrania meczu tenisowego o Puchar Davisa między Szwecją a Rodezją, postrzeganą wówczas jako kraj faszystowski⁴. Przełomem była okupacja sztokholmskiego Kårhus, siedziby Zjednoczenia Szwedzkich Związków Studenckich, która miała miejsce między 24 a 27 maja 1968 roku. Był to protest wobec reformy szkolnictwa wyższego. Palme, który został zaproszony na debatę z młodzieżą, został wygwizdany, co sam odczytał jako „pogardę dla demokracji”. Okazało się, że młody polityk, uważany wówczas za sztandar socjaldemokratów, nie jest w stanie porozumieć się z pokoleniem dwudziestolatków. Szybko stał się dla nich symbolem zaprzeczania się kapitalizmowi.

Protestowano wówczas również przeciwko zbyt małej pomocy dla krajów Trzeciego Świata. Podobnie jak w innych krajach Zachodu do głosu doszły ruchy feministyczne i ekologiczne, które z czasem coraz bardziej się radykalizowały. Wraz z rozwojem ruchów społecznych większą samoświadomość zyskiwała nowa grupa społeczna – intelektualści. Sukcesy święciła demokracja bezpośrednia, coraz więcej młodzieży decydowało

³ Provie – nazwa pochodzi od francuskiego „Pro vie” – za życiem.

⁴ K. Österberg, *1968 när allting var i rörelse. Sextiotalradikaliseringen och de sociala rörelserna*, Stockholm 2002, s. 102.

się na mieszkanie w kolektywach, wiele rodzin w ramach tak zwanej „zielonej fali” wyprowadzało się na wieś, by żyć bliżej natury. Wzrosło zainteresowanie medycyną alternatywną, żywnością organiczną, uprawami biodynamicznymi i homeopatią.

Jednocześnie wśród studentów i intelektualistów z ruchów lewicowych ważnym źródłem inspiracji stały się Chiny i wprowadzana tam rewolucja kulturalna. *Czerwona książeczka* z cytatami Mao Tse-tunga była biblią pokolenia wkraczającego w dojrzałość na przełomie lat 60. i 70. (do 1979 r. miała dziesięć wydań w języku szwedzkim). Celem, jaki sobie wówczas stawiano, była rewolucja kulturalna w Szwecji, a na dłuższą metę również w Europie. Organizowano szkolenia z wiedzy o komunizmie i maoizmie, ale też turystyczne wycieczki rewolucyjne do Chin⁵. W 1968 roku Clarté oświadczyło, że bazuje na marksistowsko-leninowskich podstawach Mao, tym samym stając się oficjalnym narzędziem rozbudowy struktur ruchu maoistowskiego w Szwecji. Wiodącymi osobami w ruchu stali się Jan Myrdal (syn pary noblistów Alvy i Gunnara Myrdalów) oraz Sven i Cecilia Lindqvist – para akademików i dziennikarzy piszących o Chinach.

Jednak skrajna lewica nie była jednolita; w latach 70. tę część sceny politycznej określano mianem „literkowej lewicy”, gdyż składała się ona z wielu partii, które raz po raz zmieniały nazwy, łączyły się ze sobą, rozpadały się na mniejsze twory, wprawiając późniejszych badaczy ruchu komunistycznego w sporą konsternację.

W 1967 roku, pod wpływem dyskusji dotyczących kwestii sympatii stalinowskich, ze starej SKP – Partii Komunistycznej Szwecji (Sveriges Kommunistiska Parti) wyłoniła się VPK – Partia Lewicowa Komuniści (Vänsterpartiet Kommunisterna). W tym samym roku powstała też VUF – Lewicowe Ugrupowanie Młodzieżowe (Vänsterns Ungdomsforbund), jako młodzieżówka VPK, która w 1970 roku rozdzieliła się na dwie frakcje: MLK – Marksistowsko-Leninowskie Ugrupowanie Bojowe (Marxist-leninistiska kampförbundet) oraz na FK – Ugrupowanie Komunistyczne (Förbundet Kommunist). Pierwsi byli pierwotnie zagorzałymi stalinistami, a z czasem konwertowali się na maoizm. To zwolennicy zbrojnej walki z burżuazyjnym państwem. Drugie ze wspomnianych ugrupowań, FK, to zwolennicy pozaparlamentarnej walki proletariatu i proletaryzacji inteligencji. Również inspirowali się rewolucją kulturalną w Chinach, jednak postrzegali prymat jednej komunistycznej partii jako wypaczenie systemu. Innym istotnym dla FK zagadnieniem były kwestie związane z ochroną środowiska i walką przeciwko rozbudowie energetyki jądrowej. Jednym z członków tego ugrupowania był między innymi znany publicysta polskiego pochodzenia Maciej Zaremba, który pozostał w tym ruchu od 1972 roku do jego końca w roku 1982. Wielu aktywistów FK dzięki swemu akademickiemu wykształceniu zaczęło robić kariery w związkach zawo-

⁵ *Ibidem*, s. 116.

dowych, porzucając ideały pracy z ludem. Natomiast MLK w 1983 roku połączyło się z młodzieżówką SKP, dzięki czemu powstała Czerwona Młodzież (Röd Ungdom).

Tymczasem w 1977 roku z VPK wyłamało się stronnictwo, które przyjęło nazwę APK – Partia Pracujących Komunistów (Arbetarpartiet Kommunisterna). Od 1995 roku ugrupowanie to wróciło do korzeni „literkowej lewicy”, ponownie używając nazwy SKP – Partia Komunistyczna Szwecji (Sveriges Kommunistiskaparti). Ich pierwotna młodzieżówka SKU – Szwedzkie Komunistyczne Ugrupowanie Młodzieżowe (Sveriges Kommunistiska Ungdomsförbund) w 1990 roku odłączyło się i stało się niezależnym związkiem, szerzącym marksistowsko-leninowskie ideały.

W 1967 roku nastąpił jeszcze jeden niezwykle istotny rozłam w SKP. Wyłoniła się z niej mała radykalna grupa, znana jako KFML – Komunistyczne Ugrupowanie Marksistowsko-Leninowskie (Kommunistiska Förbundet Marxist-Leninisterna). W 1970 roku rozpadło się ono na dwie frakcje, separatysty dopisywali sobie do nazwy w nawiasie literę (r) – co oznaczało frakcję rewolucyjną. Dawnych kolegów z KFML określali pogardliwie literą (s), co oznaczało socjaldemokratów. W 1977 roku KFML(r) przemianowało się na KPLM(r), zmieniając w nazwie słowo „ugrupowanie” (*förbundet*) na „partia” (*partiet*). W 2005 roku przyjęli swoją obecną nazwę, czyli KP – Partia Komunistyczna (Kommunistiska Partiet). W latach 70. byli oni jedną z najbardziej radykalnych frakcji maoistowskich w Szwecji, opowiadali się przeciwko ZSRR, chcąc podążać drogą wyznaczoną przez Chiny i Albanię. Wierzyli, że tylko na drodze rewolucji można odmienić społeczeństwo, w którym produkcja będzie w stanie zaspokoić potrzeby obywateli. Istotną kwestią było wyzwolenie postkolonialnego świata, dlatego członkowie KFML(r) wspierali bojowników z Palestyny, Wietnamu i Zimbabwe. Opowiadali się przeciwko apartheidowi w RPA, reżimowi Franco w Hiszpanii oraz rządowi junty w Grecji i Chile. Wspierali również strajki górników w Wielkiej Brytanii w latach 1984-1985, popierali Koreę Północną, a w 1995 roku wysłali brygadę budowniczych na Kubę jako wyraz solidarności szwedzkiej klasy robotniczej. W 1994 roku powstała młodzieżowa przybudówka dla KFML(r) – RKU, czyli Młodzież Rewolucyjno-Komunistyczna (Revolutionär Kommunistisk Ungdom), która nadal organizuje kursy na szwedzkich wyższych uczelniach oraz wydaje czasopisma.

Natomiast KFML(s) przejęło z czasem nazwę SKP – Szwedzka Partia Komunistyczna (Sveriges Kommunistiska Parti), dokładnie taką samą jak jej partia matka, z której się wyłoniła (ta nazywała się już wówczas VPK). Spowodowało to spore wzburzenie i protesty wśród działaczy starej partii. W 1980 roku nastąpił kolejny podział w partii pod wpływem wydarzeń w Chinach i tamtejszej walki o schedę po Mao. Powstała SKA – Szwedzka Komunistyczna Partia Robotnicza (Sveriges Kommunistiska Arbetarparti).

Spora grupa pisarzy, w tym również autorów powieści kryminalnych, miała powiązania z ruchem komunistycznym. To między innymi: Maj Sjöwall, Per Wahlöö, Stieg Larsson, Henning Mankell, Jan Guillou, Kjell Eriksson i Aino Trosell. Co bardziej radykalni, tacy jak Mankell, Larsson, Guillou czy Eriksson, należeli do ugrupowań maoistowskich.

Maoistowska przeszłość Mankella i rozliczenie z tym okresem jest jednym z głównych tematów powieści *Chińczyk* (2008). Sam Mankell wspierał w latach 70. działania norweskiej Robotniczej Partii Komunistycznej (Arbeidernas Kommunistparti), która postrzegała zarówno ZSRR, jak i Stany Zjednoczone jako siły imperialistyczne, zaś Chiny i Albanię jako szansę na odnowienie i drogę ku globalnej rewolucji komunistycznej.

Chińczyk jest przede wszystkim powieścią o zemście po latach za upokorzenie, którego doświadczyli przodkowie Ya Ru (chińskiego biznesmena i prominentnego członka partii) podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych w XIX wieku. Jak się okazuje, były to krzywdy wyrządzone nie tylko przez Amerykanów, ale też przez sadystycznego szwedzkiego nadzorcę, przedstawiającego się jako J.A. Sto pięćdziesiąt lat później Ya Ru, czytając wspomnienia swojego przodka Sana, snuje plan zemsty. W północnej części Szwecji płatny zabójca odnajduje wioskę Hesjovallen, gdzie mieszka rodzina Andren, potomkowie J.A. Zabija ich wszystkich. Śledztwem prowadzonym przez lokalną policję interesuje się sędzia Birgitta Roslin, której matka była wychowywana w rodzinie zastępczej, u Andrenów z Hesjovallen.

Już w rozdziale, w którym po raz pierwszy pojawia się sędzia Roslin, czytelnik dowiaduje się, że prowadzi ona majątne, wygodne życie, ma rodzinę – męża i dwie dorosłe córki, oraz piękny dom z piwniczką pełną butelek czerwonego wina, którego kolekcjonowanie jest jej hobby.

Gdyby ktoś kiedyś, gdy była młoda, powiedział jej, że pewnego dnia będzie kolekcjonować wino, z trudem by w to uwierzyła. Nie tylko zaprzeczyłaby takiej możliwości, ale poczułaby się oburzona. Podczas swoich studiów w Lund była związana z kręgami radykalnej lewicy, które pod koniec lat sześćdziesiątych kwestionowały zarówno wykształcenie uniwersyteckie, jak i społeczeństwo, w którym Birgitta dziś funkcjonowała. Kolekcjonowanie win wydałoby jej się wówczas stratą czasu i sił, zajęciem typowo mieszczańskim i nagannym⁶.

Sama pochodziła z klasy robotniczej, jej matka nie ukończyła szkoły podstawowej. Dzięki reformie edukacji przeprowadzonej w pierwszych dwóch powojennych dekadach uniwersytety otworzyły się na młodzież spoza kręgów mieszczańskich, co dało szansę na awans społeczny takim osobom jak Birgitta. Lewicowość akademickich środowisk była już wtedy oczywista i dylematem było jedynie to, którą organizację wybrać.

⁶ H. Mankell, *op. cit.*, s. 72.

Po latach sędzia ma poczucie, że jednak zdradziła swoje młodzieńcze ideały wraz z rozwojem kariery, a być może również wraz z postępującym konformizmem wynikającym z dojrzałości. Zauważa, że gdzieś zanikły jej radykalność i bezkompromisowość. W jej głowie pojawiają się coraz częściej niewygodne pytania o to, co zrobiła ze swoim życiem. W czasach studenckich wspierała Ruch Solidarności z Wietkongiem, później trafiła do lewicowego ugrupowania o nazwie „Rebelianci”, które przypominało sektę wyznającą doktrynę Mao Tse-tunga. Jak sama zauważa: „Rebelianci odżegnywali się od wszelkich innych lewicowych ugrupowań, na które patrzyli z odrazą. Niszczyli swoje płyty gramofonowe z muzyką klasyczną, zrewidowali półki z książkami i wiedli życie będące imitacją życia hunwejbínów”⁷.

Sędzia wspomina „rewolucyjne” akcje, takie jak na przykład demonstracja na jednej z najsłynniejszych szwedzkich plaż w Tylösand, gdzie wymachując czerwonymi książeczkami i szturmówkami nawoływali burżuazyjnych turystów, by porzucili swe wygodne życie, zaczęli się zbroić i przygotowywać do nadchodzącej rewolucji. Wyjazd na tajny obóz do norweskich towarzyszy, podczas którego każdy uczestnik miał konspiracyjny pseudonim, niezgodny z płcią. Z sentymentem i melancholią wraca pamięcią do tych czasów, jednak nie twierdzi, że żyła wówczas w Arkadii. *Czerwona książeczka* była swoistym drogowskazem, receptą na wszystkie bolączki, odpowiedzią na każdą wątpliwość w drodze do raju na ziemi. Po latach kobieta nadal pamięta cytaty w niej zawarte, jednak jest świadoma, że wtedy całe pokolenie nie pojmowało jej treści, traktując tekst niczym zbiór dogmatów.

Po latach, w przeddzień planowanej eskapady do Chin, przeglądając pudła w garażu, natrafia na egzemplarz *Czerwonej książeczki* z wpisaną datą z kwietnia 1966 roku. Działa ona jak proustowska magdalenka, wywołując jeszcze więcej reminiscencji.

Wie, że jedyne, co pozostało z jej idealizmu, to chęć bycia przyzwoitym sędzią, pochylającym się nad osobami pokrzywdzonymi. Z perspektywy czasu traktuje młodzieńczy okres w życiu jako „naiwny chaos”, kiedy to wierzyła, że można coś zmienić na świecie poprzez solidarność z ciemieźnymi i ich wyzwolenie. Po kilku dekadach, wspominając lata 60. i 70., odczuwa dystans i obcość wobec „tamtej siebie”, bardziej radykalnej i zaangażowanej. Określa tamte lata jako czas dziecięcej naiwności, ślepego posłuszeństwa i podążania za hasłami innych. Siebie z tamtego czasu postrzega jako małą dziewczynkę, która dopiero co straciła dziewictwo, a wkrótce miała stracić to, co sama nazywała „cnotą polityczną”: „[...] moje poglądy polityczne nie były, jeśli mam być szczerą, niczym więcej niż pewnego rodzaju upiększaniem rzeczywistości. Warstwa błyszczącego lakieru na Birgitcie Roslin!”⁸.

⁷ *Ibidem*, s. 302.

⁸ *Ibidem*, s. 274.

Wraz z rozwojem prywatnego śledztwa, które zaczyna prowadzić, okazuje się, że będzie musiała jeszcze bardziej zagłębić się w swojej maoistowskiej przeszłości i skorzystać z pomocy dawnej przyjaciółki i aktywistki. Karin Wiman potrafiła spożytkować młodzieńczą fascynację Chinami i wykorzystać ją w karierze akademickiej. Jest profesorem sinologii pracującym na uniwersytecie w Kopenhadze. Być może to kwestia jej pochodzenia – bogata rodzina posiadaczy ziemskich w Skanii wpłynęła na jej pewność siebie, zaś rodzinny majątek otwierał nowe możliwości.

Dopiero w rozmowach z przyjaciółką Karin konfrontuje po latach swoje wspomnienia z gorzką rzeczywistością, mówiąc:

Ogłaszaaliśmy, że marksizm jest nauką, tak samo słuszną jak nauka Newtona, Kopernika lub Einsteina. Ale nasza wiara była prawdziwa, a „Czerwona książeczka” była naszym katechizmem. Nie rozumieliśmy, że to, czym machamy ludziom przed oczami, nie jest Biblią, ale zbiorem. cytatów z wielkiego rewolucjonisty. – Pamiętam, że wątpiłam – powiedziała Birgitta. – W głębi duszy. Jak wtedy kiedy wybrałam się z wizytą do NRD i pomyślałam, że to niedorzeczne i nie może funkcjonować na dłuższą metę. Nic jednak nie powiedziałam. Zawsze się bałam, że ktoś dostrzeże moje wątpliwości. Dlatego skandowałam głośniejsz niż inni⁹.

Porównując okruciny przeszłości, obie kobiety dochodzą do wniosku, że tkwiły w „ogromnym oszustwie”, jak to same określają. Czterdzieści lat później wiedzą już, że padły ofiarą myślenia życzeniowego, gdy wierzyły, że ich niewielka grupa będzie w stanie porwać cały naród.

Birgitta wielokrotnie podkreśla w myślach, jakby usprawiedliwiając swoją bezwolność i zaślepienie, że struktura organizacji przypominała sektę, wymagającą całkowitego oddania się jej działalności i porzucenia swego prawdziwego ja. Zachłystując się poczuciem przynależności oraz radością z iluzji brania udziału w ważnym przedsięwzięciu, nie śmiała kwestionować głośno charyzmatycznych młodzieżowych przywódców i ich kłamstw. Bała się również konieczności składania samokrytyki przed grupą.

Zastanawiając się nad losami dawnych towarzyszy, Birgitta i Karin spekulują, czy przeszli oni na „mroczną stronę” kapitalizmu, stali się religijni czy też umarli z przedawkowania narkotyków. Swoją drogę życiową określają mianem „odzyskiwania rozsądku”, jakby po krótkotrwałym masowym szaleństwie, *folie à plusieurs*, zbiorowej psychozie. To w ich oczach usprawiedliwia działania w grupie podobnych do nich szaleńców. Mówią o sobie: „naiwne biedactwa, którym mieszały się uczucia z rozsądkiem”¹⁰.

Wyprawa do Chin jest dla Birgitty także źródłem rozczarowania. Arkadyjski wizerunek wymarzonego państwa rozsypuje się stopniowo, ukazując, jak niewiele pozostało z haseł głoszonych przez maoistów. Niepewność, czy nie jest śledzona i podsłuchiwana,

⁹ *Ibidem*, s. 304.

¹⁰ *Ibidem*, s. 522.

napad na nią w centrum miasta, tajemnicze zatrzymanie, obserwacja pracy sędziego i opóźnienie powrotu do Szwecji sprawiają, że pojmuję, jak wielkim więzieniem jest ten pełen donosicieli kraj. Postulaty ekonomiczne, gospodarka planowa, kolektywizacja – wszystko to odeszło w niepamięć. Tygrys gospodarczy czeka już naprężony, gotowy do ataku na kolejny kontynent – Afrykę. Birgitta po powrocie do Szwecji dowiaduje się od osób dawno mieszkających poza granicami Chin, że imperium planuje kolonizację Czarnego Kontynentu. Miliony ubogich chińskich chłopów mają zostać przesiedlone do różnych krajów Afryki, a Państwo Środka planuje stopniowo uzależnić od siebie ekonomicznie skolonizowane kraje. Dla wywodzących się z partyjnego establishmentu biznesmenów pokroju Ya Ru to wielka szansa na rozwój. Jednak dla zwolenników ideałów Mao to atak na fundamentalne wartości, na których ich społeczeństwo zostało zbudowane. Opowiadając o tym Birgittie, siostrzeniec Ya Ru uzeńtrznia nie-lęki wielu Chińczyków:

Jeśli Chiny będą zmierzać ku przyszłości tą drogą, ze stale powiększającą się przepaścią, doprowadzi ona nasz kraj do katastrofy, Chiny ponownie pogrążą się w beznadziejnym chaosie. Lub też do głosu dojdą struktury faszystowskie. Bronimy setek milionów biednych chłopów, którzy własną pracą przyczyniają się do tego rozwoju. Rozwoju, z którego dostaje im się coraz mniej. [...] Tu chodzi o ludzi, którzy z rosnącą rozpaczą patrzą na rozpad tego, o co walczyli, a także o tych, którzy dostrzegli możliwość zdobycia bogactw i władzy, o jakiej wcześniej nie mogli marzyć¹¹.

Nieco inaczej losy szwedzkich maoistów prezentują się w powieści Lizy Marklund *Czerwona wilczyca*, piątej części przygód Anniki Bengtzon, młodej dziennikarki śledczej. Zarówno pisarka (urodzona w 1962 r.), jak i jej bohaterka (młodsza o około dekadę od autorki) w okresie największego studenckiego tumultu były dziećmi i kwestie polityczno-społeczne zapewne nie interesowały wtedy przyszłej „królowej szwedzkiego kryminału” – jak określana jest Marklund przez krytyków literackich. Nie znaczy to jednak, że w dorosłym życiu schedy pozostawiona przez pokolenie '68 nie miała żadnego wpływu na ich rozwój, wykształcenie czy też życie zawodowe i prywatne. Wrażliwość społeczna w stosunku do słabszych obywateli oraz nowo przybyłych uchodźców z krajów ogarniętych wojną, wyczulenie na kwestie feministyczne, zainteresowanie ekologią oraz wsparcie dla praw dziecka i promowanie jego niezależności – to jedno z wielu zagadnień, którymi interesuje się pisarka, jednocześnie czyniąc Annikę swoją *porte-parole*.

Bengtzon wychowała się na prowincji w latach 70. i 80. w rodzinie robotniczej. Jednak na jej poglądy wpływ musiały mieć szkoła i programy kształcenia tworzone już

¹¹ *Ibidem*, s. 587.

właśnie przez młodych absolwentów kierunków pedagogicznych. Zapewne w szkole podstawowej i średniej zaszczepiono jej ideały państwa opiekuńczego, wzmacniając je jeszcze pedagogiką społeczną. Gdy dziewczyna zaczyna pracę w gazecie, ta wrażliwość, czasem granicząca nawet z naiwnością i nadmierną ufnością w dobro leżące w drugim człowieku, sprawia, że staje się czujniejszym obserwatorem rzeczywistości, a dzięki empatii jest w stanie dotrzeć do informatorów, którzy w innych warunkach nie zaufaliby przedstawicielowi mediów.

Annika, pracując w popołudniówce, zajmuje się różnymi sprawami kryminalnymi, które często bywają lekceważone przez oficjalne ograny śledcze i jako niewygodne są „zamiatane pod dywan”, gdyż zazwyczaj mogą prowadzić do ujawnienia nadużyć na wyższych szczeblach władzy. Taka sytuacja ma miejsce również w powieści *Czerwona wilczyca*, kiedy to reporterka postanawia przyjrzeć się po trzydziestu latach zamachowi na bazę lotniczą w Luleå¹². W listopadzie 1969 roku miało dojść do eksplozji myśliwca typu Draken, w wyniku której żołnierz pełniący przy nim wartę zmarł na skutek poparzeń. Jadąc do odległej miejscowości, położonej za kręgiem polarnym, reporterka nie wie, że przyjdzie jej zmagać się również ze świeżym, współczesnym śledztwem w sprawie tajemniczych zabójstw prowadzonym przez kolegę z lokalnej gazety, który podobnie jak ona zajmował się śledztwem w sprawie dawnego ataku terrorystycznego, oraz nastolatka, który stał się przypadkowym świadkiem pierwszego zabójstwa.

Podążając krok za krokiem za dziwnymi wskazówkami, jakie zostawia po sobie morderca – cytatami z *Czerwonej księżeczki* Mao, Annika odkrywa, jak wiele osób, które w latach 60. należały do radykalnych ugrupowań komunistycznych, jest obecnie szanowanymi obywatelami wplecionymi w ustrój liberalno-kapitalistyczny. Chociażby jej redakcyjna starsza koleżanka i mentorka Berit była wtedy aktywistką w Clarté, związaną ze środowiskiem „Biuletynu Wietnamskiego”. To ona opowiada Annice o wiośnie 1968 roku, kiedy to miała miejsce kulminacja protestów zarówno w Sztokholmie, jak i o wiele bardziej radykalnej Uppsali, gdzie rzeczywiście wtedy powstały tajne komórki maoistów, określane jako „rebelianci z Uppsali”¹³.

Ci byli najgorsi ze wszystkich. Rebelianci z Uppsali. Cały czas nam grozili. – [...] Jeśli się nie stawicie na manifestacji, żeby wysłuchać krytyki mas, to nasi towarzysze przyjdą po was. – Fajnie – skwitowała Annika. – Byli maoistami? – Może to zabrzmieć dziwnie, ale prawdziwi maoiści nie stanowili problemu. Zawsze zadawali sobie pytanie: „Co by zrobił Mistrz? Czy zrobiłby to w imię rewolucji?”

¹² Do takiego zamachu nigdy w rzeczywistości nie doszło.

¹³ W rzeczywistości takie tajne maoistowskie komórki istniały w ośrodkach akademickich Lundu, Uppsali i Sztokholmu. Ich okres działalności był bardzo krótki – zaledwie kilka miesięcy. To, co Marklund zaczerpnęła z realiów ruchu maoistowskiego w Szwecji, to fakt, że członkowie starali się, by ich tożsamość była tajna, posługiwali się pseudonimami, odcinali też członków od rodzin i bliskich (więcej: M. Lijnegard, 68:orna: *Var blev ni av, ljuva drömmar*, Stockholm 2013).

Jeśli odpowiedź brzmiała: nie, odstępowali od swoich planów. Najgorszy był ogon, który usiłował kręcić psem, różne męty, który przychodziły dla adrenaliny, psychoza tłumu¹⁴.

To właśnie z Uniwersytetu w Uppsali wywodzi się przywódca powieściowej komórki rebeliantów – Göran Nilsson, pseudonim Ragnwald alias Żółty Smok, gdy zakłada własną, jeszcze bardziej radykalną niż maoiści, komórkę Dzikich Bestii. Ma życiorys podobny do biografii wielu innych radykalnych działaczy tamtego okresu – pochodzi z biednej rodziny lestadianiego¹⁵ kaznodziei z regionu Tornedalen na północy Szwecji, studiował teologię na Uniwersytecie w Uppsali, gdy związał się z ruchem maoistowskim. Po zamachu w 1969 roku opuszcza kraj i przez lata ukrywając się, działa jako najemnik w ETA. Göran, gdy po latach powraca do ojczyzny, tak wspomina ten moment, gdy odkrył maoizm, a obcy stali się rodziną, braćmi i siostrami, których jako jednak nie miał:

Właściwie nigdy jeszcze nie widział tak nowoczesnej architektury, jakiej przykładem był Dom Studenta, w którym się spotykali. To tu znalazł dom, duchowy dom. Tu znalazł to coś niedopowiedzianego i nieuchwytnego, czego mu brakowało podczas zgromadzeń lestadian i ich niekończących się modłów. Tu właśnie po raz pierwszy dotarły do niego słowa Mistrza: „Narody świata, łączcie się! Razem pokonacie amerykańskich agresorów i ich lokajów. Nie bójcie się, odważcie się walczyć, stawieć czoło trudnościom. Idźcie do przodu, fala za falą. Wówczas cały świat będzie wasz. Bestie wszelkiej maści zostaną unicestwione”. Zamknął oczy i nagle ogarnęła go ciemność, wdarła się do jego wnętrza. Znów była noc, jak wtedy, wietrzna i zimna, a on był samotną wyspą na nocnym morzu. Stał i czekał, a zza uchylonego, zaparowanego okna zaczęły dochodzić brawa. Słowa Mao stały się płomieniem w ciemności. Cytowane drżącymi młodzieńczymi głosami, przyjmowane z euforią, bez żadnych wątpliwości. [...] Zaraz potem zaczęli wychodzić: spoceni, wyczerpani, szczęśliwi, radośni, a on podszedł do nich, i wtedy go zobaczyli. Dostregli go, pytali, czy jest prawdziwym rewolucjonistą, a on odpowiadał, że jest¹⁶.

Dawny rewolucjonista, ciężko chory na raka, wraca do domu, by umrzeć, a jednocześnie przekazać spadek po sobie – pieniądze zarobione za usługi dla terrorystów. Odwiedza miejsca, które pamięta sprzed lat, między innymi uniwersytecką Uppsalę,

¹⁴ L. Marklund, *Czerwona wilczyca*, Warszawa 2011, s. 142.

¹⁵ Lestadianie – członkowie konserwatywnego ruchu odrodzeniowego w ramach kościoła protestanckiego w krajach skandynawskich. Korzenie ruchu sięgają połowy XIX w., kiedy to samsko-szwedzki pastor Lars Levi Laestadius postanowił przynieść odnowę religijną Samom, trawionym plagą alkoholizmu. Prowadzą surowy tryb życia, unikając rozrywek, makijażu, tańców, współczesnych wynalazków, telewizji i radia, są abstynentami, przeciwnikami kontroli urodzin, wierzą w powszechne kapłaństwo wszystkich członków wspólnoty, sami siebie określając jako prawdziwych chrześcijan. Większość członków ruchu zamieszkuje północne rejony Szwecji, Norwegii i Finlandii, istnieje również odnoga amerykańska, wywodząca się ze skandynawskiej emigracji do Nowego Świata w drugiej połowie XIX w. (więcej: V.-P. Lehtola, *The Sámi people. Traditions in transition*, Fairbanks 2004).

¹⁶ L. Marklund, *op. cit.*, s. 165-166.

którą postrzega teraz nie jako przestrzeń wolności, jaką zapamiętał z młodości, lecz jako krajobraz upadku ideałów:

Chłonał rzeczywistość z całym jej zakłamaniem, otworzył zmysły na jej kakefonię, na obłudne wystawy sklepowe, kuszące i mamiące, na nagie plastikowe kobiety bez głów, podskakujące zabawki na baterie made in China, na migoczące świetlne łańcuchy pokrywające szlafroki i jedwabne krawaty, na urządzenia elektryczne z ładowarkami. [...] Zatrzymał się, zaczerpnął powietrza. Z dala dochodziły odgłosy konsumpcyjnego potwora¹⁷.

Zwołując spotkanie dawnej grupy, konfrontuje się z postawami towarzyszy. Najbardziej entuzjastyczny był oczekujący od lat na sygnał Hans Blomberg, pseudonim Czarna Pantera, na co dzień niepozorny archiwista w lokalnym dzienniku (a w rzeczywistości psychopatyczny morderca, pragnący zagarnąć milionowy łup). Postawę obojętną reprezentuje Yngve Gustafsson, pseudonim Lew Wolności, degenerat i alkoholik, ojca zabitego nastolatka. Niechętna powrotowi do dawnych spraw jest za to Karina Björnlund – obecna minister kultury, dawna kochanka Ragnwalda, nosząca przydomek Czerwona Wilczyca. Jak złośliwie twierdzą jej znajomi z dawnych lat, wstąpiła do ruchu nie ze względu na ideały, lecz z zainteresowania przystojnym przywódcą, którego później zawiodła, nie dając namówić się na udział w zamachu oraz odwracając się od niego i współtowarzyszy. To ona uległa iluzji władzy, pnąc się ku górze w politycznych strukturach partii socjalistycznej, bezpardonowo radząc sobie z przeciwnikami¹⁸. Kobieta jest antypatyczna, okrutna i bezkompromisowa wobec jakichkolwiek przeciwników na drodze na szczyt. Swych przyjaciół z młodości postrzega jako „durniów”, a swoją rewolucyjną działalność jako błędy szczenięcych lat, które jeśli wyjdą na światło dzienne, mogą zrujnować jej karierę. Choć mówi do Anniki: „Pani pokoleniu trudno zrozumieć tamte czasy. To były fantastyczne lata”¹⁹.

Reporterka rzeczywiście inaczej postrzega burzliwe lata młodości Björnlund, ponieważ ocenia je przez pryzmat moralnej krytyki zdegenerowanej polityk, której socjalistyczne poglądy są jedynie maską, za którą ukrywa się koniunkturalizm. „Annika patrzyła na tę władczą kobietę, która całe życie wykorzystywała swoją kuzynkę, weszła za nią do świata polityki, związała się z przywódcą, silnym, charyzmatycznym mężczyzną, a potem go rzuciła, gdy utracił pozycję”²⁰.

Nieobecny na spotkaniu Biały Tygrys to Kenneth Uusitalo, jeden z zarządców SSAB – Szwedzkiej Stali, który jest aktywistą w Związku Pracodawców, wyzyskuje tanią

¹⁷ *Ibidem*, s. 162-163.

¹⁸ Karina Björnlund pojawia się już we wcześniejszej powieści Lizy Marklund *Studio Sex*, gdzie wykorzystuje informacje zdobyte podczas pracy jako sekretarz prasowy ministra, by wywalczyć sobie miejsce w rządzie.

¹⁹ L. Marklund, *op. cit.*, s. 407.

²⁰ *Ibidem*, s. 409.

siłę roboczą w krajach Trzeciego Świata, a Göran myśli o nim rozgoryczony: „Kiedyś jego serce było czyste, pomyślał. Dzisiaj jest równie czarne jak huta, którą kieruje”²¹. Nie może też pojawić się Ujadający Pies, czyli Margit Axelsson, zabita wcześniej przez Blomberga. To ona dokonała zamachu w 1969 roku i od tego czasu żyła z nieustannym bagażem poczucia winy.

Dawny przywódca rewolucjonistów jest już również pozbawiony wszelkich złudzeń, obserwując, w jakim kierunku podążało szwedzkie społeczeństwo. Jego gorzkie słowa w jednej z ostatnich scen powieści doskonale podsumowują postawę komunisty, który nie potrafi zrozumieć co poszło nie tak:

Rewolucja umarła. [...] Społeczeństwo kapitalistyczne, które traktuje ludzi jak bydło, wygrało, a tym samym wygrały zakłamanie ideologie i pseudowartości: demokracja, wolność słowa, sprawiedliwość i prawa kobiet. [...] Klasa robotnicza została zredukowana do wypranej z rozumu tłuszczy, hordy skretyniałych konsumentów. Nikt nie będzie walczył o godność. Pienią się fałszywe autorytety i nikt nawet nie protestuje. [...] Władza wykorzystuje ludzi [...]. Wyciska z nas wszystko, a potem wyrzuca jak szmatę. Jak zawsze, tylko że teraz to wybrane przez ludzi rządy pozwalają nas eksploatować. Pogodziłem się z tym, że tak jest, i usiłowałem z tym walczyć na swój sposób. [...] Żadnej rewolucji nie będzie. Ludzie sprzedali ją za coca-colę i kablówkę²².

Powieść Mankella można oczywiście czytać wyłącznie jako rodzaj samokrytyki, którą autor składa przed czytelnikami. Jednak takie proste mimetyczne przełożenie opisywanego świata na naszą rzeczywistość to za mało. *Chińczyk* to raczej próba zaproszenia do rozliczenia z dawnymi ideałami. Mankell podchodzi do niej z otwartą przyłbicą, nie ma powodów do wstydu. Choć osiągnął sukces i zarobił niemałe pieniądze, do samej śmierci był aktywistą. Nawet jeżeli z czasem jego radykalizm osłabł, pozostał człowiekiem przejmującym się sprawami innych ludzi. Niewątpliwie należy do tych, którzy zmienili świat, czego nie da się powiedzieć o wielu jego towarzyszach z pokolenia '68.

W przypadku książki Marklund sprawa ma się trochę inaczej, ponieważ autorka mimo lewicowych korzeni nie ma na koncie osobistego wątku flirtu z maoizmem. Dlatego choć przyjaciółka Anniki z rozrzuwaniem wspomina dawne lata, ogólna wymowa *Czerwonej Wilczycy* jest zupełnie odmienna niż *Chińczyka*. Choć Marklund nie szczędzi krytyki konsumpcyjnemu społeczeństwu, to jednak wkłada ją w usta mordercy, człowieka, o którym trudno powiedzieć, że jest idealistą, ponieważ przez lata był zabójcą do wynajęcia. Zakończenie jej powieści nie pozostawia cienia wątpliwości co do wizji świata, jaka bliska jest pisarce. Annika przekonuje redaktora naczelnego do wydrukowania reportażu o terrorystycznej przeszłości pani minister, by prawda mogła

²¹ *Ibidem*, s. 263.

²² *Ibidem*, s. 397.

zatriumfować. Bez względu na to, jak piękne było lato 1968 roku, każdy musi ponieść konsekwencje swoich czynów.

GOODBYE MAO – SWEDISH CRIME FICTION AS AN ATTEMPT TO SETTLE WITH THE PAST OF THE 68ERS

Summary

The generation entering adulthood in the late sixties left a profound mark on the modern history of Sweden. Rebellious and disobedient towards the values of the “third way”, which had been set between socialism and capitalism by the Social democratic Party, the young radicals reproached their parents with betraying the social solidarity ideals. They were eager, full of energy and faith in communism and in Comrade Mao, loved communist Vietnam and supported its fight against American imperialism, while believing in the victory of the revolution. They created committees and self-improvement courses where they were educated about Marxism and Leninism as well as organised Maoist militia groups, which were to start armed rebellion against the rotten capitalism. They organised not only lectures or study trips to Cambodia and Vietnam, but also terrorist actions and supported their comrades from other Western countries. Half a century later they hold the highest offices in their country as university professors and lecturers, managers and executives in corporations and banks. “What has happened to their idealism?” – ask the authors of crime novels such as Liza Marklund or Henning Mankell, who severely judge this generation. Crime fiction, which in Sweden has been a tool of propaganda for ages, has now become a medium for the 68ers to take account of the wrongs and sins of their own generation. Popular literature has become a forum for the debate on the limits of naivety and calculation as well as on the lessons the young activists learned in adulthood.

Kryminał w cieniu realnego socjalizmu

Wolfgang Brylla

Uniwersytet Zielonogórski

POWIEŚĆ MILICYJNA – REAKTYWACJA

1. „Ucieczka w historię”

Od książki Marka Krajewskiego *Śmierć w Breslau*, która ukazała się w 1999 roku, trwa nieprzerwana moda na polską powieść kryminalną w wersji retro¹. Do niedawna jeszcze historyczna odmiana krwawego gatunku wydawała się dla nadwiślańskich autorów jedyną możliwością, by zaistnieć na rynku wydawniczym. Wszystkie drogi prowadziły do retro. Na szlak wytyczony przez wrocławskiego łacinnika wkroczyli też inni, jak Tomasz Lewandowski czy Marcin Wroński, kryminały retro stały się poniekąd konsumpcyjnym produktem głównym polskiego księgarskiego mainstreamu. Hype związany z tym gatunkiem wzrósł w momencie tłumaczeń kryminalnej prozy Krajewskiego na język niemiecki. O zapijaczonym, agresywnym, lubującym się w prostytutkach Eberhardzie Mocku usłyszał niemalże cały świat².

Następcy Krajewskiego stanęli przed niełatwym zadaniem. Albo w dalszym ciągu za nim podążać i płynąć na fali kryminałów retro osadzonych na linii czasowej w latach przedwojennych, wojennych lub tużpowojennych, albo pozostać wiernym temu kryminalnemu wariantowi, tylko zmienić czasopokę. Wraz z transferem w inne zakątki

¹ Więcej na ten temat m.in. W. Brylla, *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016, s. 223-236 („Scripta Humana”, t. 5).

² Kryminalna proza retro Krajewskiego wiele razy stawała się przedmiotem analitycznych przemyśleń. Zob. B. Krupa, *Poetyka powieści Marka Krajewskiego*, „Podteksty” 2006, nr 4, <http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=7&dzial=4&id=158> [dostęp: 29.11.2014]; W. Brylla, *Kryminał w dyskursie modernistycznym. Narracyjność metropolii Breslau u Marka Krajewskiego*, [w:] *Doświadczenie nowoczesności*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2012, s. 233-234; W. Brylla, *Krimi als Zeitmaschine. Realitätseffekt in Marek Krajewskis Eberhard-Mock-Roman „Festung Breslau”*, [w:] *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*, Hg. M. Colombi, Bielefeld 2012, s. 219-230; M. Smorąg-Goldberg, *Die Kriminalromane von Marek Krajewski: von der Ästhetik zu Anästhetik oder Wie man die Geschichte manipuliert*, [w:] *Stadt – Mord – Ordnung...*, s. 175-192; D. Kretzschmar, *Retrokryminał – Breslau als Erinnerungsort in den Kriminalromanen von Marek Krajewski*, [w:] *Stadt – Mord – Ordnung...*, s. 193-218.

historii transformacji ulec musiała jednak narracyjna forma powieści. Katarzyna Wajda uważa, że teksty typu retro definiują się poprzez cztery kategorie: 1) charakterystyczną zagadkę, 2) charakterystycznych bohaterów, 3) charakterystyczną przestrzeń oraz 4) charakterystyczny czas³. Właśnie kryterium czasowości jest tu kluczowe, bowiem w pierwszej kolejności element czasu generuje historyczny profil tekstów literackich i świadczy o nim, nie tylko w przypadku kryminałów. Powodów zainteresowania przeszłością – bądź jak nazywa to Wojciech Burszta, „ucieczki w historię”⁴, tego „upadku w czas” według Mariusza Czubaja⁵ – należy szukać w medialnym krajobrazie lat 90. i pierwszych lat XXI wieku. Wciąż pędzące do przodu technologie, pojawiające się co kilka miesięcy nowe modele iPhone’ów, coraz to większe telewizory, godziny spędzone na platformach społecznościowych, kryzysy gospodarcze, niepewna sytuacja polityczna – w czasach destabilizacji ludzkość szuka wentyla, szuka stabilności. A tę daje im właśnie historia, co prawda niejednokrotnie brudna i ciężka do strawienia, ale zawsze będąca pewnym nośnikiem stabilizacji tożsamościowej. Hasło „wcześniej za komuny było lepiej” sygnalizuje zwrot do tyłu, nostalgię wywołaną faktem niezadowolienia z czasów dzisiejszych. Zwrot powieści kryminalnej na teren historyczny również może sugerować niezadowolenie czytelników z proponowanych im dotychczas tekstów. Retro, chociaż tak krytykowane za niedokładności historyczne, za tworzenie historycznej fikcji i mitologizację czasów minionych – Tomasz D. Dobek pisze np. o „nibylandii retro”⁶ – było i jest poniekąd ratunkiem dla znużonego schematem i konwencją gatunku. Retro jest dowodem – parafrazując Czubaja – na „niekończącą się historię” kryminału⁷.

Polskie kryminały retro mogą mieć wiele historycznych twarzy, rozpiętość czasowa jest spora. Sięga ona od powieści zakotwiczonych w realiach końca XIX wieku (Krzysztof Beśka), po epopeję Breslau w wykonaniu Krajewskiego i kryminalną kronikę Lublina Wrońskiego, przez socrealistyczne powieści Tadeusza Cegielskiego aż po Ryszarda Ćwirleja. Twórczość Ćwirleja stanie się też przedmiotem poniższych rozważań, ponieważ pochodzącego z Piły, lecz zamieszkałego w Poznaniu pisarza można uznać za twórcę tak zwanej powieści neomilicyjnej – niektórzy używają pojęcia „po-

³ K. Wajda, *Śladem retrozbrodni*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3820-sladem-retrozbrodni.html> [dostęp: 29.11.2014].

⁴ W. Burszta, *Bronię kryminału!*, „Polityka” 2005, nr 11, z 19 marca 2005 r. (dodatek „Niezbędnik Inteligenta”).

⁵ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 13.

⁶ T.D. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1 (227), s. 10-16, tutaj s. 16.

⁷ M. Czubaj, *op. cit.*, s. 331.

wieść postmilicyjna”⁸; Ćwirlej reaktywował zakurzony, pokryty hańbą i wyśmiany standard narracyjny doby PRL-u, bawiąc się w swoich światach retro konwencją powieści milicyjnej. Według Dobka Ćwirlej jest odpowiedzialny za „wskreszenie” – swoisty *re-vival* – subgatunku⁹ i trudno się z nim nie zgodzić. Jak nacechowana jest seria powieści postmilicyjnych Ćwirleja? Jak odnosi się ona do klasycznej powieści milicyjnej? Jakie są podobieństwa, jakie różnice, a jaki wydźwięk? Aby na te pytania odpowiedzieć, należałoby się bliżej przyjrzeć następującym punktom, które równocześnie stanowią *modus operandi* poniższego przyczynku do studium gatunkowego nad kryminałami retro: 1) klasyczna powieść milicyjna, 2) peerelowska cepelia, czyli przestrzeń historyczna, 3) przepraszam, czy tu biją?, czyli milicja, 4) „zbrodnia po polsku”, czyli przestępstwo oraz 5) komiks, czyli model narracji.

2. Klasyczna powieść milicyjna

Zanim Stanisław Barańczak w 1975 roku wprowadził do polskiego dyskursu termin „powieść milicyjna”¹⁰, dwa lata wcześniej opublikowany został artykuł Anny Martuszeńskiej, w którym przedstawiono kondycję polsko-ludowego kryminału po II wojnie światowej. W *Niektórych właściwościach struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej* Martuszeńska opisuje pojedyncze tytuły powieści, analizuje je, wskazuje nawet na tendencję do przypisywania głównych ról reprezentantom państwowego aparatu śledczego, jakim była Milicja Obywatelska. „Osobą będącą detektywistycznym centrum we współczesnej powieści kryminalnej o polskich realiach jest siłą rzeczy, dzięki dbałości o weryzm utworu, a przypuszczalnie nie tylko dlatego, milicjant”¹¹ – stwierdza Martuszeńska, która jednak ani w jednym miejscu nie stosuje pojęcia powieści milicyjnej. Wymienia za to niektóre cechy tegoż gatunku. I tak w podrozdziale *Czytelnik pouczany* pisze o swoistej dydaktyczno-społecznej funkcji polskiego kryminału, który miał dołożyć niemałą cegiełkę do wytworzenia socjalistycznego społeczeństwa, gdzie wszyscy są równi, obywatele wierzą partii, a partia nie daje, między innymi dzięki działalności MO, skrzywdzić obywateli. Dlatego też MO zawsze przybiera formę „nieposzlakowaną”¹² w przeciwieństwie do zgniłego, kapitalistycznego i przesiąkniętego

⁸ Zob. P. Małochleb, *PRL jako temat literatury popularnej*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Warszawa 2011, s. 248-260, tutaj s. 249.

⁹ Zob. T.D. Dobek, *op. cit.*, s. 12.

¹⁰ S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975, s. 270-316. Barańczak definiuje powieść milicyjną jako „skrzyżowanie dysonansowe [...] cech szczególnych powieści detektywistycznej oraz kryminalno-sensacyjnej” (s. 277).

¹¹ A. Martuszeńska, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 93-113, tutaj s. 107.

¹² *Ibidem*, s. 111.

przestępstwem Zachodu. Czarno-białość polskiego kryminału z podziałem na dobrych i na złych prowadzi do tego, że ci dobrzy muszą być jasno i klarownie jako dobrzy sportretowani. W konsekwencji tego powyższa dobroć zostaje jednak przerysowana i odrealniona. Chociaż funkcjonariuszy MO malowano jako inteligentów pochodzących z dobrych robotniczych domów, którzy w swojej pracy kierowali się świadomością społeczną i sprawiedliwością, naród wiedział swoje. Nachalna propaganda mająca na celu ukazanie pracy milicji w jak najlepszym świetle była odgórnie skazana na porażkę. Zachód, dokąd większość chciała uciec, nie mógł być przecież aż tak bardzo zły, jak próbuje nam się wmówić...

Na początku lat 90. w krótkim wpisie w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* pod sygnaturą *Kryminalna powieść i nowela* Martuszevska dokładnie nakreśla format powieści milicyjnej, nazywając ją zresztą po imieniu. Powieść milicyjna łączy według niej komponenty klasycznej powieści detektywistycznej oraz „mniej lub bardziej sensacyjną konstrukcję fabuły, w której główna rola przypada temu, kto odkrywa i skutecznie ściga zbrodnię, doprowadzając do radosnego zakucia przestępców w kajdanki, czyli milicjantowi”¹³. Takie zeszyty jak *Ewa wzywa 07...* czy teksty Jerzego Edigeya oraz Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego zamiast odzwierciedlać rzeczywistość w PRL-u, w istocie ją zaklinały i na własną, partyjną modłę przeinaczały. Perswazyjna funkcja „powieści milicyjnej” daje „zdecydowanie fałszywy obraz polskiej powojennej rzeczywistości” – uważa Martuszevska¹⁴. Schematyczność konstrukcyjna, choć szablonowość zapisana jest mniej lub bardziej w kod DNA całego gatunku kryminału¹⁵, powoduje, że powieść milicyjna wciąż produkuje i odświeża kalkę z wiadomym zakończeniem. Zbrodniarz, malwersant, cinkciarz zostanie złapany, społeczeństwo socjalistyczne znowu może spać spokojnie dzięki odwadze, sprytowi i zdolnościom pseudodedukcyjnym peerelowskich Sherlocków Holmesów. Detektyw będący „człowiekiem pracy”¹⁶ rozwiązuje zagadki i aresztuje wrogie państwu jednostki. Z jednej strony pojmowanie śledztwa w kategoriach milicyjnej pracy odbiera mu impuls artyzmu dedukcyjnego będącego podstawową cechą konstytutywną kryminału brytyjskiego. Z drugiej jednak strony zaprzęgnięcie do pracy organów ścigania i kolektywny wymiar dochodzenia nie są rozwiązaniem dla kryminału obcym. Zespół zgodnie współpracujących policjantów jest przecież bohaterem głównym w przeważającej części tak popularnych zresztą

¹³ A. Martuszevska, *Kryminalna powieść i nowela*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 481-486, tutaj s. 484.

¹⁴ *Ibidem*, s. 485.

¹⁵ Choć Mariusz Kraska stwierdza, że „chyba jeszcze tylko w świadomości potocznej panuje przekonanie o schematycznym charakterze kryminalnej konwencji (M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania*, Gdańsk 2013, s. 50).

¹⁶ K.T. Toeplitz, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1970, s. 156.

kryminałów skandynawskich od Pera Wahlöö i Maj Sjöwall do Jussiego Adlera-Olsena, nie wspominając nawet o słynnym Edzie McBainie¹⁷.

Problemem głównym milicyjnej wersji kryminału jest wszędzie widoczne upolitycznienie. Powieści milicyjne drukowano w krajach bloku wschodniego: w Czechosłowacji, NRD oraz Związku Radzieckim. W kryminałach demoludów upolityczniano nie tylko śledztwo, ale i przestępstwo, w wyniku czego dochodziło do rozłamu między socrealistyczną rzeczywistością, jaka być powinna, a rzeczywistością, jaka tak naprawdę jest¹⁸. Nachalne uwypuklanie jedynego słusznego kierunku i jedynego słusznego systemu odbijało się wśród czytelników czkawką, dlatego też niezmałom sukcesem cieszyły się wznowienia klasycznych lektur z tak zwanej Złotej Epoki (*Golden Age*) oraz egzotyczne wyprawy polskich autorów – pod pseudonimami – na zachód. Chciano uciec od szarych realiów dnia codziennego oraz od promilicyjnej i propaństwowej propagandy, jaka miała miejsce w literaturze rozrywkowej, która taką przestała już być.

Podobne zarzuty do powieści milicyjnej wystosował już Barańczak w połowie lat 70., pisząc o „gatunkowej hybrydzie [...] dwu biegunowo przeciwstawnych typów powieści kryminalnej”¹⁹, wskazując na uprzedmiotowienie gatunku i jego symplifikację, co z kolei jest wymowne dla całej „istoty kultury masowej”²⁰.

3. Peerelowska cepelia, czyli przestrzeń historyczna

Ćwirlej akcje swoich wielkopolskich kryminałów neomilicyjnych osadza w realiach upadającego systemu PRL-u lat 80., kiedy solidarnościowy duch zawładnął polskim społeczeństwem, a lud pragnął nowego, lepszego oblicza władzy. Ćwirlej nie koncentruje się tylko i wyłącznie na Poznaniu jako tym hardboiledowym wielkomiejskim konglomeracie zbrodni i morderstw²¹, ale przesuwając zabójstwa też na prowincję: do Grodziska Wlkp., Jarocina czy innych podpoznańskich miejscowości i wsi. Zbrodnia Ćwirleja jest zbrodnią ogólną, chociaż powiązaną z metropolią. Może się ona wydarzyć wszędzie i zawsze, przestępcami niekoniecznie muszą być osoby z podziemia, z tak

¹⁷ Zob. H. Hengst, *Von der Krimiwirklichkeit der Kriminalität zur Wirklichkeit der Kriminalität. Maj Sjöwall und Per Wahlöö zum Beispiel*, [w:] *Zur Aktualität des Kriminalromans*, Hrsg. E. Schütz, München 1978, s. 155-177; U. Leonhardt, *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*, München 1990, s. 237-246; J. Schmidt, *Gangster – Opfer – Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, Frankfurt/M. 1989, s. 189-226.

¹⁸ A. Meier, *Wie also sieht er aus, der Verbrecher? Kriminalitätsdarstellung im frühen DDR-Roman*, [w:] *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, ed. J. Linder, C.-M. Ort, Tübingen 1999, s. 339-354, tutaj s. 341.

¹⁹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 271.

²⁰ *Ibidem*, s. 279.

²¹ Zob. J. Symons, *Am Anfang war der Mor... Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*, München 1972, s. 134-146.

zwanej „prywatnej inicjatywy”²², cinkciarze, bimbrownicy czy inteligenci, jak chciała klasyczna powieść milicyjna. Różnorodność proveniencji zbrodniarzy prowadzi do różnorodności przestrzeni zbrodni i na odwrót, koło się zamyka. Ćwirlej zdecydował się oprócz tego na bardzo ciekawy ruch graniczący z Bachtinowskim chronotopem. Jego przestrzenie przestępstw i przestrzenie śledztwa zależne są od reguły czasowości. Przestrzeń historyczna w kombinacji z czasowością historyczną generuje background detektywistycznej akcji. I tak *Trzynasty dzień tygodnia* rozgrywa się 13 grudnia 1981 roku, czyli w momencie wybuchu stanu wojennego. *Mocne uderzenie* przenosi czytelnika na jarociński festiwal w 1988 roku, a *Błyskawiczna wypłata* rozgrywa się na tle piłkarskich mistrzostw świata w Hiszpanii (1982), podczas których polscy kibice na trybunach umieszczali banery z napisem „Solidarność”. W przeciwieństwie do powieści milicyjnej, która nie odnosiła się do żadnych ważniejszych wydarzeń historycznych, a niektóre komentowała tylko z punktu widzenia partyjnej optyki, kryminały Ćwirleja celowo poruszają się po płaszczyźnie historyczno-przestrzennych referencji. Konsekwencją tychże zabiegów jest spotęgowanie autentyczności akcji powieści oraz odwołanie się do zakodowanej w podświadomości ludzkiej wiedzy historycznej nabytej zupełnie przypadkowo. Tak działa retro. Retro pomija skomplikowaną, niezbadaną przeszłość, koncentrując się na przeszłości znanej, przeszłości znanej z popularno-naukowych filmów dokumentalnych. O Jarocinie wszyscy słyszeli, o stanie wojennym wszyscy słyszeli, o „uliczce w Barcelonie” wszyscy słyszeli. Niedokładności, tak zwane defekty historyczne²³, które zdarzają się na kartach powieści, nie są odbierane przez czytelnika jako błędy, ponieważ właściwie nie są brane pod uwagę. Każdy z osobna przecież doskonale wie, jak wyglądała niedawna, bliska przeszłość. Nie da się jednak zaprzeczyć faktowi, że przez karty powieści Ćwirleja przebija się autentyczność będąca autentycznością w świecie i dogmatyce fikcji kryminalnej. Wiarygodność ta bazuje nie tyle na odniesieniach chronotopowych, ile na opisie życia codziennego bohaterów, na opisie kolejek przed sklepami, talonów na dużego fiata czy odbiornik telewizyjny albo na zakazie spożywania alkoholu przed 13.00. Ważne wydarzenia historycznie Ćwirlej wykorzystuje jako tusz swoich tekstów, jako tusz reklamowo-promocyjny, który może przyciągnąć niezdecydowanego czytelnika. W tym punkcie powieść postmilicyjna Ćwirleja odpowiada postulatowi Krzysztofa T. Toeplitza, który analizował polskie kryminały lat 60. – w tym milicyjne, choć ich tak nie klasyfikował:

Cóż więc pozostaje? Otóż rzecz dziwna: najtrwalszym elementem w polskim kryminale okazuje się to, o czym mowa była na początku – drobiazgowy, skrupulatny

²² A. Martuszevska, *Kryminalna powieść i nowela*, s. 484-485.

²³ Zob. W. Brylla, *Krimi als Zeitmaschine*, s. 226.

opis codziennego życia, opis często ślamazarny i pozbawiony artyzmu, ale za to respektujący realia, ów bigos z kielbasą, owe lody we Wrocławiu [...]”²⁴.

Siła narracji Ćwirleja tkwi właśnie w tym drobiazgowym opisie czasoprzestrzennych błahostek: w piciu wódki, w załatwianiu papierosów na lewo, w zakupach w Peweksie. Sztafaż historyczny w postaci zmierzającego do upadku peerelowskiego systemu jest sztafażem bazującym na zmyśle obserwacji (narratora) dokonywanej z dystansu, dzięki której odwzorowane mogą zostać obyczajowość i mentalność. Z perspektywy czasu ocierają się one jednak o groteskowość. Ironia, satyra i prześmiewanie, o czym będzie jeszcze mowa, będące silnym budulcem fikcyjnego świata zbrodni Ćwirleja, wynikają nie tyle z bezsensowności i komizmu lat 80., ile właśnie z faktu historycznego oddalenia i bilansu.

4. Przepraszam, czy tu biją?, czyli milicja

Jerzy Jastrzębski w swoim esej *Ewa wzywa 07 – 07 nie odpowiada*, w którym ocenia estetyczne i literackie wartości znanej serii powieści kryminalnych ukazującej się w wydawnictwie „Iskry”, podkreśla, że poszczególne minipowieści są i muszą być powieściami nieudanymi, ponieważ organ Milicji Obywatelskiej sam w sobie nie może być „kanwą dla fikcji kryminalnej”.²⁵ Intencja, jaka przyświecała twórcom gatunku, czyli rehabilitacja wizerunku policjanta poprzez ukazanie samych jego zalet, cnót, inteligencji, czytania i pewnej dozy społeczno-kolektywnej emocjonalności, była chybiona i jej realizacja się nie powiodła. W powieści milicyjnej bohaterem głównym nie jest wybrana jednostka śledcza, tylko cały zaangażowany w rozwikłanie sprawy aparat. Tym samym opis śledztwa przypomina opis „działania maszyny”²⁶, jest procesem produkcyjnym z góry ustalonym efektem²⁷. A jest nim oczywiście zakajdankowanie przestępcy, tego raka na żywej socjalistycznej tkance, który zostaje wycięty, a peerelowskie społeczeństwo może znowu spać spokojnie, bo na posterunku znajdują się sprawiedliwi i honorowi milicjanci z sąsiedniej komendy. Z tego też względu rzadko kiedy autorzy klasycznych powieści milicyjnych ukazują te złe, wadliwe strony milicjantów. Ogólnie rzecz ujmując, mamy do czynienia z chodzącymi wzorami i symbolami bezpieczeństwa. Barańczak pisze:

Podstawową cechą, która determinuje wszystkie pozostałe, jest bowiem w wypadku tej pododmiany gatunkowej bezwyjątkowy wybór milicji jako reprezentanta „strony ścigającej” – a więc wybór instytucji, której kwalifikacją jest nie

²⁴ K.T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 157.

²⁵ J. Jastrzębski, *Ewa wzywa 07 – 07 nie odpowiada*, „Odra” 1971, nr 4, s. 41-49, tutaj s. 46.

²⁶ *Ibidem*, s. 47.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 49.

tylko pragmatyczna, ale również ideologiczna. Wskutek tego „strona ścigająca” w powieści milicyjnej nie może nie mieć racji w jakimkolwiek względzie i w jakikolwiek sposób; musi być stroną nie tylko zwycięską [...], ale także w każdych okolicznościach ocenianą pozytywnie²⁸.

Ideologiczny aspekt szkicowania podobnego typu milicyjnego bohatera prowadzi ostatecznie do stworzenia poniekąd mitu – mitu, który nie może przegrać, „gdyż jest [on] reprezentantem wartości, których przegrana równałaby się ruinie całego aksjologicznego rusztowania wspierającego świat powieściowy”²⁹. Środki perswazyjne zastosowane w tymże świecie mają według Barańczaka dwie podstawowe funkcje. Po pierwsze, czytelnik musi „aprobować” detektywa w milicyjnej służbie oraz potępiać złoczyńcę, po drugie, musi wiedzieć, że i tak wygra sprawiedliwość. Perswazyjność powieści skutkująca wyeliminowaniem „funkcji autotelicznej” i spotęgowaniem „funkcji impresywnej”³⁰ sprawia, że powieść milicyjna, jak konstatuje Barańczak, nie stanie się „spójną strukturą literacką” oraz „efektywnym literackim przekazem określonych idei”³¹.

Brak autoteliczności ewidentny jest w aktach autopromocji i w przejawianiu działań milicji, które często, tak samo zresztą jak rozwiązania śledztw z kapelusza, graniczą z iluzją, z nierealizmem. Praca milicyjnej instytucji na płaszczyźnie fikcji nie odpowiada pracy milicyjnej na płaszczyźnie rzeczywistości. Jeden z bohaterów Ćwirleja krytykuje styl pisanja powieści Edigeya. Powieść postmilicyjna autotematyzuje więc swojego protoplastę, wydobywając na światło dzienne brak wiarygodności: „Wciąga? To chłam pierwszej wody. Ten Edigey pisze tak, że każdy milicjant będzie przecierał oczy ze zdumienia. On nie ma zielonego pojęcia o naszej robocie, wymądrza się tak, jakby zjadł wszystkie rozumy”³². (Taka „polemiczna aluzja autotematyczna” przewija się też w powieściach milicyjnych)³³.

Obraz Milicji Obywatelskiej u Ćwirleja jest obrazem zgoła innym, odchodzącym od życzeniowego modelu powieści milicyjnej³⁴. Grupka dochodzeniowa z poznańskiej komendy wojewódzkiej co prawda święci śledcze triumfy, ale nie są one konsekwencją rzetelnie prowadzonego śledztwa, choć takie jest prowadzone, lecz dziełem przypadku i szczęścia. W skład zespołu śledczego wchodzi porucznik Marcinkiewicz – szef, podporucznik Brodziak – świeżo po szkole oficerskiej w Szczytnie oraz chorąży Olkiewicz – zapijaczony stary esbek, który na rozkaz zmienił resorty, obiecując być wtyczką SB w milicji. Olkiewicz jednak nic sobie nie robi z dyrektyw i składa

²⁸ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 282–283.

²⁹ *Ibidem*, s. 290.

³⁰ *Ibidem*, s. 309.

³¹ *Ibidem*, s. 310.

³² R. Ćwirlej, *Mocne uderzenie*, Warszawa 2011, s. 279.

³³ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 308.

³⁴ Zob. P. Małochleb, *op. cit.*, s. 252.

sfalszowane, konfabulowane raporty. Olkiewicz może jest pijakiem, ale nie jest szpiegiem. To swój chłop, świetnie pasujący do drużyny Marcinkiewicza, w której zamiast hierarchii dominuje koleżeństwo – wywołane nieraz przymusowym konsumowaniem trunków wysokokowych.

Praca dochodzeniowa milicji jest jedną wielką ścieżką biby i kaca; alkohol leje się litrami, Olkiewicza nie obchodzą dowody, tylko najbliższy bar. Wciąga w swoje życie Brodziaka, tylko Marcinkiewicz, jako głowa milicyjnej rodziny, trzyma ją jeszcze w ryzach. Jak bardzo alkohol przeniknął do codziennej pracy funkcjonariuszy, o tym najlepiej świadczą ich pomieszczenie:

W ten naturalny dla pokoju zaduch wdzierały się od czasu do czasu, szczególnie rano, wnoszone na świeżo ogolonych twarzach milicjantów zapachy drogerijne. Olkiewicz wprowadzał tu swoją nutę Przemysławki i szarego mydła, Brodziak egzotyczną bryzę peweksowskiego Old Spice'a i mydła Fa, a Marcinkowski swój, korzenny powiew Prastarej i przydziałowego mydła toaletowego. Jednak te obce wonie szybko neutralizował wszechogarniający, tłumiący wszystko, milicyjny zapach, podlewany dość często aromatem alkoholowych wyziewów³⁵.

„Wiedza operacyjna” Olkiewicza, jaką ma do przekazania adeptowi fachu Brodziakowi, jest wiedzą na temat knajp, melin i burdeli³⁶. Olkiewicz jest jedną wielką metaforą pijackiego absztyfikanta. Kiedy ma jechać do Piły, by zgromadzić dowody w sprawie napadu na konwój z pieniędzmi, nie chce jechać, bo: „Ja, a po co? Przecie Szwarz [tamtejszy milicjant] nie pije. Jak kto jest niepijący, tak od zawsze, to już się z nim nic nie da zrobić”³⁷. Teoś, jak jest nazywany, spożywa zawsze i wszędzie: „W szafce w biurku miał zawsze schowanych parę butelek, na wszelki wypadek, a teraz właśnie taki wszelki wypadek się zdarzył. Miał co opić. Nie oznacza to wcale, że jakby nie miał powodu, to nie dziabnąłby sobie jednego”³⁸. Zasada pijaństwa zdaje się obowiązywać nie tylko wśród funkcjonariuszy, ale w całym narodzie. Dzień bez gorzały jest dniem straconym. Na bimbrowników przymyka się oko, najpierw machając pałką, a potem wypuszczając na wolność. Naturalnie poza protokołem, jak na przykład w *Mocnym uderzeniu* czyni poznański dzielnicowy Obrębski:

kilka dni temu zrobił nalot na melinę i zarekwirował kilkanaście litrowych butelek jugosłowiańskiego spirytusu. Zarekwirował, nie wystawiając oczywiście żadnego pokwitowania, dzięki czemu babcia prowadząca melinę nie trafiła do aresztu, a spirytus trafił do Obrębskiego i kilku jego najbliższych kolegów z milicji³⁹.

³⁵ R. Ćwirlej, *Błyskawiczna wypłata*, Poznań 2014, s. 25.

³⁶ *Ibidem*, s. 26.

³⁷ *Ibidem*, s. 196.

³⁸ R. Ćwirlej, *Trzynasty dzień tygodnia*, Poznań 2013, s. 158.

³⁹ *Idem*, *Mocne uderzenie*, s. 33.

Picie alkoholu pośrednio odciska piętno na milicyjnej pracy. Większość milicjantów zilustrowanych przez Ćwirleja to przeciętni intelektualnie ludzie, niezdolni do autonomicznego myślenia. Ślady są zadeptywane, niektórych w ogóle nie bierze się pod lupę. Liczą się szybkie rezultaty śledztwa, a tam gdzie panuje pośpiech, tam raczej będą pochopnie wyciągane wnioski, zamykanie pod dywan i brak śledczej refleksji:

Czasy są niezwykle trudne, proszę ja ciebie, a na nas, funkcjonariuszach resortu, ciąży niezwykła odpowiedzialność. Społeczeństwo musi czuć się bezpiecznie, a my to bezpieczeństwo musimy jemu zapewnić, proszę ja ciebie. Dlatego naszym priorytetem musi być szybko wynik, i to wynik pozytywny, proszę ja ciebie. Wynik pozytywny uzyskujemy dzięki wzmożonej aktywności naszych organów i błyskawicznym działaniom operacyjnym

– tłumaczy podpułkownik Żyto⁴⁰.

Aby rezultaty były pozytywne, trzeba rozmawiać z ludźmi albo wyciągać z nich zeznania. Nawet przemocą, jak często się dzieje u Ćwirleja. Jego Milicja Obywatelska nie stanowi już przykładu właściwych zachowań służących socjalistycznemu społeczeństwu. Milicja Obywatelska Ćwirleja staje się Milicją Antyobywatelską – nierzadko bije społeczeństwo, by (podobno) chronić je przed gwałcicielami, mordercami, oszustami, kapitalistami i punkową, jarocińską młodzieżą:

Przyklęknął przy chłopaku, którego obaj podoficerowie chwycili najmocniej, jak się dało. Pierwszy cios spadł na plecy, a następne rozłożyły się równo od karku aż po same łydki. Po kilku minutach porucznik się zmęczył, a przesłuchiwany zgodziłby się podpisać nawet zeznanie, że jest odpowiedzialny za pacyfikację kopalni Wujek. Ale Mioduszewskiemu wystarczyło, że przyznał się do zamordowania osoby mieszkającej w czerwonym namiocie. Porucznik nawet nie wiedział, czy zabito tam kobietę, czy mężczyznę [...]. W końcu najważniejsze było samo przyznanie się winnego, a nie jakieś tam pierdoły⁴¹.

Lecz do nadużycia przemocy wobec podejrzanych nie dochodzi jedynie na prowincji, ale również w samym Poznaniu. W większym mieście jednak, na tym polega różnica, zamiast bicia i torturowania dominuje przemoc psychiczna. Aresztowań dokonuje się za tak zwaną niewinność lub z błahych przesłanek, jak na przykład w *Trzynastym dniu tygodnia*:

Znam się na tym, panie szanowny, bo niedawnośmy przyskrzynili takich gówniarzy z politechniki, co to se sami, w pokoju akademickim na poligrodzie zrobili rozgłośnię radiową. Nic tam niby nie gadali, ino samą muzykę puszczała, a za sięg też mieli marny, bo tylko na te trzy wieżowce. Ale niebezpieczeństwo było poważne, to się ich zgarnęło⁴².

⁴⁰ *Idem, Upiory spacerują nad Wartą*, Poznań 2013, s. 21–22.

⁴¹ *Idem, Mocne uderzenie*, s. 41.

⁴² *Idem, Trzynasty dzień tygodnia*, s. 25.

Albo:

Karpiński doskonale wiedział, że ten facet jest w tej sprawie niewinny jak niemowlę. [...] Wymyślił więc, że ten Bogu ducha winny Markowski będzie jego parawanem, zasłoną dymną, która pozwoli mu w miarę spokojnie przetrwać pierwsze dni stanu wojennego. Teraz gładko wpłacze go w śledztwo, a później równie gładko go z niego wypłacze. No i on może sobie gadać, co tylko zechce, może się zaklinać, że nie ma z tą sprawą nic wspólnego. To nie ma żadnego znaczenia⁴³.

W kryminałach milicyjnych Ćwirleja funkcjonują, idąc tym tropem, dwie prawdy: 1) prawda milicji, która nie jest 2) prawdą obiektywną, ponieważ ta ostatnia „nie zawsze służy dobrej sprawie”⁴⁴, a ta sprawa jest sprawą politycznie ważną: „Bo wiecie, że niekiedy prawda nie jest najistotniejsza, ale liczy się to, co się liczyć powinno”⁴⁵. W powieści milicyjnej prawdziwego PRL-u taka dykcja i retoryka nie byłaby możliwa. A u Ćwirleja policjanci nieraz się nawet wstydzą, że nimi są – jak się przyznać do tego ukochanej dziewczynie?⁴⁶ Inni natomiast zamiast powstańczego doświadczenia i na każdym kroku demonstrowanego patriotyzmu, nie są... Polakami, jak Szwarz z Piły, który pochodził z niemieckiej rodziny, po 1945 roku został w mieście i się spolonizował. Paradoksalnie Szwarz jest wyznacznikiem *pars pro toto* wszystkich polskich funkcjonariuszy powieści milicyjnej, milicjantem-przykładem. Ambitny, poukładany, mądry, potrafiący łączyć różne wątki, sprawiedliwy, niebojący się przestępców, działający dla dobra nowej ojczyzny⁴⁷. Pech jedynie w tym, że Szwarz to Niemiec, ten znienawidzony przez propagandę Niemiec.

5. „Zbrodnia po polsku”⁴⁸, czyli przestępstwo

Ćwirlej nie stosuje tak elementarnego i charakterystycznego dla powieści milicyjnej podziału na Dobrych i Złych, na Niebo i Piekło. Milicja nie zawsze jest tylko i wyłącznie dobra, a przestępcy nie zawsze są tylko i wyłącznie źli. Oba światy scalają się, ma miejsce pewna transmisja etycznych i moralnych wartości, co z kolei generuje prze-modelowanie stereotypowego wizerunku dobrego milicjanta i złego zbrodniarza. Choć ciągotki alkoholowe nie oznaczają od razu, że Olkiewicz i cała instytucja śledcza są źli, to już układy Brodziaka z Grubym Rychem, dawnym kumplem z dzieciństwa, z którym kradł i nieźle nawywiął, świadczy o bliskości obu – przynajmniej na papierze – tak od siebie różnych biegunów moralności i prawa. Ale jak to z biegunami bywa, przyciągają

⁴³ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 422.

⁴⁵ R. Ćwirlej, *Śmiertelnie poważna sprawa*, s. 463.

⁴⁶ *Idem*, *Błyskawiczna wypłata*, s. 112.

⁴⁷ Zob. A. Martuszevska, *Kryminalna powieść i nowela*, s. 484.

⁴⁸ Tytuł zapożyczony od K.T. Toeplitza, *op. cit.*, s. 132.

się. Świat socjalistycznej sprawiedliwości działa niczym magnes na świat przestępczego kodeksu etycznego i *vice versa*. „Strona ścigana”, odwołując się do terminologii Barańczaka⁴⁹, w kryminalnej prozie Ćwirleja to nie tylko badylarze czy elita, ale także normalni szarzy ludzie, którzy zwietrzyli okazję szybkiego zarobku. Marcinkowski i koledzy często szukają nie jednego przestępcy, ale całej kliki, w zasadzie nie występuje tak zwany *mastermind* przestępstwa, ten „Wielki Przeciwnik”⁵⁰. Kolektywizm śledczy skonfrontowany zostaje z kolektywizmem przestępczym, aczkolwiek często wewnętrznie ze sobą skłóconym. Morderstwa demonstrowane przez Ćwirleja nie są zabójstwami popełnionymi na tle działalności antypaństwowej, sterowanej przez parazytów i brudnych kapitalistów, tylko są zabójstwami polskimi, *zbrodniami po polsku*, zaplanowanymi bądź niezaplanowanymi, będącymi konsekwencją losu bądź łaski czy niełaski. Często mordy te cechują bestialstwo i okrucieństwo. W *Mocnym uderzeniu* na jarocińskim polu namiotowym grasuje morderca z młotkiem – notabene z jednym z symboli komunizmu.

Taki kraj, cholera. Jakbyśmy żyli w Ameryce, to wiaruchna by się zabijała normalnie, po ludzku, z pistoletów. A tu dziady kalwaryjskie młócą się po łbach czym popadnie, młotkami nawet. Ale co tam, pieprzyć to barachło. Niech się gnoje mordują, a ja muszę się napić

– mówi jeden ze śledczych⁵¹. W *Śmiertelnie poważnej sprawie* w Grodzisku odnalezione zostają zmasakrowane zwłoki zgwałconej dziewczyny, w które to morderstwo uwikłana jest lokalna wierchuszka. Nad aferą przemysłową i trupem w pociągu relacji Poznań–Berlin pochyłają się funkcjonariusze w *Ręcznej robocie*. Z Warty w *Upiory spacerują nad Wartą* wyłowione zostają zwłoki kobiety pozbawione głowy, milicja przypuszcza, że morderców natchnęły nielegalnie nagrywane na kasety wideo amerykańskie horrory wyświetlane w klubach studenckich. Swoje palce w cinkciarskim skandalu wokół kradzieży depozytu z peweksów przewożonego milicyjną nyską maczali urzędnicy państwowi oraz SB. Służba Bezpieczeństwa swoje do powiedzenia ma również w *Trzynastym dniu tygodniu*, kiedy szuka schowanych pieniędzy Solidarności nawet kosztem zabójstwa. To nie przestępcy są u Ćwirleja prawdziwymi przestępcami z krwi i kości, tylko SB. Niemalże w każde przestępstwo badane przez zespół Marcinkowskiego wmieszać się musi esbecja nie po to, by pomóc kolegom z resortu, tylko po to, by zataić fakty i ratować swoich. W jednej strzelaninie na przykład SB celowo inscenizuje morderstwo: „Dopiero teraz Teofil zauważył, że leżący na podłodze Adamiec trzyma w ręce pistolet. Nie zauważył, kiedy włożył mu go w rękę młody, dobrze się zapowiadający

⁴⁹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 282-283.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 298.

⁵¹ R. Ćwirlej, *Mocne uderzenie*, s. 255.

funkcjonariusz SB, podporucznik Galaś⁵². Galaś pojawia się też w *Mocnym uderzeniu*, gdzie spięcie między milicją a SB pokazane jest przez Ćwirleja najdobitniej:

Ci faceci byli więc najprawdopodobniej z milicji. Choć raczej nie z jego resortu. To musieli być esbecy. Cholerni esbecy, którzy już od samego początku przeskadzali w ich śledztwie, a teraz znaleźli się nawet krok przed nimi, bo w jakiś sposób udało im się namierzyć tego chłopaka. Nie mógł tylko zrozumieć, o co toczyła się cała ta gra. Jeśli chodzi o to, co robił on sam, a oprócz niego Brodziak i Olkiewicz, wszystko było zupełnie jasne i proste. Ich cel to ujęcie mordercy dziewczyny, natomiast SB robiła coś, czego on nie potrafił zrozumieć. Bo skoro złapali tego faceta, to chyba powinni go oddać milicji. Oni tymczasem ukrywali kogoś, kto, być może, jest mordercą⁵³.

SB to państwo w państwie, w którym milicja ma dbać o ład i porządek, jednak instytucje, zamiast z sobą socjalistycznie kooperować, zwalczają się wzajemnie. Animoszje i konflikty są na porządku dziennym, ponieważ *de facto* to SB jest przestępcą poszukiwanym przez MO. SB za wszystkim stoi. Lecz SB dysponuje większymi kompetencjami i większą siłą, dlatego też milicja musi się nieraz z tajniakami ułożyć⁵⁴. W imię sprawiedliwości ma się rozumieć...

6. Komiks, czyli model narracji

Spoglądając na wschodnioniemiecką powieść kryminalną, którą również można określić mianem powieści milicyjnej, Peter Nusser bilansuje, że teksty tego pokroju do spełnienia mają trzy zadania: 1) przestępstwo musi być uwarunkowane społecznie, 2) przestępstwo musi mieć „charakter klasowy” i powinno być próbą zamachu na „socjalistyczne relacje międzyludzkie”, 3) powieść milicyjnego sortu powinna wskazać drogę resocjalizacyjną i tym samym dać złoczyńcy możliwość ponownej integracji z wolnym, równym społeczeństwem⁵⁵. Aby wymienione wyżej trzy cele osiągnąć w literackim kosmosie rabunku, morderstwa i machlojek, autor zainstalować musi więc narratora trzecioosobowego, swobodnie poruszającego się po wszystkich poziomach narracyjnych. Tradycyjna konfiguracja „pytający czytelnik” i wszystkowiedzący, lecz „milczący narrator”⁵⁶ bądź detektyw zostaje całkowicie zmodyfikowana i postawiona na głowie. W enerdowskiej powieści milicyjnej to odbiorca wie znacznie więcej niż prowadzący śledztwo. Czytelnik wie, kto popełnił przestępstwo, jakie były jego motywy i jaką rolę odgrywał przy tym system kapitalistyczny. Podobny schemat stosuje się również co

⁵² *Idem*, *Śmiertelnie poważna sprawa*, s. 460.

⁵³ *Idem*, *Mocne uderzenie*, s. 374.

⁵⁴ *Zob. ibidem*, s. 409.

⁵⁵ P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart 2003, s. 135.

⁵⁶ *Zob. R. Alewyn, Anatomie des Detektivromans*, [w:] *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, Hrsg. J. Vogt, München 1998, s. 52-71, tutaj s. 59.

prawda w thrillerach, ale wadą podstawową kryminału milicyjnego jest ciągle motywowanie czynów złoczyńcy poprzez wypaczenia struktur społecznych i moralizatorski wydźwięk tekstów. Z tego też względu Nusser mówi o „braku napięcia” oraz o „wewnętrznych przeciwieństwach”, jakie można zaobserwować w tego typu literaturze⁵⁷.

Narrator w trzeciej osobie nie jest warunkiem *sine qua non* powieści milicyjnej. W PRL-u powstawały również teksty pisane z perspektywy pierwszoosobowej. Jednak i w pierwszym, i w drugim wypadku narrator stawał przed tym samym zadaniem: opisywać przebieg śledztwa, tłumaczyć, a przez to pouczać w duchu socjalistycznym. Niczym na tacy serwowany jest jeden, jedynie słuszny, wygładzony światopogląd. Czytelnik nie ma wyboru między kilkoma możliwościami, między opcją Dobra i Zła, ponieważ zawsze podaje mu się jedno rozwiązanie: „powieść milicyjna jest właśnie labiryntem bez bocznych odnóg, korytarzem, który może wielokrotnie zmieniać, ale nigdy się nie rozgałęzia, nie stawia odbiorcy przed koniecznością wyboru i nie narusza w niczym pewności ostatecznego osiągnięcia celu”⁵⁸. Idzie za tym swoiste ubezwłasnowolnienie grupy czytelniczej: „Zamiast powieści-zagadki albo powieści-problemu mamy powieść-perswazję, powieść-wywód retoryczny”⁵⁹. Jest tak, jak ma być i jak tego sobie życzy partia. W powieściach Ćwirleja też występuje pewne tekstualno-kontekstowe ubezwłasnowolnienie, z tym że ma ono całkiem inny charakter niż w peerelowskich powieściach milicyjnych.

Sposób narracyjny Ćwirleja z jednej strony bazuje na standardach powieści milicyjnych, z drugiej strony przez jego materializację oraz metodykę opisu oraz inscenizacji całkowicie go przerysowuje. Rysowanie jako hasło najdokładniej streszcza taktykę narracyjną Ćwirleja. Już okładki jego książek wydawanych w „Zysku” podkreślają pewną wyjątkową cechę świata przedstawionego oraz świata narracji. Jest nią komiksowość. Niewątpliwie komiksowa kreska coverów ma również podłoże marketingowo-nostalgiczne, ponieważ pośrednio odnosi się do serii z Kapitanem Żbikiem – tym dzielnym oficerem MO pomagającym wszystkim potrzebującym, przyjacielem socjalistycznego społeczeństwa, a nie tylko pogardzanym milicjantem. Oprócz okładek sama konstrukcja narracji przypomina strukturę komiksu. Narrator Ćwirlej maluje czasoprzestrzenne pejzaże, maluje detale, będącymi Barthesowskimi „efektami realności”⁶⁰, próbuje jak najdokładniej literacko oddać klimat lat 80. Są więc prostytutki, cinkciarze, kolejki za mięsem, są artykuły spożywcze na kartki, talony na malucha, kredyty dla młodych małżeństw i tak dalej. Ćwirlej opowiada chronologicznie i konsekwentnie – niczym w komiksowych obrazkach scena B wynika ze sceny A, obie są ze sobą powiązane.

⁵⁷ P. Nusser, *op. cit.*, s. 137.

⁵⁸ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 302.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 282.

⁶⁰ R. Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, [w:] *idem, Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt/M. 2005, s. 164–172.

Skoki perspektywy nie przeszkadzają w zachowaniu linearności, nawet ją wzmacniają, ponieważ dokumentują równoczesność zdarzeń. Obrazek obok obrazka, akcja obok akcji, dialog obok dialogu. Większą część wszystkich powieści stanowią dialogi, pozostające w realiach komiksu, chmurki. Funkcjonariusze rozmawiają między sobą, zлочyńcy rozmawiają między sobą, szarzy ludzie rozmawiają między sobą albo z milicją, albo ze złodziejami. Narrator wszystkie te rozmówki widzi, słyszy i protokołuje; znajduje się bardzo blisko postaci, ale zarazem na tyle daleko, by nie wkraczać w świat fikcji i śledztwa. Narrator trzyma się na dystans, dystans ten pomaga mu zachować ogłęd sytuacji oraz ją komentować.

Komentarze Ćwirleja dotyczą zarówno pracy milicji, jak i ogólnie lat 80. Nie szczędzi przy tym ironii. Sytuacyjno-werbalny komizm nie byłby możliwy, gdyby nie komiksowa narracja. Komiksowość ta tyczy się przerysowania, jak i uproszczenia, pewnego skrótu myślowo-interpretacyjnego. „Kto zamawiał ruskie? – krzyknęła w stronę sali konsumpcyjnej bufetowa [...] – Nikt, sami przyleźli – odpowiedział cichutko Brodziak”⁶¹. Ważne „materiały służbowe” Olkiewicza to oczywiście wódka⁶². Pobicie w rodzinie sklasyfikowane zostaje jako „zwyczajne domowe”: „Pijany mąż przyłał swojej starej, a ta, zamiast siedzieć cicho, wezwała milicję”⁶³, aresztowanie działaczy Solidarności jest niczym w porównaniu z aresztowaniem alkoholu: „– A co im alkohol zawinił? – zdziwił się sierżant Dąbrowa. – Że wsadzają »Solidarność«, to rozumiem, ale aresztować całą krajową wódkę, to już jest przesada”⁶⁴. Powieściowy humor jest narracyjnym zamysłem autora, uwidacznia się on nie tylko w dialogach, ale również w sekwencjach opisowych. Jego zamiar jest jasny: wyśmiać. W pierwszej kolejności wyśmiać głupotę aparatu ścigania, co w powieści milicyjnej byłoby nie do pomyślenia. Śledztwa Marcinkiewicza, Brodziaka i Olkiewicza są zwojem linearnych przypadków i epizodów szczęścia. Funkcjonariusze nie posługują się dedukcją, nie zbierają nawet dowodów, tylko albo aż prowadzą śledztwo. Strzelają na oślep, raz trafiają, raz chybią. Rachunek prawie zawsze wychodzi jednak na plus: przestępca zostaje schwytany, chyba że przestępcą jest ktoś wyżej postawiony niż MO.

Krytyce humoru i pastiszu podlega jednak też samo polskie społeczeństwo, które niejednokrotnie zdeterminowane gospodarką planową, ukrywającą elementy dreszczyku, postępuje absurdalnie i kuriozalnie, jak w *Błyskawicznej wypłacie*. Okazuje się, że zabity strażnik jednak żyje, a trup, choć trup, zostaje ubrany w mundur i postawiony na warcie:

⁶¹ R. Ćwirlej, *Upiory spacerują nad Wartą*, s. 18.

⁶² *Idem*, *Błyskawiczna wypłata*, s. 290.

⁶³ *Idem*, *Trzynasty dzień tygodnia*, s. 332.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 105.

– Ja się nie zgadzam na żadną kostnicę. On nigdzie nie pojedzie. Rajmund! Rajmund, chodź ino tu szybko, bo ciebie chcą do kostnicy zawieźć. [...] – A o co tak w ogóle się rozchodzi, panie dzielnicowy? – A o to obywatelu Wichłacz, że z tego, co nam wiadomo, to wy już nie żyjecie. [...] – W tym wypadku ja się tutaj was pytam służbowo – czemu wprowadzacie w błąd Milicję Obywatelską i co macie na swoje usprawiedliwienie, że żyjecie, jak żeście powinni już nie żyć [...]. Ale Wichłacz, znaczy się ten strażnik, mi wszystko opowiedział. Znaczy się powiadał, że on tego trupa znalazł i żeby na mecz pójść do chaty, a ze służby nie schodzić, on onego w swój uniform przebrał i polecił przez tory, bo na Kanałowej mieszka, prawie naprzeciwko zakładu. A po meczu to chciał wrócić i go rozebrać i na warcie na powrót stanąć [...] ⁶⁵.

Sytuacje rodem z filmów Stanisława Barei. I taka dokładnie jest też narracja Ćwirleja: pastelowe kolory komiksu o Żbiku mieszają się z Barejowską diagnozą PRL-u, tworząc w powieściach neomilicyjnych historyczną hybrydę, fikcyjny postdokument, gdzie przy pomocy zbrodni, śledztwa i rozwiązywania czytelnikowi ofiaruje się w ramach podzięki lekturę werystyczną, parodiującą analizę lat 80. Piotr Bratkowski w recenzji dla „Newsweeka” uważa, że „książki Ćwirleja byłyby poważnym przyczynkiem do dyskusji o tym, jak opisywać PRL” ⁶⁶. Problem polega na tym, że podobnie jak egzekwowana perswazyjna poetyka powieści milicyjnej była jednokierunkowa, tak samo ironiczna poetyka tekstów Ćwirleja jest jednokierunkowa ⁶⁷. Poprzez wyśmiewanie mitologizuje się pewien okres w historii Polski, groźba inwigilacji i aresztowań, zastraszenia, aktywności ZOMO i SB zredukowane zostają do śmiesznych krasnoludków, jakimi w rzeczywistości nie były. Wizja PRL-u Ćwirleja jest, jak to określił Jacek Szczerba, „fantazją szaleńca” ⁶⁸.

7. „Ballada obyczajowa”

„Milicja Obywatelska nie ma problemów – przerwał mu Brodziak z uśmiechem. – Problemy ma społeczeństwo, a MO służy w ich rozwiązywaniu radą i pomocą, a czasami pałą” ⁶⁹. Trio porady, pomocy i pały zdaje się mówić wszystko. Milicja Obywatelska może wszystko. Pomagać i pałować. Pałować i pomagać. Może też być głupia niczym oficerski but. Takie stereotypy się utarły, takie stereotypy Ćwirlej dalej utrzymuje przy życiu. Ironicznie-sarkastyczna narracja w połączeniu z rewizją postaci oficera śledczego

⁶⁵ R. Ćwirlej, *Błyskawiczna wypłata*, s. 239, 254.

⁶⁶ P. Bratkowski, *Ćwirlej i jego kryminaly, czyli PRL daleko od mitu*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/cwirlej-i-jego-kryminaly--czyli-prl-daleko-od-mitu,62912,1,1.html> [dostęp: 11.12.2016].

⁶⁷ Małochleb słusznie zauważa, że czytelnik w dalszym ciągu „prowadzony jest za rączkę”, a sam „czytelnik nie ma więc możliwości samodzielnej interpretacji” – P. Małochleb, *op. cit.*, s. 260.

⁶⁸ Z recenzji *Ręcznej roboty* Jacka Szczerby umieszczonej na okładce *Mocnego uderzenia*.

⁶⁹ R. Ćwirlej, *Upiory spacerują nad Wartą*, s. 326.

oraz przedstawieniem przestępcy czynią z cyklu postmilicyjnych kryminałów Ćwirleja mimo pewnych zastrzeżeń w kierunku nostalgicznego pojmowania historii ciekawą perełkę w kryminalnym polskim landszafcie. Jego powieści nie są „kulturową imaginacją”⁷⁰, służą jednak w pewnym stopniu kolektywnej pamięci. Poprzez historyzację fikcji⁷¹ czy fikcję faktów⁷² Ćwirlejowi udało się przenieść czytelnika w gorzko-śmieszny barejowski świat lat 80., lat zmierzchu PRL-u, wykorzystując przy tym model klasycznej powieści milicyjnej, na dodatek go przeinaczając. Nie zbrodnia, nie morderstwo, nie śledztwo interesują czytelników Ćwirleja, tylko to, co się dzieje w kuluarach, na drugim planie. Dla Bożydara Brakonieckiego Poznań Ćwirleja stanowi „balladę obyczajową”⁷³, sporo ona mówi o rzeczywistych dziejach, ale w wyniku ogniskowego zwężenia punktu widzenia i komiksowości narracji nie mówi ona jednak wszystkiego. Brytyjski autor kryminałów osadzonych w późnej erze wiktoriańskiej Peter Lovesey rzekł kiedyś, że jeśli chcemy dowiedzieć się czegoś o historii, najlepiej będzie udać się na uczelnię⁷⁴. Ćwirlej na uczelnię nie zaprasza. Bo jak to? Z butelką piwa na uniwersytet? Mimo tego jego powieści neomilicyjne stanowią ważny odłam subgatunku kryminału retro, traktując cały genre z lekkim przymrużeniem oka. Tak jak PRL traktował Bareja. Wymiar dydaktyczno-edukacyjny powieści milicyjnej przemienia się w wymiar kabaretowości powieści neomilicyjnej.

MILITIA CRIME STORIES: A REVIVAL

Summary

The Militia crime novel, which was a dominant subgenre of the novel in the years of the Polish People's Republic (1952-1990), has recently been revived mainly due to Ryszard Ćwirlej's work. Nevertheless, in the period mentioned those novels were not much appreciated by critics. After the political transformation, Militia crime stories, in which a brave Militia officer fights against the (capitalist) Evil, faded into oblivion for good. Reviving

⁷⁰ V. Nünning, *Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*, [w:] *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, Hg. V. Nünning, Trier 2008, s. 1-26, tutaj s. 2.

⁷¹ Zob. A. Saupe, *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld 2009, s. 38.

⁷² *Ibidem*, s. 20.

⁷³ B. Brakoniecki, *Jak kryminał retro podbił serca polskich czytelników, czyli od Mocka do Witkowskiego*, <http://www.polskatimes.pl/arttykul/487303,jak-kryminał-retro-pobil-serca-polskich-czytelnikow-czyli-od-mocka-do-witkowskiego,id,t.html> [dostęp: 29.11.2014].

⁷⁴ W oryginalne Lovesey pisze: „All we ask of the historical mystery is that it tell a story consistent with known facts and that those facts arise naturally from the plot. If we want a history lecture, we can go to college” – P. Lovesey, *The Historian: Once Upon a Crime*, [w:] *Murder Ink: The Mystery Reader's Companion*, ed. D. Winn, New York 1977, s. 475-476, tutaj s. 476.

Militia crime stories, *Ćwirlej* on the one hand employs old schemata, on the other hand, he remodels them in a comic-ironic way, reinterpreting the genre to some extent. In the work of *Ćwirlej*, the image of the Polish People's Republic, dominated by Militia and crime-driven, is not so much nostalgic as derisive.

Anna Kaczmar

Uniwersytet Zielonogórski

OBRAZ ZBRODNI WE WSPÓŁCZESNYCH WYBRANYCH REPORTAŻACH LITERACKICH

Tematyka zbrodni, jej przyczyny oraz konsekwencji dla sprawcy zyskuje wielu zwolenników dzięki popularyzacji filmów i seriali kryminalnych. Oprócz klasycznej walki dobra (detektyw) ze złem (morderca) wiele uwagi poświęca się także kwestii sprawiedliwości, psychologii sprawcy¹ czy obrazowi współczesnego społeczeństwa. Podobną tematykę poruszają powieści kryminalne, które są również nastawione na szokowanie odbiorcy. Świadczyć o tym może popularność takich autorów jak Maxime Chattam, Karin Slaughter² czy Katarzyna Puzyńska³. Wraz z popularnością powieści kryminalnej do łask powrócił reportaż, którego twórcy poświęcili więcej uwagi najślynniejszym zbrodniom popełnionym w Polsce doby powojennej.

Z uwagi na ograniczone ramy niniejszej publikacji więcej uwagi poświęcę *Wampirowi z Zagłębia* Przemysław Semczuka, *Mężczyźnie w białych butach* autorstwa Michała Larka i Waldemara Ciszaka oraz zbiorowi opowiadań Marka Krajewskiego *Umarli mają głos*. Są to pozycje interesujące nie tylko

¹ Zagłębianie się w psychikę zabójcy jest obecnie nieodzownym elementem bonizacji zła, za pomocą której próbuje się usprawiedliwić czyny przestępców. Terminu „bonizacja zła” używam zgodnie z rozumieniem twórcy tego pojęcia Odo Marquarda, który zwrócił uwagę na kształtowanie się tzw. nowej moralności. W jej świetle człowiek całkowicie oddzielił się od praw boskich, a kwestia zła stała się bardzo skomplikowana. Różne procesy społeczne i historyczne spowodowały, że nastąpiło przewartościowanie kategorii zła. Niestety stało się środkiem do osiągnięcia celu, które może być neutralizowane w postaci działań mających przywrócić szczęście. W ten sposób zło staje się środkiem mającym przyczyniać się do dobrych uczynków. Bonizacja zła oznacza zatem przypisywanie złym czynom znamion dobra. Dotyczy ona przede wszystkim pięciu kategorii: zła gnozeologicznego, zła estetycznego, zła fizycznego, zła metafizycznego i zła moralnego (tłumaczenie tego, co dotąd było uznawane za złe, chęcią życia w harmonii z naturą, koniecznością kreatywności, potrzebą wolności itp.). Zob. O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2011.

² Nazwisko autorki jest zarazem jej pseudonimem, który wskazuje na cechy uprawianej przez nią odmiany literackiej. W języku angielskim *slaughter* oznacza rzeź.

³ Mimo osadzenia miejsca akcji w fikcyjnej wsi Lipowo, która jest miejscem niemalże arkadyjskim, autorka opisuje bardzo makabryczne zbrodnie, które cechują tortury lub okaleczanie ofiar.

ze względów literackich, ale przede wszystkim są to utwory reprezentatywne dla nurtu reportażu literackiego. Forma, jaką zdecydowali się nadać utworom autorki, okazuje się wyczerpywać interesujące ich kwestie natury moralnej, społecznej i estetycznej. W trakcie analizy reprezentatywnych utworów można zauważyć pewne prawidłowości i powtórzenia, które stanowią cechy tej nowej formy literackiej balansującej na granicy reportażu i powieści.

Celem niniejszego artykułu jest wskazanie sposobów kreowania opisu zbrodni w wybranych polskich reportażach oraz ukazanie procesu zmian zachodzących na przestrzeni lat w tym szczególnym gatunku.

Kilka uwag o reportażu jako gatunku

Na szczególne zainteresowanie w dyskusji o literackich zapisach zbrodni popełnianych w Polsce zasługuje forma reportażowa. Reportaż jest gatunkiem interesującym i wracającym do łask po wielu latach nieobecności. Przed właściwą analizą reportaży poświęconych zbrodni należy przedstawić krótką ewolucję tego gatunku oraz jego powiązań z tematyką sensacyjną.

Słowo „reportaż” powstałe z francuskiego wyrażenia *reportage*, ale czerpiące swój źródłosłów w łacińskim *reporto*, -are, oznacza „odnoszę jakieś zdarzenie do świadomości ludzi, którzy go nie widzieli”. Najprościej mówiąc, można uznać reportaż za relację z jakiegoś wydarzenia. Jako autonomiczny gatunek istniał w XIX wieku, gdy prężnie rozwijał się globalny rynek wymiany informacji. Komunikowanie masowe wymogło wykształcenie nowych form informowania czytelników z całego świata o ważnych wydarzeniach. Ich nośnikami były wówczas czasopisma codzienne i periodyki, a także w głównej mierze prasa brukowa, która docierała do każdego odbiorcy bez względu na status społeczny i materialny. Jednakże stosowanie reportażu i właściwy rozwój dziennikarstwa można datować na wiek XX, który został nazwany epoką *grandes reportages*.

W latach 60. i 70. XIX wieku forma wypowiedzi, jaką był reportaż, zaczęła się kształtować jako osobny gatunek, zarówno w literaturze, jak i dziennikarstwie. Obie odmiany, mimo wielu różnic, były ze sobą ściśle powiązane. Reportaż wyodrębniony z prozy dokumentarnej cechowały: bezpośredniość w relacjonowaniu o wydarzeniach, ludziach i faktach oraz aktualność, autentyczność i osobisty stosunek reportera do przedmiotu (te ostatnie cechy decydowały o rozpoznawalności tego gatunku w XX w.). Ten gatunek łatwo było wcześniej pomylić z dziennikiem bądź pamiętnikiem, choć różnica między tymi typami wypowiedzi jest znacząca. Reportażową formę cechuje aktualność prezentowania bieżących lub mających miejsce w niedalekiej przeszłości zdarzeń. Ponadto ta forma odznaczała się pozorowaniem jednopłaszczyznowości narracji i wydarzenia. W przypadku wydarzeń dawniejszych zadaniem reportera było konstruowanie sytuacji

sprawczej lub powoływanie subnarratorów. Autentyzm opisywanych wydarzeń można było odnieść dzięki przestrzeganiu faktografizmu oraz poprzez opieranie się na autentycznych danych, dokumentach lub relacji osób, które pozwalały na ich zweryfikowanie. Celem reportażysty było zbudowanie w odbiorcy wrażenia prawdziwości przekazywanych informacji o zdarzeniach, które możliwe są do osiągnięcia w przypadku podkreślania naoczności obserwacji, a co za tym idzie, ukazania momentu zbierania informacji, przeprowadzania wywiadów, czyli procesów dochodzenia do prawdy. Narracja prowadzona może być z perspektywy reportera (wówczas reporter jest także głównym bohaterem relacji). Jego rola może być ograniczona do pozostającego na drugim planie obserwatora, przy czym na pierwszy plan wysuwają się wydarzenia lub historia. Kolejnym wyróżnikiem reportażu jest akcyjność, którą można określić jako ubarwienie przedstawianej historii w elementy literackie, to jest opisy i dialogi, które mogą upodabniać reportaż do kroniki lub, dzięki rozbudowanej fabule, imitują opowiadanie i nowelę. W ten sposób gatunek typowo dziennikarski dążący do funkcji poznawczych staje się jednym z przykładów pogranicza literacko-publicystycznego.

W XIX wieku za formy prekursorskie można uznać utwory użytkowe nienacechowane literacko o sprawozdawczym charakterze, a także gatunki graniczne (publicystyczno-naukowe lub publicystyczno-literackie) oraz tak zwaną literaturę potoczną⁴. O bliskim powinowactwie świadczyć może schemat fabularny stosowany w reportażu, który konstytuuje jego strukturę kompozycyjną.

Dla ukazania specyfiki dziewiętnastowiecznego reportażu należy skupić się na jego powiązaniach z innymi popularnymi formami wypowiedzi o walorach prawdziwościowych. Do tej grupy zaliczyć można listy⁵, kartki z podróży, szkice, opisy i obrazy. Śledząc drogę rozwoju reportażu jako gatunku, można stwierdzić, że na przestrzeni lat pojawiało się wiele form dokumentarnych, które wpływały na przenikanie różnych cech.

Popularność prasy oraz specyficznych dla niej form wypowiedzi sprawiła, że także dziewiętnastowieczne utwory posiadały znamiona reportażowości. Warte porównania są *Wypadki poznańskie z roku 1848* (1850), sprawozdania z wydarzeń historycznych autorstwa Karola Boromeusza Hoffmana *Wielki tydzień Polaków, czyli opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830* czy relacje Agatona Gillera z zeznania w 1854 roku oraz wydarzeń z lat 1861-1863 zawarte w dwutomowej publikacji *Polska w walce. Zbiór wspomnień i pamiętników z dziejów naszego wyjarzmania*.

⁴ Określenie pochodzące z lat 40., którego autorem był Michał Grabowski. Wyróżnikiem takiej literatury była prawda realna ukazywana w formie opisu naocznego lub relacji zbliżonej do dagerotypu. Zob. M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, t. 1, Wilno 1842, s. 28-72.

⁵ Jolanta Sztachelska wskazuje, że „pierwsze gazety szesnasto-siedemnastowieczne były listami, »nowinami« w obiegu publicznym”. Zob. J. Sztachelska, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 155.

Dla kształtowania się ostatecznej formy reportażowej znaczenie miała tak zwana reforma prasy warszawskiej. Przeprowadzona w latach 50. XIX wieku zmiana miała polegać na komercjalizacji środowiska prasowego. W ten sposób redakcje miały stać się przynoszącymi ogromny zysk przedsiębiorstwami. Zmiana dotyczyła także zawodu dziennikarza, który mógł teraz otrzymywać honoraria oraz korzystać z serwisu informacyjnego, zrzeszającego europejskie agencje prasowe o międzynarodowym zasięgu.

W przypadku form wypowiedzi uprawianych przez polskich dziennikarzy brak było rozróżnień genologicznych. W tamtym okresie czasopiśmiennictwo korzystało ze stylistycznej wspólnoty tekstów literackich i użytkowych⁶, co oznaczało, że istniały i przenikały się wzajemnie teksty naukowe, paronaukowe, literackie, publicystyczne. Można zatem zgodzić się z tezą Joanny Sztachelskiej, że „dziewiętnastowieczny utwór reporterski cechowała przypadkowość morfologiczna”⁷. Formami typowo dziennikarskimi były: artykuł, komentarz oraz serwis informacyjny, najczęściej przybierający formy felietonu.

Mimo różnorodności w zakresie form, analizując polskie reportaże z XIX wieku, można zauważyć pewne cechy wspólne, które pozwalają na nieco szersze spektrum patrzenia na rozwój tej formy piśmiennictwa dziennikarskiego. Zmianie uległ układ ról nadawczych. Prymarną funkcję pełni narrator, który jest utożsamiany z autorem, oraz reporter, którego działania mają ułożyć relację w sensowną całość. Kształtuje się reportażowa retoryka „prawdziwości”, która ma nadać relacji autentyzmu, na przykład odwołanie do dokumentów, rozmów ze świadkami zdarzenia. Wymienione cechy można było znaleźć zarówno w dziennikarskiej, jak i literackiej formie reportażu. Tą szlachetniejszą formę uprawiał Józef Ignacy Kraszewski, którego interesowała tematyka dokumentaryzmu. Pisarz postulował czerpanie z dokumentów i częste odwoływanie się do nich w celu stworzenia literatury jak najlepiej ukazującej rzeczywistość.

Jednakże za prekursora reportażu kryminalnego uważa się adwokata François Gayot de Pitavala, który w 1734 roku opublikował opis procesów sądowych *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*⁸ liczący 32 tomy. Autor zyskał ogromną sławę, a sposób, w jaki prezentował te sprawy, do dziś funkcjonuje pod nazwą pitawał.

⁶ Zob. Z. Jaroński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX wieku*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 7-21.

⁷ J. Sztachelska, *op. cit.*, s. 160.

⁸ W Polsce publikacja cieszyła się ogromną popularnością, a po trzydziestu latach od ukazania się pierwszego tomu pojawiło się polskie tłumaczenie fragmentów. Za tym przedsięwzięciem stał Ignacy Krasicki, który z racji sprawowania funkcji prezydenta trybunału małopolskiego dbał o poziom kształcenia prawników ze Lwowa. Rękopis przez niego sporządzony liczył 24 karty i był zatytułowany *Sądy sławne..., które nam historia podaje z przyłączeniem niektórych rozsądzeń, czynionych przez dwory udzielne, o których nie masz wiadomości. W opus magnum Pitavala zaczytywali się mieszkańcy Europy, których żywo interesowały kulisy znanych spraw kryminalnych. O popularności dzieła świadczyć mogą słowa Richera, paryskiego adwokata i inicjatora wznowienia zbioru, który uważał, że „Wszyscy umiejący czytać czytywali o tych sprawach”. Zob. S. Milewski, *Zaczęło się od Pitavala*, „Palestra” 2011, nr 7-8, s. 203-213.*

Na gruncie polskim moda na naśladowanie Pitawala pojawiła się w latach 40. XIX wieku. Autorem pierwszego polskiego pitawala był Henryk Emanuel Glücksberg, działający pod pseudonimem E. Feliks Górski. W 1848 roku wydał tom *Czarna księga. Zbiór najciekawszych procesów kryminalnych dawniejszych i nowszych czasów* poświęcony kazusom z sądów europejskich odbywających się na przestrzeni XVI-XIX wieku. Jego reportaże odznaczają się nienaganną formą z użyciem ozdobnego języka, która zawarta jest w interesującej fabule. Te pitawale stanowią dokument tamtych czasów. Z *Czarnej księgi* można dowiedzieć się wiele o najczęściej popełnianych przestępstwach, którymi były zabójstwa (w tym otrucia) powodowane chęcią zysku, oraz o nietypowych procederach, na przykład wykopywaniu zwłok i sprzedawaniu ich uczącym się adeptom anatomii. Wyłania się także obszerna relacja z prowadzenia śledztwa – ówczesne metody śledcze, procedury sądowe, kodeks karny. W przygotowaniu publikacji Glücksberg posiłkował się oryginalnym pitawalem, artykułami prasowymi i aktami sądowymi oraz cytacjami z mów oskarżycieli i obrońców.

Również Ludwik T. Tripplin, brat słynnego pisarza Teodora, stał się naśladowcą i poniekąd kontynuatorem tradycji francuskiego adwokata. W 1852 roku rozpoczął wydawanie sześciotomowej serii *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach krajowych i zagranicznych*. Pierwsze trzy tomy były poświęcone kazusom polskim, a następne sprawom ze świata. Tripplin hołdował zasadzie Kraszewskiego, że „nie można wymagać, aby każdy materiał sam obrabiał: wielką już ma zasługę, kto go z niepamięci wydzwignie”⁹. Oznaczało to, że dużo miejsca poświęcił sprawom dawno zapomnianym, czym zyskał sobie uznanie wśród historyków. Swoje zainteresowanie dawnymi kazusami motywował następująco:

Gdzie bowiem czas zniszczył wszelkie dokumenta lub gdzie takowe wykryć się nie dało należało z porozpraszanych źródeł, a często nawiasowo tylko dotkniętych faktów ułożyć narracją, ile być może dokładny obraz sprawy przedstawiającą. Gdzie zaś możność dozwoliła wysledzić dokumenta, mianowicie z odleglejszej epoki, przytaczaliśmy je wiernie i dosłownie, sądząc, że rzecz sama zyska przez to na wiarygodności, a mozolnie zebrane materiały po archiwach kraju tym jedynie sposobem do dalszego użytku rozpowszechnić się dadzą¹⁰.

Zanim zezwolono na udział odpowiednio poinstruowanych dziennikarzy, sprawozdania z procesów sporządzały osoby zainteresowane, czyli strony procesujące się lub oskarżeni chcący oczyścić się przed opinią publiczną. Forma tych relacji była bardzo szczegółna – były to kilkustronicowe broszury o bardzo długich tytułach, na przykład *Historia sprawy Sroczyńskich, sucesorów Mich. Sroczyńskiego*,

⁹ S. Milewski, *Zaczęło się od Pitawala*, s. 205.

¹⁰ L.T. Tripplin, *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych*, „Przedmowa jako wstęp”, Wrocław 1952, s. XIV-XV.

szambelana, przeciwko W. Janowi Olbrych Szanieckiemu, rekursem od wyroków trybunału I inst. i apelacyjnego, przez tegoż W. Olbrycha do Sądu Najwyższego Król. polsk. Wniesionej, w przedmiocie sumy 500 000 złotych polskich Z procentem, która z ordyn. margrabstwa pińczowskiego należy się i na rzecz ich już exekwowaną i ratami pobieraną była. teraz zaś od W. Olbrycha, gdy tenże kupił od J.W. margr. Wielopolskiego ordynację wymienioną, zaprocesowaną została¹¹.

Te druki tytułowane jako „akcesoria”, „doniesienia” „głosy za niewinnością”, „przełożenia interesu”, „uskarżenia się”, „wyłożenia krzywd i ucisków”, „wyobrażenia sprawy” wydawane były masowo przez wiele oficyn drukarskich od drugiej połowy XVIII wieku w celu „zainformowania publicum”. Rozdawano je wśród osób zainteresowanych sprawą, aby wyrobić przychyłność wśród publiczności. Początkowo wydawane były beziemiennie, ale od lat 30. XIX wieku podpisywane były przez pełnomocników stron.

Z powodu ogromnego zainteresowania społeczeństwa kronikami sądowymi oraz literaturą opisującą zbrodnie pojawiły się głosy krytyki, które przypisywały tym ostatnim funkcję demoralizatorską. Krytyk literacki Fryderyk Henryk Lewestam do tego typu literatury zaliczał *Damę kameliową* Aleksandra Dumasa i stawiał ją na równi z tak zwanymi utworami straganiarskimi¹². Sprzeciwiał się „jednej z najwstrętniejszych ludzkich słabości, na miłości do skandalu i brudu”¹³, czyli całym seriom tanio wydawanych romansów, których treść stanowiły zbrodnie i miałkie historie miłosne. Przeciwko literaturze brukowej wypowiadali się także Henryk Sienkiewicz i Bolesław Prus, którzy krytykowali wtórność i powtarzalność tych historii, ale bynajmniej nie wskazywali na ich rzekomą skłonność do rozbudzania instynktów zbrodniczych. W 1900 roku Prus z dużą dozą ironii stwierdzał na łamach „Kuriera Codziennego”, że czytelnicy nadal lubują się w powieściach, w których można znaleźć „osiemnaście wdów, dwadzieścia dwa bratobójstwa i ośm ojcobójstw, morderstwa, utopienia, ucieczki z robót ciężkich, cudzołóstwa, dusicielstwa itd.”¹⁴.

Dziennikarze byli przekonani, że literatura sensacyjna popycha do zbrodni. Już w 1882 roku jeden z kronikarzy pisma „Kłosy” w tych kategoriach powiązał pojedynek pomiędzy 16-letnim uczniem brązowniczym a 19-letnim czeladnikiem, który zakończył się śmiercią starszego z chłopców. Młodzieńcy rywalizowali o względy pięknej dziewczyny i aby rozstrzygnąć, który jest jej godny, zagrali w domino. Czeladnik przegrał, dlatego musiał wypić szklankę rozczyńcu pruskiego. Kronikarz uznał, że chłopcy ulegli „wpływowi bzdurnej literatury”¹⁵. W podobnym tonie był utrzymany szkic

¹¹ Za: A. Suligowski, *Bibliografia prawnicza polska XIX i XX w.*, Warszawa 1911, poz. 611.

¹² Zob. F.H. Lewestam, *Kilka słów o literaturze skandalu*, „Kłosy” 1870, nr 257, s. 13-14.

¹³ *Ibidem*, s. 13.

¹⁴ B. Prus, „Kurier Codzienny” 1900, nr 63. Cyt. za: S. Milewski, *Płody zbrodni i skandalu*, „Pa-lestra” 2012, nr 11-12, s. 216.

¹⁵ „Kłosy” 1882, nr 910.

W rymsztoku – garść uwag o literaturze brukowej, którego autor uważał, że „14-letnia dziewczyna naczytawszy się piśmideł kryminalnych zamordowała swą złą opiekunkę. Straszne owoce!”¹⁶.

Tematyka zbrodni obecna była również w powieściach sensacyjnych i kryminalnych, które w dużej mierze bazowały na prawdziwych przestępstwach. Nie należy zapominać o *Tajemnicach Paryża* Eugeniusza Sue i wielu naśladowcach, powieściach Emila Gaboriau czy Walerego Przyborowskiego. Powieści tego ostatniego były drukowane w odcinkach w „Gazecie Kieleckiej” i opatrywane adnotacją „na zasadzie akt sądowych”.

Z przedstawionego krótkiego rysu historycznego wynika jednoznacznie, że tematyka zbrodni i kwestia sprawiedliwości były motywami popularnymi, po które często sięgali zarówno twórcy literatury brukowej, jak i reporterzy czy dramatopisarze. Na tereny polskie docierały utwory głównie z Francji i Anglii, a co za tym idzie, także swoista moda na zbrodnię. Jednakże aby w pełni uchwycić tę tendencję i sprawdzić, jakie cechy charakterystyczne z tej literatury przeszły do rodzimej twórczości, należy prześledzić także literaturę angielską¹⁷.

Współczesne polskie reportáže literackie poświęcone zbrodni

Po zapoznaniu się z procesem ewolucji literatury poświęconej przestępczości, a w szczególności morderstwom, można zauważyć, że współcześni twórcy reportażu literackiego korzystali z dorobku poprzedników. W celu wyznaczenia części wspólnych oraz przenikających się tematów należy dokonać analizy porównawczej i uwzględnić najważniejsze aspekty, które pozwolą na zbudowanie obrazu zbrodni we współczesnych reportażach.

Jedną z popularniejszych współczesnych publikacji reportażowych poświęconych wielokrotnym mordercom jest książka *Polskie morderczynie* Katarzyny Bondy, w której autorka starała się zaprezentować sylwetki zabójczyń uważanych za najgroźniejsze kobiety w Polsce. Powstała przy współudziale Bogdana Lacha książka jest zbiorem kilku reportażu poświęconym nie tylko czynom morderczyń, ale także splotom wydarzeń,

¹⁶ „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 63.

¹⁷ Ewolucja reportażu sądowego w Anglii wyglądała odmiennie. Ten gatunek zyskał popularność w XVI w. za sprawą dwóch odmian: literatury ostrzegawczej (demaskującej praktyki przestępcze) i sprawozdawczej (przedstawiającej sprawy kryminalne w jak najwierniejszej formie). Zob. W. Ostrowski, *Reportaż kryminalny w Anglii XVI i XVII wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Literaria” 1990, nr 29, s. 169-188.

które doprowadziły je do morderstwa. Bonda stara się wniknąć w głąb umysłu przestępczyni i przeanalizować motyw, które nimi kierowały¹⁸.

Na szersze omówienie zasługuje reportaż Przemysław Semczuka *Wampir z Zagłębia* wydany nakładem Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak w 2016 roku. Semczuk wcześniej napisał książkę *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, w której przybliżał czytelnikowi tematykę zbrodni i sposoby jej wykrywania w czasach komunizmu. Tym razem przeprowadził wnikliwe i rzetelne dziennikarskie śledztwo w sprawie Zdzisława Marchwickiego nazywanego Wampirem z Zagłębia. Ten morderca przez siedem lat¹⁹ (1964-1970) dokonywał brutalnych ataków na kobiety.

Sprawę Wampira uważa się za jedno z najtrudniejszych śledztw polskich organów ścigania. W ciągu kilku lat oficerowie operacyjni z całej Polski rotacyjnie pełnili służbę w Zagłębiu. Do polowania na mordercę wyznaczono trzy tysiące milicjantów, ormowców i żołnierzy, którzy musieli wytypować zabójcę z 23 tysięcy podejrzanych. W rejonie zagrożonym atakiem działało również sto funkcjonariuszek-ochotniczek, które miały zwabić mordercę. W międzyczasie udało się służbom ująć sprawców piętnastu zabójstw, dwudziestu trzech rozbojów oraz schwytąć pięćdziesięciu ośmiu gwałcicieli. O pomoc poproszono nawet specjalistów ze Stanów Zjednoczonych²⁰, którzy mieli sporządzić rysopis psychologiczny sprawcy. Skorzystano również ze specjalistycznego komputera, który za pomocą algorytmu miał wskazać osoby, które spełniają wskazane wcześniej wymogi dotyczące cech osobowościowych mordercy. Gdy śledztwo nie przyniosło oczekiwanych rezultatów, wyznaczono nagrodę w wysokości miliona złotych, co spowodowało lawinę do-

¹⁸ Tematyka kobiet popełniających przestępstwa jest szczególnie silnie nacechowana emocjonalnie w konserwatywnej Polsce. Stereotyp dotyczący kobiet jako przedstawicielek płci pięknej, które są delikatne i kruche, nadal funkcjonuje w patriarchalnym społeczeństwie. Każde doniesienie o morderstwie popełnionym przez kobietę budzi ogromny sprzeciw społeczeństwa, które bardziej piętnuje morderczynię (kobietę) niż mordercę (mężczyznę). Kobieta popełniająca zbrodnię postrzegana jest jako osoba bezwzględna i nieposiadająca ludzkich odczuć, która czerpie szczególną radość z zabijania. Jednakże większość kobiet, które dopuściły się tego czynu zabronionego, była wcześniej ofiarami przemocy domowej. Przez lata bite i poniżane przez partnera lub męża żyły w samotności i ciszy, ale pewnego dnia nie mogły już wytrzymać uwłaczającego traktowania i dopuściły się zbrodni. Oczywiście wybrały złą drogę, bo przecież pozbawiły życia człowieka, ale z drugiej strony ich czyny zostają poniekąd uzasadnione, a czytelnik zaczyna im współczuć. W pewien sposób stały się sędziami i katami własnych oprawców, poprzez swój czyn przywróciły poczucie bezpieczeństwa i ukarały winnych.

¹⁹ Działalność mordercy kobiet jest bardzo zawiła i pełna miejsc niedookreślonych. Morderstwa kobiet, do których dochodziło w tym okresie, znacząco różnią się pod względem *modus operandi*, co może oznaczać, że nie zostały popełnione przez jedną osobę. Niemalże w tym samym czasie w Krakowie dochodziło do morderstw kobiet, których sprawcą okazał się uczeń liceum Karol Kot.

²⁰ Jednym ze specjalistów zaproszonych do pomocy był znany psychiatra James A. Brussel, który gościł w Warszawie w dniach 27-28 grudnia 1971 r. Fragmenty jego opinii o poszukiwanym mordercy można znaleźć w rozdziale *Raport Brusselsa*. Zob. P. Semczuk, *Wampir z Zagłębia*, Kraków 2016, s. 130-137.

niesień na członków rodziny, sąsiadów i współpracowników. Jednym z podejrzanych był także Zdzisław Marchwicki, uważany dotąd za pospolitego złodzieja.

Morderstwa kobiet spowodowały wybuch strachu i paniki wśród mieszkańców. Te nastroje podsycali także media, a w szczególności gazety, które starały się na bieżąco relacjonować postępy w śledztwie, jak i szczegóły dotyczące nowych ofiar. Dzienniki takie jak „Dziennik Polski”, „Dziennik Zachodni”, „Echo Krakowa”, „Express Wieczorny”, „Gazeta Krakowska”, „Głos Pomorza”, „Głos Wybrzeża”, „Kurier Polski”, „Słowo Polskie” oraz tygodniki „Forum”, „Kronika”, „Perspektywy”, „Wiadomości Zagłębia” publikowały artykuły informujące obywateli o etapach prowadzonego dochodzenia i umieszczały fragmenty rozmów z funkcjonariuszami. Pojawiały się także apele o pomoc i informowanie o domysłach dotyczących tożsamości sprawcy.

Zwiększone zainteresowanie zarówno społeczeństwa, jak i organów ścigania zanotowano, gdy jedną z ofiar okazała się bratanica Edwarda Gierka. Wówczas działania milicji i służb były efektywniejsze, bo poddawane naciskowi władz, które za wszelką cenę chciały doprowadzić do skazania sprawcy. Osoba, którą należało skazać, była niezbędna, by móc zadowolić społeczeństwo i ukazać tryumf organów ścigania²¹.

Równie interesujący, co sprawa seryjnego mordercy z Zagłębia, jest proces powstania tego reportażu. Semczuk poszukiwał świadków tamtych wydarzeń – w szczególności zależało mu na rozmowach ze śledczymi oraz prokuratorami i sędziami, ale większość z nich nie zgodziła się na spotkanie. Jedni uważali sprawę za zamkniętą, a inni nie chcieli wypowiadać się na temat błędów, które zostały popełnione podczas dochodzenia. W tej sytuacji publicysta zdecydował się na uzyskanie zgody na przeglądanie akt znajdujących się w zbiorach IPN oraz skorzystanie z notek prasowych, których fragmenty cytuje w książce. Miał również możliwość przesłuchania taśm z kilku przesłuchań Marchwickiego, w których zauważyć można liczne przerwy w nagraniu, co może sugerować, że taśmy mogły zostać poddane obróbce.

Układ książki jest niestandardowy, zważywszy na formę reportażową, którą założył autor. Podział na cztery części o znamiennych tytułach pozwala na łatwiejsze poruszanie się po tekście. Autor rozpoczyna wywody od części zatytułowanej *Proces*²², która płynnie przechodzi w *Pościg*, *Wyrok* i rozdział o znamiennym tytule *Mgła*, który ma wyjaśnić wszelkie dezinformacje powstałe podczas śledztwa oraz w latach późniejszych. Całość uzupełniają prolog, aneks, liczne przypisy, kalendarium i wybrana bibliografia. Dzięki podaniu źródeł, z których korzystał, autor utwierdza czytelnika w prawdziwości

²¹ Więcej szczegółów dotyczących prowadzonego dochodzenia zawiera część druga książki Semczuka zatytułowana *Pościg*.

²² Autor w ten sposób niejako hołduje coraz popularniejszej technice rozpoczynania narracji od scen końcowych. Dzięki temu zyskuje większą uwagę czytelnika, a całość przybiera formę retrospektywną, za pomocą której stara się wyjaśnić, w jaki sposób doszło do tego wydarzenia.

przeprowadzonego dziennikarskiego śledztwa oraz daje mu możliwość zweryfikowania zdobytych informacji po zapoznaniu się z publikacjami, które sam cytuje.

Każdy z trzydziestu dziewięciu rozdziałów poprzedzony jest cytacją pochodzącą z akt sprawy lub wypowiedzi świadków tamtych wydarzeń. Fragmenty zeznań stają się punktem wyjścia do szerszej analizy wybranego zagadnienia, a zarazem słowem podsumowującym wybrany przez autora aspekt, który chce poruszyć w poszczególnych rozdziałach.

Wydarzenia przez niego opisywane przedstawione nie są zgodnie z chronologią, lecz wybiórczo, poczynawszy od procesu Marchwickiego. Zdarzeniem inicjującym sposób opowiedzenia o sprawie Wampira jest opisywane w prologu poszukiwanie jego grobu. Dziennikarz z własnej perspektywy przedstawia rozmowy z pracownikami cmentarza w celu ustalenia miejsca pochówku mordercy. Okazuje się, że jest to kwestia trudna do jednoznacznego określenia. W miejscu wskazanym przez dziennikarza została w tym dniu pochowana osoba NN. W powszechnej świadomości istnieje inna wersja dotycząca pochówku znana z filmu dokumentalnego Macieja Pieprzycy *Jestem mordercą...*, w której proboszcz Hałota opowiadał o tajemniczym pochówku na terenie parafii w Podlesiu²³ (Katowice). Podobno w nocy milicjanci w pośpiechu wykopali dwa doły, do których wrzucono ciała braci Marchwickich. Inną wersję przedstawiają teczkę więźniów zachowane w archiwum Aresztu Śledczego przy Mikołowskiej, z których wynika, że przygotowano groby na cmentarzu w Panewnikach. Autor książki konstatuje:

Być może przyjechali w nocy na Podlesie i odegrali scenę, by stworzyć legendę, zmylić trop. Nikt nie miał się dowiedzieć, gdzie naprawdę pochowano Marchwickich. To by tłumaczyło, dlaczego w księgach zapisano NN. Wzmianki o wykonaniu wyroku nie opublikowała ani „Trybuna Robotnicza”, ani „Wieczór”, ani żaden inny dziennik ukazujący się na Śląsku. Jakby nie chciano, żeby pracownicy cmentarza skojarzyli fakty. Tylko dlaczego władze za wszelką cenę chciały wymazać pamięć o Marchwickich, skoro zaledwie trzy lata wcześniej czyniły wszystko, aby dowiedziała się o nich cała Polska?²⁴

W ten sposób autor komunikuje czytelnikowi, że podejmuje wyzwanie²⁵ i decyduje się na rozpoczęcie własnego śledztwa bazującego na utajnionych dokumentach skrytych w archiwach IPN oraz archiwach sądowych umieszczonych w areszcie śledczym i w sądzie. Dokonuje ich dogłębnej analizy, która ma na celu sprawdzenie, czy podczas śledztwa nie posłużono się manipulacją. Semczuk stara się odpowiedzieć nie tylko na

²³ Ten cmentarz od wielu lat był miejscem spoczynku samobójców i więźniów, ale jak wynika z dokumentacji, nie ma tam ciał skazanych braci Marchwickich.

²⁴ P. Semczuk, *op. cit.*, Kraków 2016, s. 8.

²⁵ Wątpliwości budzą także stwarzający naciski milicjanci, którzy wywierali na Marchwickim presję i zmuszali go do prowadzenia dziennika, w którym miał przyznać się do popełnionych zbrodni.

charakterystyczne pytania, które stawiają sobie śledczy²⁶, czyli wyjaśnić, w jaki sposób doszło do tych zdarzeń i jaką motywację miał morderca, gdy wybierał konkretne ofiary. Autora książki interesuje bardziej sam przebieg działań śledczych, ewentualne błędy, które popełnili, oraz sposób prowadzenia czynności prokuratorskich i sądowych. Ogromne znaczenie dla niego ma ostateczny proces Marchwickiego i jego rodziny, który odbył się 18 września 1974 roku²⁷ w sali widowiskowej Domu Kultury przy Zakładach Cynkowych „Silesia” w Siemianowicach. Proces o nietypowym charakterze, którzy bardziej przypominał przedstawienie.

W celu uatrakcyjnienia narracji oraz wzbudzenia większego zainteresowania czytelnika Semczuk zdecydował się na grę z odbiorcą. Zamiast opisywania własnych spostrzeżeń i gotowych wniosków, które wyciągnął po lekturze dokumentacji sprawy, postawił na zabieg stawiający czytelnika w zupełnie nowej roli. Odbiorca z pomocą autora, który przedstawia mu tylko fakty i istotne fragmenty z akt sądowych, zyskuje rolę detektywa amatora.

W przypadku reportażu *Wampir z Zagłębia* mamy do czynienia z bardzo niewielkim nagromadzeniem detali dotyczących popełnionych zbrodni. Autor ogranicza się do ogólnikowych informacji dotyczących ofiary i miejsca zbrodni. Nie przytacza danych z raportów autopsyjnych ani informacji zazwyczaj podawanych w raportach policyjnych, dotyczących na przykład sposobu ułożenia ciała, dokładnych danych o ilości, rozmieszczeniu i rodzaju ran na ciele ofiary. Zaledwie wspomina o najważniejszych szczegółach, a resztę pozostawia wyobraźni czytelnika. Semczuk pokazuje w ten sposób, że nie musi opisywać detali, aby móc ukazać charakter popełnianych przez Wampira czynów. Jednocześnie wykazuje współczucie w stosunku do odbiorcy wrażliwego, którego nagromadzenie detali mogłoby pogorszyć. Interesujące jest natomiast to, że więcej szczegółów dotyczących morderstw prezentowały gazety oraz listy wysyłane przez domniemanego mordercę, które zawierały bardzo wiele sugestywnych informacji, na przykład: „W ubiegły czwartek był pogrzeb trzeciej zamordowanej [...] została zgwałcona i wrzucona do Przemszy, zdjętą miała spódniczkę i zakopaną. Oczywiście przed zgwałceniem była zamordowana, miała dziury w głowie”²⁸.

Podczas omawiania szczegółów dotyczących sprawy Wampira Semczuk wspomina także o innych zbrodniach, które zostały wykryte.

²⁶ Jest to tzw. *reguła siedmiu złotych pytań*, która wiąże się z funkcją wykonawczą kryminalistyki. Odpowiedzi na pytania: co?, gdzie?, kiedy?, czym?, dlaczego?, jak?, kto? pozwalają na ustalenie pytań wykrywczych oraz nakreślenie kierunku działań zmierzających do ustalenia okoliczności zdarzenia. Zob. R. Maj, *Siedem złotych pytań. Przewodnik z zakresu kryminalistyki, kryminologii, prawa i medycyny sądowej*, Gdynia 2011.

²⁷ Na ławie oskarżonych oprócz Zdzisława Marchwickiego zasiadło także pięciu członków jego rodziny, w tym żona i brat Jan. Jego udział w procesie jest intrygujący, gdyż podejrzenia wzbudzały jego orientacja seksualna oraz konflikt z jednym ze studentów prawa na Uniwersytecie Śląskim.

²⁸ Za: P. Semczuk, *op. cit.*, s. 87.

Już na korytarzu daje się wyczuć fotorozkładającego się mięsa. [...] Jeden z nich [strażaków wysłanych do sforsowania drzwi – A.K.] wybija szybę, ale smród jest tak potworny, że do środka wchodzi dopiero w masce przeciwgazowej. Tuż przy oknie leży ciało. Resztki odzieży wskazują na kobietę. Na miejsce zostają wprowadzeni prokurator, lekarze sądowi i oficerowie grupy operacyjnej „Anna”. Zazwyczaj widok zwłok nie robi na nich wrażenia. Ale to, co zastają w mieszkaniu, zaskakuje nawet ich. Co rusz któryś nie wytrzymuje i musi zrobić przerwę, by dojść do siebie. Odór i potworny widok powodują, że oględziny trwają z przerwami aż pięć dni. [...] W dwóch małych pomieszczeniach znaleziono szczątki kilku ciał. Nie da się ustalić ilu, bo zostały pocięte i znajdowały się w stanie daleko posuniętego rozkładu. W drewnianej wannie obitej blachą natrafiono na szarobrunatną maź, w której dało się dostrzec kawałki rąk, nóg i dwie czaszki. W dużym kotle znaleziono kolejną czaszkę²⁹.

W przedstawionym fragmencie można zauważyć dwa sposoby operowania opisem. Autor odwołuje się do subiektywnych odczuć świadków tamtych wydarzeń. Podkreśla wrażenia węchowe oraz wzrokowe. Podaje szczegóły z miejsca zbrodni, ale ogranicza się do jego zdaniem najważniejszych, czyli blaszanej wanny i substancji znajdującej się w niej. Ten opis nie jest pełen detali, ale pozostawia pole dla wyobraźni czytelnika.

Drugim elementem budującym obraz zbrodni jest wskazanie szczegółów dotyczących procedur warunkujących poprawne prowadzenie dochodzenia. Semczuk stara się jak najdokładniej przedstawić etapy śledztwa, by nie tylko poinformować czytelnika o poszczególnych etapach tej pracy, ale także móc wskazać możliwe błędy wynikające z niedopatrzeń milicjantów. Zwraca uwagę na czynności prowadzone na miejscu znalezienia ofiary, to jest zabezpieczenie miejsca taśmą, oddzielenie gapiów, dokładne przeszukiwanie pomieszczenia w celu zabezpieczenia śladów behawiorystycznych. Osobno wspomina o oględzinach zwłok przez milicję oraz lekarzy sądowych, którzy po wstępnej obdukcji przewożą ciało do zakładu medycyny sądowej w celu wykonania niezbędnych badań podczas sekcji zwłok. Pokróćce omawiane są także czynności wykonywane przez milicję, czyli przesłuchania świadków, potencjalnych podejrzanych, podążanie za śladami, analiza listów otrzymywanych przez MO, korzystanie z baz danych.

Jednym z najważniejszych aspektów przedstawiania zbrodni jest osoba sprawcy. O jego sposobie działania, motywacji i cechach charakteru wiele może powiedzieć samo miejsce zbrodni. W sprawie mordercy z Zagłębia brano pod uwagę także inne czynniki, na przykład listy, które wysyłał rzekomy Wampir. Jednakże te listy spowodowały chaos w działaniach śledczych, gdyż były pisane kilkoma charakterami pisma. Jedne były przesyccone gwarą, inne zawierały błędy ortograficzne. W ten sposób można było wysnuć wnioski, że listy były dziełami żartownisiów lub naśladowców, którzy chcieli zmylić oficerów prowadzących dochodzenie.

²⁹ Opis odnalezienia zwłok w kamienicy 8 czerwca 1967 r. w Katowicach, P. Semczuk, *op. cit.*, s. 101.

Kadra milicyjna milczała, a naukowcy dyskutowali o hipotetycznym wyglądzie sprawcy, środowisku, z jakiego się wywodzi, zachowaniach. Szukając analogii, omawiali literaturę i przypadki z całego świata. Powtarzali wciąż te same, często wykluczające się tezy. Jedni twierdzili, że morderca jest wielokrotnie karanym sadystą, inni, że nigdy nie miał konfliktu z prawem. Zakładali również, że jest homoseksualistą, by już po chwili uzasadnić, że to mężczyzna heteroseksualny mający uraz do kobiet. Mógł wprawdzie prowadzić podwójne życie, być spokojnym mężem i ojcem, ale według kolejnej teorii wątpliwe było, by założył rodzinę, raczej żył samotnie, na uboczu, wycofany i spokojny. Mógł być sportowcem lub byłym komandosem. [...] Mógł być impotentem, a może i mieć wadę anatomiczną prącia. Albo odwrotnie: mógł być nadpobudliwy seksualnie i często się masturbował. Zastanawiano się, czy jest możliwe, że morderca tylko pozorował motywację seksualną. A jeśli tak, to co naprawdę kieruje jego zachowaniem? Czy te wszystkie zbrodnie są dziełem jednego człowieka, skoro widoczna jest zmiana *modus operandi*?³⁰

Omawiając postać sprawcy, nie można pominąć jego relacji z otoczeniem, a przede wszystkim z rodziną i osobami najbliższymi oraz osobami, z którymi pracował. W przypadku sprawy Marchwickiego jest to szczególnie ważne, ponieważ na ławie oskarżonych zasiadła niemalże cała rodzina. Z zeznań żony wynikało, że mąż był alkoholikiem, który znęcał się nad nią i ją gwałcił. Jednakże z dokumentów milicji wynika, że awantury domowe wszczyniała żona, która nieraz dotkliwie pobiła męża. Cała rodzina została ukazana na łamach prasy oraz przedstawiona jako środowisko patologiczne³¹. Z kolei znajomi z pracy i niektórzy sąsiedzi Marchwickiego zeznawali, że był on bardzo spokojnym człowiekiem, pracowitym, choć zdarzało mu się kraść materiały budowlane. Bardzo jednoznaczną sylwetkę kreślił tygodnik „W Służbie Narodu”:

Często wracał do domu pod wpływem alkoholu i w obecności dzieci dopuszczał się aktów exhibicjonizmu lub odbywał z żoną perwersyjne stosunki seksualne, zwłaszcza wtedy, gdy w związku z ciężką chorobą traciła ona przytomność. Nie było to niestety jego jedyne zboczenie seksualne. Miał on także inklinacje do zaspokajania popędu płciowego w obcowaniu fizycznym ze zwierzętami. Temu zboczeniu towarzyszyła jego nieśmiałość do kobiet. Jednocześnie w rozmowach ze znajomymi Zdzisław Marchwicki zwierzał się, że gdyby tylko mógł, mordowałby wszystkie kobiety. Mówiąc o własnej żonie, raz deklarował miłość i nie zwykłe pożądanie, innym razem – nienawiść³².

³⁰ P. Semczuk, *op. cit.*, s. 115.

³¹ Również w filmie *Anna i wampir* Janusza Kidawy członkowie rodziny Marchwickich mają przypisane określone role, które potęgują demoniczność całej rodziny – Zdzisław Marchwicki to psychopatyczny morderca, jego żona Halina Flak jest prostytutką, Henryk Marchwicki to alfons, a Jan Marchwicki to chory homoseksualista. Taki obraz wykołejonej rodziny idealnie pasował do sali widowiskowej, w której odbył się proces sądowy.

³² Cyt. za: <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,19478244,wampir-z-zaglebia-powraca-w-nowej-ksiazce.html> [dostęp: 22.09.2016].

Reportaż Semczuka jest zatem ważnym głosem, a zarazem próbą odpowiedzi na pytanie, czy polskie organa ścigania zrobiły wszystko, by naprawdę ukarać winnego. Daje odbiorcy możliwość wyrobienia własnego poglądu. Oprócz obszernego omówienia niezbędnych aspektów zbrodni seryjnego mordercy zwraca uwagę na kwestię socjologiczną. Wskazuje swoisty wybuch paniki wśród mieszkańców Zagłębia, którzy obawiali się nagłego ataku ze strony mordercy. Kobiety bały się wychodzić same, unikały mrocznych uliczek lub wracały do domu bardzo wcześnie. Ten nastrój obawy i oczekiwania na kolejny atak zabójcy podsycali artykuły prasowe, których fragmenty autor cytuje.

Reportaż jest przyczynkiem do rozliczenia się z historią komunistycznych organów ścigania, które zdolne były do wymuszania zeznań i przyznania się do winy osoby, która nie była sprawcą przestępstwa. Do dokumentów z tamtych lat trzeba podchodzić z dużą dozą sceptycyzmu, gdyż możliwe było preparowanie dowodów obciążających, a weryfikacja każdego z dziesięciu tomów akt sprawy Marchwickiego jest niemalże niemożliwa. Większość osób zaangażowanych nie chce wspominać przeszłości, a śledczy nie są skłonni rozmawiać o błędach, które popełnili. W świetle przedstawionych dokumentów jest wielce prawdopodobne, że Marchwicki był w tej sprawie kozłem ofiarnym, przypadkową ofiarą wynikającą z nacisków partyjnych i chęci pokazania działań śledczych w jak najlepszym świetle.

Tajemnica Dusiciela z Poznania

Sprawą seryjnego mordercy zajął się również Michał Larek, który we współpracy z prokuratorem Waldemarem Ciszakiem napisał fabularny reportaż *Mężczyzna w białych butach*³³. Na podstawie rozmów z osobami prowadzącymi śledztwo oraz dzięki aktom uzyskanym za zgodą prokuratury okręgowej i wielu materiałom prasowym dziennikarz tworzy pasjonującą opowieść o poszukiwaniach Dusiciela mordującego chłopców.

W formie krótkich epizodów prowadzonych odmiennym stylem narracji³⁴ ukazuje trudne śledztwo w sprawie mordercy zwabiającego chłopców do domów ich rodziców. Tam dochodziło do brutalnego gwałtu i morderstwa – uduszenia mokrym ręcznikiem. Większa część akcji rozgrywa się w Poznaniu w 1991 roku, kiedy doszło do większości ataków. Jednakże zbrodnicza działalność mordercy była prowadzona niemalże w całej Polsce. Dzięki pomocy mediów oraz czujności sąsiadów zatrzymano mieszkańca

³³ M. Larek, P. Ciszak, *Morderca w białych butach*, Poznań 2016.

³⁴ Część rozdziałów prowadzona jest z perspektywy sprawcy, ofiary, śledczego oraz ojca jednego z chłopców, który pragnął zemsty. Pozostałe są zapisem rozmów z przedstawicielami organów ścigania.

Zielonej Góry, który podróżował pociągiem w różne zakątki kraju i w każdym z miast dokonywał mordu.

Na podstawie prawdziwych zdarzeń Larek tworzy fikcyjną fabułę, w której umieszcza postaci przez siebie wykreowane. Dzięki temu ma możliwość poświęcenia większej uwagi motywacji sprawcy i zagłębienia się w analizę ludzkiej psychiki. Stara się zrekonstruować moment przygotowania do zbrodni oraz próbuje zrozumieć osobę z zaburzeniami psychicznymi.

Zagadki kryminalne ze stołu sekcyjnego

Alternatywne spojrzenie na reportaż proponuje Marek Krajewski, autor kryminałów retro o dawnym Wrocławiu (Breslau). W 2015 roku nakładem Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak ukazała się książka *Umarli mają głos*, czyli zbiór dwunastu opowiadań powstałych na podstawie wielokrotnych rozmów pisarza z patologiem Jerzym Kaweckim. O procesie twórczym Krajewski opowiada we wstępie do książki:

W maju i czerwcu 2014 roku Jerzy Kaweckie odwiedzał mnie prawie w każdą sobotę o ósmej rano. Przynosił akta i przerażające zdjęcia. Opowiadał o zbrodniach i o swojej pracy. O cięciach sekcyjnych, wyjmowaniu mózgu, szukaniu pocisków w czaszkach i wśród gnilnego płynu zalegającego w jamie ciała, zwanego przez medyków barszczem. [...] Na początku porządnie napracował się Jerzy. To on zgromadził wszystkie materiały dotyczące wielu wstrząsających i spektakularnych spraw. Następnie owe sprawy przez wiele godzin dokładnie i cierpliwie mi je relacjonował. [...] Jerzy, objaśniawszy wszystko niecierpliwemu laikowi, wracał z olimpijskim spokojem do przerwanej wątku i rozwijał go aż do mojej kolejnej ingerencji. Dostarczał mi zatem tworzywa gotowego do literackiej obróbki, klasyfikował i przedstawiał w chronologicznym porządku i w logicznej koherencji wiele spraw, z których ja wybrałem dwanaście do dalszego opracowania³⁵.

Na uwagę zasługuje także sposób przedstawienia tych opowieści przez pisarza:

Moje zadania sprowadzało się więc do opisanie tych historii w zmienionych (czasowo, przestrzennie i fabularnie) okolicznościach. Dlaczego je zmieniałem? Aby nie naruszyć dóbr osobistych ludzi, którzy w bohaterach tych – że tak powiem – reportażowych opowiadań mogą rozpoznać siebie, swoich bliskich czy znajomych. Co jest zatem prawdą w książce *Umarli mają głos*, a co zmyśleniem? Prawdą są tragiczne zdarzenia (zabójstwo, gwałt, samobójstwo) i szczegółowo opisane obrażenia zwłok będące ich skutkiem. Autentyczny jest sposób postępowania doktora Kaweckiego i poszczególne etapy jego pracy nad wyjaśnieniem tych zagadek aż do ich rozwiązania nie pozostawiającego sądowi żadnych wątpliwości. Prawdziwe są hipotezy i ekspertyzy Jerzego, do których dochodził przy stole sekcyjnym. [...] A co tutaj jest deformacją i zmyśleniem? Nazwiska, imiona, miejsca i daty popełnienia zbrodni. Czasami, kiedy i ten kamuflaż wydawał mi

³⁵ M. Krajewski, J. Kaweckie, *Umarli mają głos*, Warszawa 2015, s. 9-10.

się mało skuteczny (zwłaszcza w wypadku głośnych spraw), musiałem tworzyć fikcyjne wątki – i główne, i poboczne³⁶.

W tym miejscu pisarz dokładnie wyjaśnia, na czym polegał proces powstawania tego niezwykłego zbioru opowieści w formie reportażowej. Nie pozwala czytelnikowi na zbyt wiele wyobraźni, skrzętnie wyjaśnia cały proces twórczy i zwraca uwagę na występujące w tych historiach elementy fikcyjne. Podobnie jak Michał Larek tworzy fikcyjne tło dla prawdziwych zdarzeń, by móc zaoszczędzić bliskim ofiar kolejnych cierpień wynikających z ponownego opisywania sposobu śmierci danej osoby. Wykorzystana w ten sposób fikcja literacka służy wielu celom: zapoznania czytelnika z prawdziwymi sprawami kryminalnymi, które są równie ciekawe, co opisywane w kryminałach tworzy wyobraźni pisarza, oraz informowania poprzez zbrodnię o ludzkiej naturze, która okazuje się nieprzewidywalna i w pewnych okolicznościach popycha ku zadawaniu śmierci. Pisarz kreśli sylwetki bohaterów na podstawie prawdziwych zdarzeń. Za pomocą postaci fikcyjnych może ukazać głębię ludzkiej psychiki wraz z jej maniakalnymi motywacjami, zboczeniami i innymi odchyleniami od normy, ale bez piętnowania konkretnej żyjącej osoby. Krajewski odsłania przed odbiorcą techniki pracy lekarza sądowego, które obfitują w przerażające szczegóły cytowane przez pisarza w każdym z opowiadań.

Przy okazji omawiania sposobu opisu zbrodni warto najpierw zająć się kwestią budowy opowiadań. Są to w głównej mierze historie kilkunastostronicowe osadzone w różnych realiach i odmiennych lokalizacjach na przestrzeni niemalże trzydziestu lat, które nie są uporządkowane pod względem chronologicznym. W tym przypadku oznacza to, że wybiórczo poznajemy również techniki pracy lekarza sądowego na przestrzeni wielu lat, począwszy od początków jego kariery po lata, w których stał się ekspertem i biegłym sądowym. Oprócz opisu sposobów badania zwłok Krajewski umieszcza ciekawostki dotyczące życia prywatnego doktora Kaweckiego, z których czytelnik może dowiedzieć się, że jest osobą ceniącą porządek oraz pracoholikiem lubiącym odpoczynek w domowym zaciszu.

Z informacji o pracy lekarza sądowego można wysnuć wnioski na temat charakteru człowieka, jakim jest Kawecki, oraz predyspozycji, jakie musi mieć osoba, która pracuje w kostnicy. Lekarz sądowy musi być przede wszystkim osobą o mocnych nerwach, której żadne rany zadane ofierze nie powinny szokować ani wprawiać w zakłopotanie³⁷. „Śmierć była mu codziennością, na stole sekcyjnym leżało wiele ofiar gwałtów, samobójstw i brutalnych morderstw. Widział zwłoki rozczłonkowane, zgniłe i nadjezione przez zwierzęta”³⁸.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Podobno z powodu opanowania w miejscu pracy Kawecki zyskał pseudonim „Zimny Ołó”.

³⁸ M. Krajewski, *op. cit.*, s. 19.

Oprócz zawodowego dystansu do przerażających widoków ludzkich szczątków ujawnia się mechanizm stosowany przez pracowników prosektorium, którzy aby móc prawidłowo funkcjonować pod względem psychicznym, często żartują³⁹. „Bestialstwo, z jakim potraktowano zwłoki, było jednak tak przerażające, że mogli albo milczeć, albo rozmawiać – nawet pół żartem, pół serio – o drobiazgach związanych ze zmarłą. To częsty zwyczaj w środowisku szpitalnym – żartować, by oswoić zgrozę”⁴⁰.

Jedną z form żartu oraz oswojenia się ze śmiercią jest u Kaweckiego rozmowa ze zmarłym, a właściwie monolog lekarza. Wtedy zwraca się do badanego ciała per „ty” i zadaje mu retoryczne pytania, na przykład: „Kto ci coś takiego zrobił?”

Jednakże zawodowy dystans czasami ustępuje miejsca skrywanym emocjom, szczególnie jeśli doszło do wstrząsającego wydarzenia, jakim bez wątpienia było przywiezienie do Zakładu Medycyny Sądowej zwłok kobiety zbezczeszczonej przez nekrofila. Mimo że pracownicy prosektorium widzieli już wiele brutalniejszych przypadków, to ten sposób postępowania wzbudził w nich obrzydzenie:

Nawet tak doświadczeni pracownicy nie mogli powstrzymać okrzyku grozy. Mimo iż ciało częściowo przykrywała ziemia, bestialstwo, z jakim je potraktowano, było doskonale widoczne. Zmarła wyglądała tak, jakby cały jej brzuch oraz prawy bok ciała – od żeber poprzez biodro aż do kolana – wygryzł rekin ludojad. Nie pożarł jedynie śledziony i wątroby. Kawecki pochylił się nad trumną i zaczął ją lustrować, poczynawszy od wieka. Na ostrych krawędziach i odłupanych szczątkach ujrzał od razu fragmenty tkanek i przyklejone żółtawobrunatne kawałki ludzkiego tłuszczu. Wiedział już, że bestia wylupała dziurę w trumnie, a następnie zdjęła buty zmarłej, chwyciła ją za nogi i wyciągnęła częściowo przez otwór. W czasie tej operacji drzazgi powbijały się w ciało kobiety, tu i ówdzie odarte z naskórka. [...] Zmarłej wyrżnięto brzuch i narządy rodne. Rozdarta sukienka obnażała poplamiony krwią biustonosz. Po jego zdjęciu okazało się, że w miejscu lewej piersi ziele rana o wymiarach dwadzieścia na dwadzieścia centymetrów. Rekin ludojad nie tylko wygryzł brzuch, podbrzusze, prawe biodro i udo. Zaatakował również z lewej strony, gdzie wyrwał prawie całą pierś⁴¹.

Ten fragment obfituje w wiele przydatnych informacji. Po pierwsze, widoczne jest napiętnowanie tego czynu przez pracowników prosektorium oraz narratora, co szczególnie widoczne jest w słowach „bestia” i „rekin ludojad”. Za ich pomocą podkreśla się makabryczny charakter zbrodni i odbiera się sprawcy człowieczeństwo – tylko bestia

³⁹ Żart uważany jest za jeden z tzw. dojrzałych mechanizmów obronnych, które pozwalają człowiekowi na radzenie sobie z trudnymi sytuacjami i przystosowanie się. Freud uważał, że humor pełni funkcję regulacyjną organizmu – ma służyć uwolnieniu energii powstałej podczas stresującej sytuacji, przeznaczonej na walkę lub ucieczkę. Ponadto humor jest formą rozładowywania napięć związanych z tematami tabu. Więcej o teorii humoru i psychologicznych aspektach zob. J. Tomczuk-Wasilewska, *Psychologia humoru*, Lublin 2010; R.A. Martin, *Sense of humor*, [w:] *Positive Psychological Assessment: A Handbook of Models and Measures*, ed. S.J. Lopez, C.R. Snyder, Waszyngton 2003.

⁴⁰ M. Krajewski, *op. cit.*, s. 27.

⁴¹ *Ibidem*, s. 20-21.

jest zdolna do okaleczenia, zbezczeszczenia zwłok oraz wkroczenia na cmentarz uważany za teren *sacrum* według zasad nie tylko religijnych, ale i moralnych⁴². Po drugie, jest to doskonały przykład obrazujący charakterystyczną cechę pisarstwa Krajewskiego, który zaskakuje czytelnika makabrycznymi szczegółami i dokładnym opisem obrażeń na ciele ofiary. Z uwagi na charakter opowiadań, powstałych na podstawie wspomnień lekarza sądowego, ten zabieg jest jak najbardziej pożądanym.

Rewelacje, do których dochodzi Kawecki podczas egzaminowania zwłok, są przedstawione jako niezbędny aspekt śledztwa, zaraz po sprawdzeniu miejsca zbrodni przez techników kryminalistycznych. Zadanie lekarza sądowego jest bardzo ważne: musi dokładnie przestudiować ciało ofiary – milimetr po milimetrze, i zapisywać każde najmniejsze znaki szczególne, to jest siniaki, nakłucia po igłach, znamiona, oraz bacznie analizować rany. Równie ważna jest sekcja zwłok, która polega na nacinaniu ciała od obojczyka do organów rodnych oraz dokładnym przyjrzeniu się organom wewnętrznym, które są uprzednio mierzone i ważone. Z części organów i tkanek pobiera się również wymazy do badań ambulatoryjnych, które mogą potwierdzić lub wykluczyć obecność, na przykład substancji psychoaktywnych lub trucizn.

W opowiadaniach Krajewskiego Kawecki jest przedstawiony jako odpowiednik detektywa, który dzięki doskonałemu zmysłowi obserwacji oraz rozległej wiedzy w różnych dziedzinach jest w stanie rozwikłać zagadkę i zrozumieć, co ludzkie ciało ma mu do powiedzenia. Narrator opowiadań kreuje go na postać, która podobnie jak kapłani w starożytności, będący pośrednikami między bogami a ludźmi, potrafi znaleźć pomost pomiędzy ofiarą a mordercą.

Interesująco przedstawia się także kwestia narracji i konstrukcji fabularnej. Krajewski tworzy z każdego opowiadania całość zbudowaną z kilku krótkich scen opisywanych przez narratora trzecioosobowego, który podąża za bohaterem każdej sceny. Większość z tych krótkich epizodycznych odsłon poświęcona jest innej postaci, zazwyczaj są to punkty widzenia mordercy, osoby, która przypadkowo odnalazła ciało zamordowanego, oraz osób prowadzących śledztwo, na przykład policjanta lub samego Kaweckiego. Taki zabieg pozwala na uatrakcyjnienie krótkiej i wymagającej oszczędności słownej fabuły oraz przypomina sposób konstruowania opowieści w amerykańskich serialach kryminalnych. Każda sprawa fragmentarycznie ujawnia czynności wykonywane przez organy ścigania, od policji po patologa, prokuratorów i sędziego. Zakończeniem opowieści jest relacja z ukarania przestępcy i osadzenia go w więzieniu. Tylko jedno morderstwo wspomniane w zbiorze nie zostało wyjaśnione.

⁴² Poprzez wejście na ten uświęcony teren nekrofil okazał się nie tylko osobnikiem chorym psychicznie, który popęd seksualny zaspokaja w obecności zwłok, ale także złamał wszelkie obowiązujące normy.

Narrator każdego z opowiadań jest osobą śledzącą poczynania postaci pojawiających się w danej historii. Za pomocą krótkich, ale obfitujących w szczegóły zdań kreśli każdy detal świata przedstawionego, poczynając od oszczędnego opisu otoczenia, na przykład domu ofiary, oskarżonego czy miejsca zbrodni, po wygląd postaci. Omawiając moment popełnienia zbrodni, narrator stara się wskazać wydarzenia, których kulminacja doprowadziła do morderstwa, kreśli wizerunek mordercy i motywację jego czynów. Wiele uwagi poświęca pracy Kaweckiego i policjantów, którzy proszą lekarza o pomoc w jakimś intrygującym przypadku. Oprócz ich pracy przedstawia krótką charakterystykę osobową i sceny z życia codziennego.

Skryty za narratorem pisarz⁴³ często dokonuje oceny ówczesnego społeczeństwa i wskazuje jego wady, które piętnuje. W przypadku pierwszego opowiadania ukazuje obojętność społeczeństwa wobec silnie politycznego przekazu medialnego i oczekiwanie na serial komediowy *Zmiennicy*, który jest namiastką normalności i pozwala zapomnieć o naciskach władzy⁴⁴. Ujawnia także kulisy nielegalnych interesów (opowiadanie *Poszukiwacz skarbów*) czy morderstwa dokonanego w tajnym ośrodku szkoleniowym kontrwywiadu (*Cicha noc, święta noc*) oraz zbrodni popełnionych pod wpływem alkoholu. Jednym z najciekawszych jest opowieść o młodzieńcu, który za pomocą krwawego rytuału chciał zamaskować samobójstwo (*Rytuał*).

Na uwagę zasługuje także kreacja świata przedstawionego. Zostało wspomniane wcześniej, że Krajewski oparł zbiór opowiadań na prawdziwych historiach, ale dokonuje znaczących zmian w warstwie czasowej, przestrzennej i fabularnej. Kładzie z kolei nacisk na opis zbrodni (moment jej popełnienia, obrażenia ofiary) i stara się wyjaśnić motywację mordercy. Czasami są to zbrodnie spowodowane zaburzeniami seksualnymi (nekrofilia), zbrodnie popełnione z zazdrości, namiętności (gwałty) oraz czyny, do których doszło pod wpływem alkoholu. Ten rys psychologiczny pozwala na lepsze zrozumienie mordercy i wskazanie, że każdy może stać się zbrodniarzem w sprzyjających ku temu okolicznościach. Niektórzy są jednakże bardziej skłonni do zachowań agresywnych, które popychają ku popełnianiu mordu. Są to zazwyczaj osoby o zaburzeniach wynikających z traumy wieku dziecięcego lub osoby egoistyczne, które nie potrafią pogodzić się z porażką. Wzrastająca w ten sposób frustracja i urazy nagromadzające się latami mogą wywołać furję i skłonić ku popełnieniu przestępstwa.

⁴³ Demaskacja Krajewskiego jako narratora następuje dopiero w ostatnim opowiadaniu zatytułowanym *Królowa siłowni*, w którym znajdują się fragmenty rozmów pisarza z doktorem Kaweckim.

⁴⁴ Zob. M. Krajewski, *op. cit.*, s. 15.

Podsumowanie

Przedstawione w niniejszym artykule wybrane reportaże literackie są doskonałym materiałem porównawczym, dzięki któremu można wskazać kilka cech charakterystycznych dla współczesnego sposobu opowiadania o rzeczywistych zbrodniach.

Autor *Mężczyzny w białych butach* oraz twórcy książki *Umarli mają głos* wybrali formę fabularną w przedstawieniu aspektów morderstw sprzed lat. Za pomocą fikcyjnych postaci mogli poświęcić wiele miejsca opisowi relacji międzyludzkich oraz dociekaniu przyczyn popełnienia zbrodni. W przypadku postaci zmyślonych autor ma większą możliwość manipulowania światem przedstawionym – może dodawać wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca, oraz ostrzej piętnować ludzkie przywary.

Charakterystyczne dla reportażu kryminalnego, który bazuje na prawdziwych wydarzeniach, jest przeniesienie nacisku z pytania „kto zabił?” na „dlaczego zabił?”, czyli próbę odkrycia motywacji kierujących osobą w momencie zabijania ofiary. Kolejnym utrudnieniem jest ilość dostępnych relacji o morderstwach popełnionych przez konkretną osobę. Na temat współczesnych zbrodni powstaje wiele artykułów prasowych czy relacji telewizyjnych, które są często zniekształcone i ukierunkowane na wyeksponowanie elementów makabrycznych wraz z prezentacją zaburzonej psychiki sprawcy. Dlatego zadaniem autora reportażu jest stosowanie takich zabiegów, które sprawiłyby, że znana historia wydaje się czymś nowym dla odbiorcy. Z tej przyczyny w książce o Marchwickim Przemysław Semczuk zdecydował się na swoistą grę z czytelnikiem – postawił go w roli detektywa oraz pisarza zabiegającego o istotne materiały potrzebne do skonstruowania narracji o Marchwickim. Sam proces zbierania materiałów okazał się bardziej czasochłonny niż pisanie książki. Autor wiele czasu spędził w archiwach sądu i aresztu w poszukiwaniu dokumentów. Kolejną niezbędną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest ukazanie emocji. Osoby bezpośrednio związane z oskarżonym i osądzonym nie były skłonne do rozmowy i nie wykazywały chęci powrotu do drażliwej sprawy. Także uczestniczący w śledztwie urzędnicy i milicjanci nie widzieli sensu w odgrzebywaniu sprawy Marchwickiego. Z uwagi na upływ czasu wiele śladów oraz tropów uległo zatarciu. Z tego powodu mimo że sprawa została zakończona egzekucją oskarżonego, to nadal pozostaje zagadką.

Częstym zabiegiem stosowanym przez autorów jest wprowadzenie postaci fikcyjnych. W ten sposób bohater fikcyjny staje się niejako przewodnikiem czytelnika po prawdziwej rzeczywistości minionych wydarzeń. Ponadto wolno napisać mu nowy życiorys oraz stosować cały wachlarz chwytów pisarskich – można widzieć go w roli człowieka przytłoczonego własną przeszłością albo w roli osoby, która niewłaściwie wykonuje zawód śledczego i popełnia szereg błędów, które autor może mu wytknąć. W takim zabiegu istnieje również niebezpieczeństwo. Reporter nie może zakłamywać

rzeczywistości i zmieniać życiorysów. Pisanie o prawdziwych historiach jest zadaniem trudniejszym, które nacechowane jest wieloma emocjami. Dlatego warto zająć się przypominaniem społeczeństwu o prawdziwych zbrodniach popełnionych przez prawdziwych ludzi. Są one fascynujące i pełne zagadek, które tylko czekają na odkrycie. Dlatego dla poszukującego materiałów pisarza ważna jest lektura akt, a przede wszystkim dokumentów pobocznych, które dają lepszy ogląd sprawy i są napisane mniej chaotycznie niż akta sądowe.

Osią każdego reportażu poświęconego zbrodni jest lokalizacja. W wybranych pozycjach miejsce zbrodni jest przedstawione za pomocą kilku szczegółów. Wspomniana jest przybliżona lokalizacja budynku oraz położenie ciała ofiary i krótki wygląd pomieszczenia, na przykład ściany okryte odpadającymi kawałkami farby. Podane przez narratora szczegóły są krótką charakterystyką miejsca i mają za zadanie działać na wyobraźnię czytelnika.

W większości przypadków autorzy oszczędzają odbiorcy dokładnych opisów stanu znalezionych zwłok. Dozują ilość niezbędnych informacji, aby nie zszokować czytelnika. Wyjątek stanowi zbiór opowiadań Marka Krajewskiego, w którym z uwagi na współpracę autora z Jerzym Kaweckim znaleźć można pełne detali opisy zwłok, doskonale wpisujące się w nurt literackiej makabry.

Ważnym elementem reportażu o zbrodni jest także ukazanie pracy organów ścigania, policji, prokuratury, lekarzy sądowych. Dzięki nim czytelnik dowiaduje się, że jedną z najważniejszych czynności na miejscu zbrodni jest właściwe zabezpieczenie śladów, gdyż od tego zależne jest dobro całego śledztwa. Istotną rolę odgrywa również przesłuchiwanie świadków i sąsiadów, którzy mogą dostarczyć informacji o sprawcy i samej ofierze. W przypadku *Wampira z Zagłębia* autor odsłania także kulisy pracy prokuratorów i sądu, którzy muszą zapoznać się z wieloma tomami akt i wydać wyrok w sprawie. Od rzetelnej i dobrze udokumentowanej sprawy zależne są życie ludzkie, wolność oraz możliwość zapewnienia społeczeństwu poczucia bezpieczeństwa poprzez wymierzenie sprawiedliwości winnemu.

Przy okazji omawiania systemu sprawiedliwości oraz procedur na pierwszy plan wysuwa się także kwestia historyczno-polityczna. Omówione reportaże stanowią próbę pokazania historii PRL-u poprzez zbrodnie. Ta tematyka szczególnie wyraźna jest w przypadku Marchwickiego, za sprawą patrzenia na śledztwo przez pryzmat możliwych matactw, zacierania śladów czy możliwości podrabiania zeznań na niekorzyść oskarżonego. Zamordowanie krewniaczki Gierka spowodowało, że morderstwa kobiet stały się sprawą polityczną oraz grą o honor milicji ulegającej presji władz partyjnych. Również w *Mordercy w białych butach* można odnaleźć nawiązania do tematyki politycznej. Zarysowywana przez autorów jest codzienność żyjących w czasie transformacji Polaków, których zbrodnie na dzieciach napawają strachem i obrzydzeniem. Dla

części świadków tych wydarzeń jest to sprawa wstrząsająca, bo ukazująca cierpienie dzieci. Jednakże niektórzy widzieli w działaniach gwałciiciela-mordercy wpływ szeroko rozumianego Zachodu. Propaganda PRL-u sprawiła, że większość mieszkańców odczuwała niechęć, a nawet wrogość do stylu życia i wartości prezentowanych przez kraje spoza ZSRR. Nawet w brutalnej działalności mordercy dopatrywano się wpływów zachodniego sposobu myślenia. Ten pogląd uosabia postać jednej z sąsiadek, która krzyczy „Za komuny tego nie było!”⁴⁵. Na to mieszkaniac osiedla odpowiada: „Żebyś pani wiedziała. Nie było”⁴⁶. Połączenie propagandy z dążeniem do szybkiego ukarania przestępcy sprawiło, że społeczeństwo domagało się wymierzenia kary natychmiast. Kilkukrotnie dokonano również aktów o charakterze samosądu, podczas których morderca został obrzucony inwektywami oraz dotkliwie pobity przez niezadowolonych przedstawicieli społeczeństwa.

Aby w pełni ukazać tło konkretnej sprawy, autorzy reportaży literackich przedstawiają psychologiczne jej aspekty. Skupiają się na relacjach mordercy z rodziną, środowiskiem, w którym żył i pracował. Starają się zrozumieć postępowanie sprawcy i wyjaśnić motywację, jaką się kierował podczas popełniania morderstwa. Istotnym aspektem w tej psychologicznej analizie były relacje rodzinne oraz dawne urazy czy objawy patologiczne, które przejawiał sprawca. Znamienne były również reakcje społeczeństwa na wieść, że w pobliżu mieszkał morderca. Nastroje ostracyzmu oraz niechęci wobec sprawcy podsycali również media, których rolę przedstawili autorzy *Wampira z Zagłębia* i *Mężczyzny w białych butach*. Wskazywali, iż to właśnie media bardzo często piętnowały osobę podejrzaną, czym pobudzali społeczny niepokój i chęć odwetu. Znamienne jest to, że gazety w pogoni za sensacją ukazywały sprawcę jako osobę chorą psychicznie i przypisywały mu czyny, których nie popełnił. Z drugiej strony telewizja i gazety codzienne okazywały się również cennymi źródłami informacji oraz pośrednikami, których często bezradni funkcjonariusze musieli prosić o pomoc. Przemysław Semczuk pisał o apelach policyjnych umieszczanych w programie 997 Michała Fajbusiewicza.

Istotnym problemem, z którym musi zmierzyć się autor reportażu kryminalnego, jest kwestia gatunkowa. Pisarz musi dokonać wielu zabiegów, aby język reportażu kryminalnego nie stał się tekstem urzędowym. Oznacza to, że nie należy stosować specyficznego urzędowego języka narracji, który obfituje w terminy prawnicze, profesjonalizmy i jest zawiły i trudny do zrozumienia. Nagromadzenie w tekście zwrotów niezrozumiałych dla czytelnika powoduje, że ten traci zainteresowanie przedstawioną historią. Dlatego zadaniem pisarza jest tak prowadzić narrację, aby pojawiająca się terminologia była wyjaśniona, a procedury związane ze śledztwem podane w sposób

⁴⁵ M. Larek, W. Cizak, *op. cit.*, Poznań 2016, s. 200.

⁴⁶ *Ibidem*.

przystępny. Zdaniem Krzysztofa Kaźmierczaka, autora *Krótkiej instrukcji obsługi psa*⁴⁷, warto wówczas skorzystać z relacji świadków tych zdarzeń i ich opisów sytuacji. Umieszczenie kilku punktów widzenia pozwala na lepszy ogłód sprawy i powoduje, że perspektywa patrzenia na niektóre wydarzenia ulega dynamizacji⁴⁸.

Sięgając po dawne zbrodnie, twórcy realizują kilka ważnych celów. Przede wszystkim przypominają odbiorcom, że w historii polskiego wymiaru sprawiedliwości zdarzały się sprawy zawiłe i wstrząsające, które śmiało można porównać z działaniami amerykańskich seryjnych morderców, o których powstają filmy oraz seriale dokumentalne. Dzięki sięganiu po rzeczywiste morderstwa można ukazać ogrom zmian, jakie zaszły w społeczeństwie. Modyfikacjom ulegał także kodeks karny, który zniósł karę śmierci oraz wprowadził możliwość dostępu do najnowocześniejszych technik ułatwiających zbieranie i analizowanie śladów z miejsca zbrodni. Minione zbrodnie są także przyczynkiem do dyskusji o kwestii sprawiedliwości oraz próbą odpowiedzi na pytania nurtujące kryminologów, dotyczące skuteczności działań podjętych przez organy śledcze. Dla pisarzy są one zaś zwierciadłem, w którym oglądać można ówczesne społeczeństwo, jego stosunek do morderców i wymierzanej im kary.

THE IMAGE OF THE CRIME IN CHOSEN MODERN LITERARY REPORTAGE

Summary

The interest in criminal activity for several years is almost written in a different forms of activity in the framework of massculture. Emphasize on details causes that most of younger viewers stop responding on the gruesome images. What is more they even get used to the view of blood, severed limbs and another gory details. Their sensitivity decreases, and they get interested after the emergence of even more cruel murder. Also popular literature, especially crime story, is full of violence, including the detailed representations of the crime. Both Polish and foreign authors shall indicate in their novels the exact descriptions of the state of decomposition of the corpse and wounds of the victim. Many of them is inventing spectacular ways of killing through the use of sophisticated tortures and the mutilation of corps. Permanently emphasize of gruesome details and the prevalence of the crime causes that viewers and readers need new incentives to gather their interest. The reason of this specific return of the presenting crime scenes that have been really committed, not invented by writers. You can even say that the expansion of the novels which are inspired by actual events and the return of report as the literary genre that describes reality and is directed

⁴⁷ Powieść inspirowana jest porwaniem i zabójstwem dziennikarza Jarosława Ziętarey. Zob. Krzysztof M. Kaźmierczak, *Krótką instrukcją obsługi psa*, Poznań 2016.

⁴⁸ Wypowiedź autora podczas poznańskiego festiwalu kryminału GRANDA 2016.

towards individual person. This novels are the response to the model of American publications devoted to serial killers and paradocumental series showing crimes in which police officers and specialists in psychology and forensic medicine are trying to succeed the action of the offender. The main aim of this work is to compare the ways of description of the crime in the literary reportage and to indicate their affinity with 19th forms of reportage which was based on legal acts.

Elżbieta Gazdecka

Uniwersytet Zielonogórski

JAK I DLACZEGO BADAĆ WSPÓŁCZESNĄ POWIEŚĆ KRYMINALNĄ?

O kryminale społecznym słów kilka

Zajmując się od dłuższego czasu tematem powieści kryminalnej, często miałam problemy natury metodologicznej. Przy okazji konferencji *Kryminal. Okna na świat*, która odbyła się w dniach 19-20.10.2016 roku w Zielonej Górze, postanowiłam podzielić się z badaczami, którzy zajmują się podobnym obszarem tematycznym, moimi spostrzeżeniami w tym zakresie i otworzyć szerszą dyskusję na temat, jak powinno się badać powieść kryminalną, aby przyniosło to jak najwięcej korzyści i dało sensowne podstawy do kontynuowania tego typu badań. Postanowiłam przytoczyć źródła wiedzy, którymi już dysponujemy na temat powieści kryminalnej w Polsce, i rozważyć, jakie metody badawcze są stosowane, a jakie warto wypracować w przyszłości¹. Wypada mi się na wstępie zgodzić z myślą przewodnią ze wstępu do publikacji *Literatura i kultura popularna. Metody propozycje i dyskusje*, iż naukowcy polscy sięgają głównie po metodologię stworzoną na Zachodzie, często nie doceniają myśli rosyjskiej oraz wschodnio- i środkowoeuropejskiej, nie tworząc na tej poszerzonej bazie, wzbogaconej o własne spostrzeżenia, nowoczesnej, odpowiadającej zapotrzebowaniom społecznym metody badawczej. W świetle twórczości autorki stanowiącej główny przedmiot moich zainteresowań, czyli Joanny Chmielewskiej, niniejsze rozważania będą ukierunkowane głównie na konteksty społeczne. Dlatego rozpocznę od antropologii i jej wkładu we współczesne badania kulturowe w Polsce.

Bronisław Malinowski w artykule, który miał za zadanie zdefiniować, co znaczy jednostka w konkretnej rzeczywistości kulturowej, napisał, że: „zanim nie powstały nowe potrzeby, nie dokonuje się żadnych wynalazków ani rewolucji, nie zachodzi

¹ Dyskusja, jak badać powieść popularną, toczy się na łamach wydawnictw wrocławskich wśród badaczy związanych z prof. Anną Gemrą, kontynuatorką badań prof. Tadeusza Żabskiego dotyczących literatury popularnej. Istotnymi pozycjami w tym zakresie są: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014; J.Z. Lichański, W. Kajtoch i B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Wrocław 2015.

żadna społeczna czy intelektualna zmiana...². Współczesny marketing, aby zwiększyć popyt, posuwa się wręcz do rozbudzania naszych potrzeb. Takimi technikami między innymi posługują się specjaliści kreujący rynek literatury popularnej. Ten, kto trafia w niszę, odnosi sukces. Dotyczy to nie tylko rzeczy materialnych, ale również duchowych. W swoich rozważaniach o kulturze Stefan Czarnowski pisał o zmianach naszej mentalności, a tym samym powstawaniu nowych potrzeb. „Nawet myślenie ludzkie ulega zmianom rozwojowym, które nie są zmianami zachodzącymi w jednostce, ale w historii ludzkości”³. Uczni kojarzą to zdanie ze sferą intelektualną, zapominając czasami, że ich poszukiwania prawdy są tylko częścią większego obszaru kulturowego⁴. Na ile istotne staje się dla humanistów analizowanie obok literatury pięknej również literatury popularnej, wskazuje gwałtowny rozwój interdyscyplinarnych badań kulturowych. Angielski profesor John Storey – wyznaczający ramy nowej metodologii literaturoznawczej, napisał, że: „przedmiotem badań kulturowych [...] jest kultura rozumiana jako teksty i praktyki życia codziennego”⁵. Wiele lat wcześniej Claude Lévi-Strauss podjął się określenia różnic między dwiema nazwami – „antropologia kulturowa” i „antropologia społeczna”. Pierwszą określił jako wychodzącą od szczegółu do ogółu, a drugą przeciwnie. Nasuwa się tu analogia do kół hermeneutycznych Gadamera i Ricoeura, po raz kolejny udowadniająca nam, że podobne wnioski wysuwają naukowcy niezależnie od siebie. Lévi-Strauss antropologię kulturową łączył z geografią, technologią i prehistorią, a antropologię społeczną z archeologią, historią i psychologią⁶. Dziś, mając świadomość, że: „[...] antropologowie zajmują się prawie wszystkim – systemami wymiany i sposobami żywienia, typami rodziny i formami wierzeń, wzorami obyczajów i strukturami mentalnymi, a także czasem, przestrzenią, ciałem i osobą [...]”⁷, można sądzić, iż obie te nazwy – „antropologia kulturowa” i „antropologia społeczna” – są zależne od siebie i się uzupełniają. Jedną z pierwszych pisarek polskich powieści kryminalnych, której książki są kopalnią wiedzy dla współczesnych literaturoznawców, interesujących się społecznymi kontekstami w literaturze, była Joanna Chmielewska. Główna bohaterka jej kryminałów, swoiste alter ego pisarki, to w kilkunastu odsłonach reprezentantka inteligencji doby PRL-u. Kobieta grająca w brydża i namiętnie czytająca, wciąż biorąca dodatkowe zlecenia i ukrywająca podczas prywatnych śledztw wybrane fakty przed milicją. Świadome poruszanie

² B. Malinowski, *Czym jest kultura*, [w:] *Wiedza o kulturze. Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1997, s. 39.

³ Zob. S. Czarnowski, *Kultura*, [w:] *Wiedza o kulturze...*, s. 31.

⁴ Zob. H. Rickett, *Człowiek i kultura*, [w:] *Wiedza o kulturze...*, s. 25-27.

⁵ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, Kraków 2003.

⁶ Zob. C. Lévi-Strauss, *Miejsce antropologii wśród nauk społecznych*, [w:] *Wiedza o kulturze...*, s. 58-66.

⁷ A. Mencwel, *Wyrobrażenia antropologiczne*, [w:] *Wiedza o kulturze...*, s. 15.

problemów społecznych przez Chmielewską, takie jak wykorzystywanie młodych, zdolnych (*Pech*), układy w telewizji polskiej (*Trudny trup*), problemy polskiego wymiaru sprawiedliwości (*Gwałt*), ustawiane wyścigi na Służewcu (*Wyścigi, Florencja córka Diabła*), zaczyna się pojawiać głównie w późniejszej twórczości autorki. Inne przykłady, obrazujące utrwalone obrazy codziennej rzeczywistości, przytoczyłam w artykułach *Pociągi Joanny Chmielewskiej*⁸ i „*Kryminał z przymrużeniem oka*” – o komizmie i ironii w powieściach Joanny Chmielewskiej⁹. Pisząc, autorka przeciwstawia się często różnorodnym regularnościom kulturowym, zakłócając ład, który daje poczucie bezpieczeństwa konserwatywnej części społeczności. W świecie ograniczającym się do kręgu odbiorców swoich książek wytworzyła wyizolowany zespół kulturowy składający się z kilku rysów¹⁰. Wśród nich najistotniejsze były niestandardowe zachowania, przełamywanie stereotypów, realni, acz nietuzinkowi bohaterowie, z którymi czytelnik mógł się łatwo identyfikować, oraz dowcipne kontrpisanie ustrojowe. W swoich kryminalnych historiach umiejscawiała wyraziste obrazki z dnia codziennego opisywanych czasów. Jej skłonność do dygresji spowodowała, że były to pierwsze w Polsce powieści kryminalne, które można określić jako kryminały społeczne. W ten sposób pojawił się na naszym rynku wydawniczym kolejny geertzowski gatunek zmacony¹¹, czy raczej wzorcowy kryminał postmodernistyczny¹². Sukces Chmielewskiej oraz działania Ireneusza Grina i jego współpracowników – twórców Międzynarodowego Festiwalu Kryminału we Wrocławiu – zaowocowały pojawieniem się na rynku wydawniczym wielu współczesnych polskich powieści kryminalnych.

Na gruncie polskim historycznego opracowania dotyczącego rozwoju tego gatunku podjął się już w 1979 roku Jerzy Siewierski¹³, a ostatnio losy kryminału europejskiego w latach 1841-1941 opisał szczegółowo Tadeusz Cegielski¹⁴. W praktyce naukowcy, próbując ustosunkować się do tej literatury, sięgają po metodologię opartą na poetyce odbioru, jak Mariusz Kraska¹⁵ czy przedstawiciele związanych z omawianą wcześniej przez mnie antropologią społeczną literaturoznawczych badań kulturowych, w których

⁸ E. Gazdecka, *Pociągi Joanny Chmielewskiej*, [w:] *Kolej na kolej: pociąg, dworzec, poczekalnia w literaturze i refleksji humanistycznej*, red. K. Gieba, J. Łastowiecki, M. Szott, Zielona Góra 2015, s. 95-102.

⁹ Eadem, „*Kryminał z przymrużeniem oka*” – o komizmie i ironii w powieściach Joanny Chmielewskiej, [w:] *Humory w literaturze*, red. G. Gołąb, M. Żmudziak, Lublin 2015, s. 117-129.

¹⁰ Zob. P. Bagby, *Pojęcie kultury*, [w:] *Wiedza o kulturze...*, s. 50-57.

¹¹ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 214-235.

¹² Zob. L. Bugajski, *Trup z poczuciem humoru*, „*Polityka*” 1993, nr 52, s. 7.

¹³ J. Siewierski, *Wszystko o... Powieść kryminalna*, Warszawa 1979.

¹⁴ T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności (1841-1941)*, Warszawa 2015.

¹⁵ M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania*, Gdańsk 2013.

duchu swoje rozważania o powieści kryminalnej opracował Mariusz Czubaj¹⁶. Obie te metody są dobrane trafnie i wydaje się, że badając współczesną powieść kryminalną, należałoby wypracować metodologię uwzględniającą zarówno stosowanie wobec powieściowej rzeczywistości miar antropologii społecznej i kulturowej oraz równoważnie dwukierunkowy charakter literatury popularnej, czyli różnorakie gry pomiędzy autorem i czytelnikiem. Owe gry często wymagają analizy tekstualnej powierzchni narracyjnej, ponieważ budowa tekstu odchodzi od starych schematów, generując nowe. Pod lupą literaturoznawców badających konteksty społeczne znajdują się między innymi:

1. książki feminizujących polskich pisarek XXI wieku, takich jak Joanna Jodełka, Marta Obuch czy nawet Katarzyna Bonda,
2. utwory Zygmunta Miłoszewskiego, poruszające problemy kwestii żydowskiej, relacji rodzinnych czy poziomu wykształcenia naszego społeczeństwa,
3. kryminały Marka Krajewskiego i Marcina Wrońskiego poruszające zagadnienia historyczne.

Problemy badania popkultury były już tematem rozważań naukowców w Olsztynie na dwóch konferencjach. W 2011 roku były to *Mody w literaturze i kulturze popularnej* i dwa lata później – *Tropy literatury i kultury popularnej: między powtórzeniem a nowością*¹⁷. Spotkali się tam przedstawiciele różnych dyscyplin humanistycznych, udowadniając tym samym, że istnieje przestrzeń do rozpoczęcia innowacyjnych i praktycznie interdyscyplinarnych badań humanistycznych. Analiza problemu społecznego czy historycznego przez zespoły naukowców – literaturoznawcę i antropologa, kulturoznawcę i socjologa czy literaturoznawcę i historyka – byłaby niezwykle ciekawa i rozwijająca zarówno dla badających zagadnienie, jak i ich odbiorców: znawców tematu z zakresu obu dyscyplin. Współczesny literaturoznawca nie jest predestynowany, aby odnosić się do badań danego problemu w świecie realnym. Podobnie antropolog będzie miał problem z odczytaniem wszystkich intertekstualnych odniesień na dany temat w literaturze, z określeniem wagi tematu w powieści współczesnej w przypadku problematyki społecznej i z oceną wpływu podsuwanych przez pisarza rozwiązań na jego środowisko kulturowe. Wiele istotnych problemów dotyczących powieści kryminalnej poruszonych zostało na spotkaniach we Wrocławiu, Gdańsku, Darłowie, Krakowie, Toruniu, Katowicach oraz na międzynarodowej konferencji *Kryminał. Między tradycją a nowoczesnością*, która odbyła się w Zielonej Górze w 2014 roku. Wówczas około pięćdziesięciu naukowców z Polski i zagranicy podzieliło się refleksją, która zazwyczaj zaczynała

¹⁶ O analizie autobiograficznej stosowanej wobec powieści kryminalnej, obok metody autobiograficznej i krytyki genderowej, pisała również Małgorzata Stadnik w artykule *Metodologia Tajemnicy. Jak analizować współczesne powieści kryminalne?*, [w:] *W niewoli metody. Ograniczenia – uzależnienia – szanse*, red. J. Tuszyńska, Ł. Lipiński, K. Nowak, Toruń 2016, s. 140-152.

¹⁷ Podsumowaniem konferencji była książka *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014.

się od uwag dotyczących nietypowości badanego utworu, wywodzącego się wszak od gatunku postrzeganego jako najbardziej skonwencjonalizowany. Tu po raz kolejny wypada zgodzić się z wnioskami Mariusza Kraski, że dziś strukturalne zależności i budowa fabuły nie zmieniają się na tyle, aby polemizować z teoriami Stanka Lasića i innych badaczy zajmujących się klasyczną powieścią kryminalną czy je rozwijać. Natomiast istotą współczesnej literatury popularnej jest efekt jej coraz szerszego oddziaływania¹⁸. Co więcej, badacz świadomy jednej z głównych funkcji tej literatury, czyli funkcji rozrywkowej, nie powinien zapominać o pozostałych. Wpływu na czytelnika nie należy kojarzyć głównie z władzą, manipulacją i świadomą indoktrynacją. Pisarz amerykański i europejski, w tym od prawie czterdziestu lat polski, nie jest odgórnie sterowany przez innych, a wręcz przeciwnie, jest wyrazicielem opinii społecznych. Literatura popularna zaś i jej przyległe obszary – kluby dyskusyjne, spotkania z autorem, blogi internetowe są dodatkową platformą kształtowania się świadomości społecznej. Mariusz Kraska we wstępie do swojej książki *Prosta sztuka zabijania* napisał:

[...] w pierwszej linii będzie mnie interesować bardziej „kryminalność kryminału” niż tkwiące w tym gatunku zdolności i możliwości do otwierania się na coraz szersze konteksty. Co z drugiej strony bynajmniej nie znaczy, że w procesie lektury-gry istniejące różnice będą ignorowane¹⁹.

Ponieważ zamknięta w kręgu czterech figur (uzależnienia, uwodzenia, śledzenia i interpretacji) analiza Mariusza Kraski jest wnikliwym i bardzo trafnym ujęciem problemu, pokrywającym się z wieloma moimi przemyśleniami, trudno ten temat na dziś uzupełnić o znaczące uwagi. Ciekawe wydaje się jednak otwarcie na wspomniane coraz szersze konteksty. Jest to temat niebezpieczny do podjęcia wobec nieuregulowanych narzędzi badawczych w tym zakresie. Łatwo tu o rozmycie i wypaczenie dyskursu naukowego. Stąd moja próba rozpoczęcia dyskusji, która nową metodologię potrafiłaby wypracować i wprowadzić do obiegu.

Wojciech Burszta i Mariusz Czubaj na łamach swojej publikacji *Krwawa setka*²⁰ przyznali, że najbliższy ich sympatiom jest czarny kryminał. Już w nim, poczynawszy od lat 40. ubiegłego wieku, codzienności bohaterów i życia ulicy poświęcono więcej miejsca niż w klasycznym kryminale detektywistycznym. Ten drugi natomiast nie szokuje czytelnika opisami wyrafinowanych zabójstw i szczegółami dotyczącymi wyglądu i badania zwłok. Dziś oglądamy bardzo specyficzną hybrydę tych dwóch odmian, zwaną przez niektórych kryminałem społecznym. Ponieważ proces przekształcania się klasycznego kryminału w utwór zastępujący dziś XIX-wieczną powieść obyczajową

¹⁸ *Ibidem*, s. 51.

¹⁹ M. Kraska, *op. cit.*, s. 52.

²⁰ W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka, 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

trwał lata, wydawałoby się, że trudne będzie ustalenie cezury, kiedy taka zmiana nastąpiła. Za konkretny wyróżnik, świadczący o nowych celach przyświecającym autorom piszącym tego typu utwory, proponuję przyjąć zmianę proporcji pomiędzy opisami detektywa i środowiska, w którym funkcjonuje, a główną intrygą kryminalną. Tam, gdzie przeważa tematyka społeczno-obyczajowa, a przestępstwo i suspens zaczynają być tylko dodatkami, przyciągającymi coraz bardziej potrzebującego silnych wrażeń, wychowanego przez medialne światy czytelnika, tam mamy do czynienia z nowym typem kryminału. Ponieważ nazwa „kryminał społeczny” coraz częściej pada w wielu opracowaniach dotyczących powieści kryminalnej, między innymi na stronach innych artykułów tej książki – czas na próbę zdefiniowania tego określenia.

Kryminał społeczny to przełamujący skostniałe schematy gatunkowe nowy rodzaj powieści kryminalnej, w którym przewagę nad intrygą dotyczącą zbrodni przejmują wątki poboczne i wyraziste tło społeczno-obyczajowe. Utwór skierowany jest zarówno do fanów kryminału, jak i do umiejącego odczytać drugą warstwę znaczeń doświadczonego czytelnika, potrafiącego w tej lekturze dostrzec zarówno okno, przez które obserwuje się świat, jak i zwierciadło odbijające rzeczywistość znaną odbiorcy²¹.

Pozwolę sobie postawić tezę, że przełomu w rozwoju tego gatunku, postrzeganego jako literatura typowo męska, dokonały panie. Jedną z prekursorów kryminału społecznego, obok Nowozelandki Ngaio Marsh, wydaje się właśnie Joanna Chmielewska, która debiutowała w roku 1964. Jej kontynuatorki Daria Doncowa i Camilla Läckberg wpłynęły również na zmianę stylu pisania u panów, stąd zapewne sukces *Millenium* Stiega Larssona. Zmienił się również czytelnik tej literatury. Sądząc między innymi po liczbie pojawiających się na polskim rynku autorek kryminałów, czyta te utwory coraz więcej kobiet. Analogiczne zjawiska obserwujemy na rynku polskim. Katarzyna Bonda, Joanna Jodełka czy Marta Obuch pokazują nam świat problemów, z którymi zmagają się współczesny człowiek. Intryga czy często bardziej wątek kryminalny zaczyna mieć w ich utworach znaczenie drugorzędne. Przesłania społeczne w większym niż przed laty stopniu pojawiają się również we współczesnych kryminałach, których autorami są panowie, u Miłoszewskiego, Krajewskiego i Wrońskiego. Jednakże w przypadku polskich autorów cały czas jest to jedynie tło dla rozgrywającej się wartko akcji dotyczącej wykrycia i ukarania przestępcy. Głównym celem moich rozważań jest odkrycie tendencji i kierunków, w które zmierza współczesny kryminał i co za tym idzie, zastanowienie się nad narzędziami pomocnymi w badaniu i odkrywaniu, jaki jest jego wpływ

²¹ Bardzo dziękuję dr. Wolfgangowi Brylli za inspirację do napisania tej definicji i pozwolę sobie dopisać jego komentarz, że kryminały społeczne „oprócz okna i zwierciadła są jeszcze drzwiami do świata tak odległego, a jednak tak bliskiego; świata zbrodni nie wyimaginowanej, lecz realnej, przyprowadzającej o dreszczyk emocji, budujących napięcie. Jednym słowem: są drzwiami do literatury”.

na współczesnych. Stąd obok gier z czytelnikiem i sytuowania bohaterów w określonych światach kultury coraz bardziej daje o sobie znać najistotniejsza funkcja tej literatury – wpływ na modelowanie ludzkich wyobrażeń o świecie i rządzących nim prawach. Nawet jeśli będzie ona nieuświadomiana i niebadana, literatura popularna będzie silnie oddziaływać na masowego odbiorcę. Faktyczny wybór naukowców dotyczy tego, czy włączyć się, czy nie w nurt badań nad literaturą popularną, w tym kryminalną, i czy analizować ją w szerszych kontekstach. Takie analizy, przy współpracy z innymi badaczami – etykami, filozofami i socjologami pomogą literaturoznawcom oznajmić, jaki jest kierunek, w którym zmierza literacka rzeczywistość kształtująca współczesnego człowieka.

HOW AND WHY STUDY MODERN CRIME NOVELS? REFLECTIONS ON SOCIAL CRIME FICTION

Summary

The paper discusses issues related to methodology used by Polish researchers focusing on crime novels. It describes a new evolutionary direction – social crime stories. The new direction enforces the adjustment of modern research methodology in order to include both the cultural context of the plot and the value system of the characters. The latter is one of the clearest windows that allows the inspection of present-day reality.

Przestrzenie współczesnego kryminału

Piotr Kallas

Uniwersytet Gdański

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Elblągu

PIĘKNO I GROZA WSPÓŁCZESNEGO BABILONU: OBRAZ LONDYNU W WYBRANYCH XX-WIECZNYCH ANGIELSKICH OPOWIEŚCIACH KRYMINALNYCH

It didn't happen in London? He grinned at the thought. Didn't it!

Everything happened in London... Every night and every day.

Peter Cheyney, *The Urgent Hangman*, 1938

Topos „miasta miast”, czyli wstęp

W roku 114 n.e. cesarz Trajan (Marcus Ulpius Traianus, pan. 98-117) poprowadził rzymskie legiony na Partów. Imperium stało wówczas u szczytu potęgi; nigdy wcześniej ani później nie było tak rozległe, zamożne i stabilne wewnętrznie jak w pierwszej połowie II wieku n.e., nigdy też żaden rzymski wódz nie dotarł tak daleko na wschód. Zwycięski Trajan brodził boso w wodach Zatoki Perskiej i marzył o tym, by pójść w ślady Aleksandra Wielkiego (pan. 336-323) i podbić Azję. Wielcy wizjonerzy, podobnie jak genialni poeci, nigdy całkiem nie umierają: Trajana – „najlepszego z cesarzy”, jak mówili o nim wdzięczni Rzymianie, a także jego równie wybitnego następcę, przywołała do życia w połowie XX wieku Marguerite Yourcenar na kartach jednego z arcydzieł prozy historycznej, *Pamiętników Hadriana* (*Mémoires d'Hadrien*, 1951)¹. Yourcenar, która jako pierwsza kobieta zasiadła w jednym z czterdziestu foteli Akademii Francuskiej, dokonała w tej książce rzeczy niezwyklej: pozwoliła nam wsłuchać się w monolog wewnętrzny człowieka sprzed osiemnastu wieków. Pokazała też, jak po *hubris* przychodzi zawsze *nemezis*: młody, ambitny i niezwyciężony król Macedonii zmarł w swoim pałacu w Babilonie 13 czerwca 323 roku p.n.e. w dziesięć dni po wyjątkowo hucznej uczcie, a cesarz Trajan, który również zobaczył Babilon, pod koniec zwycięskiej kampanii zachorował i zmarł podczas drogi powrotnej do Rzymu. Kilka zaledwie lat później, w roku 122, jego przybrany syn i następca cesarz Hadrian (Publius Aelius Hadrianus, pan. 117-138), który przez całe prawie swoje długie panowanie przemierzał liczne

¹ Tłum. polskie: Hanna Szumańska-Grossowa, Warszawa 1961, 2008.

provincje Imperium, dotarł do Brytanii (podbitej kilkadziesiąt lat wcześniej, w roku 43) i stanął w Londinium, dzisiejszym Londynie.

Trudno na pozór o miejsca bardziej od siebie odmienne niż starożytne miasta Babilon i Londinium w II wieku n.e., a jednak ich losy w pewien symboliczny sposób wówczas się splotły: Trajan i Hadrian byli świadkami końca jednego z nich i początków drugiego. W II wieku n.e. słynny w całym antycznym świecie Babilon, który Aleksander chciał uczynić stolicą swej „uniwersalnej monarchii”² i gdzie marzył o „fuzji ras”³, o nowym (dziś byśmy powiedzieli: wielokulturowym) społeczeństwie, na które składać się mieli Macedończycy, Grecy i Persowie – był już tylko cieniem cienia. Ku upadkowi miasto nad Eufratem chyliło się od dawna: pyszna stolica królów Hammurabiego (1792-1750 p.n.e.) i Nabuchodonozora (630-561 p.n.e.), założona ok. 2700 roku p.n.e., swego czasu największe miasto na świecie, zdobyta przez Cyrusa w roku 538 p.n.e., ostatecznie zniknęła z kart historii gdzieś w III wieku n.e., by pojawić się na nich znowu wraz z wykopaliskami archeologicznymi zainicjowanymi przez dwóch europejskich uczonych: Brytyjczyka Austena Henry’ego Layarda w roku 1850 i Niemca Roberta Koldeweya w roku 1899. Odkrycie legendarnego Babilonu wśród wydm i bezdroży odległej prowincji osmańskiego imperium miało w sobie wiele z niezwykłej przygody; nic więc dziwnego, iż nie tylko rozpało ono wyobraźnię pokoleń archeologów i śledzącej ich poczynania opinii publicznej, ale też zainspirowało powstanie nowego gatunku piśmiennictwa: „romansu archeologicznego” czy też może raczej „powieści autentycznej”, jak pisze jej najsłynniejszy przedstawiciel C.W. Ceram we wstępie do opublikowanej w Niemczech w roku 1949 książki *Bogowie, groby i uczeni. Powieść o archeologii*⁴.

Podczas gdy piaski mezopotamskiej pustyni powoli pochłaniały ruiny murów, świątyń i pałaców Babilonu – a był on przecież jednym z cudów świata, miastem, gdzie wznosiły się budowle tak słynne, jak brama Isztar, wieża Babel czy wiszące ogrody Semiramidy – niewielka osada nad Tamizą, założona przez Rzymian ok. roku 50, zaczęła przekształcać się w miasto z prawdziwego zdarzenia. Cesarz Hadrian, wielki budowniczy, zainaugurował budowę nowego forum, stanęła przy nim wkrótce nowa bazylika, pojawiły się łaźnie publiczne, siedziba gubernatora, świątynia Mitry, spichlerze i nabrzeża, a przede wszystkim – pierwszy stały most przez rzekę i warowny fort (mury miejskie, których fragmenty przetrwały, dodano ok. roku 200; niedaleko

² Zob. hasło „Babilon” w: *Mała encyklopedia kultury antycznej A-Z*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1983, s. 108.

³ <https://www.britannica.com/biography/Alexander-the-Great> [dostęp: 2.07.2017].

⁴ C.W. Ceram, *Bogowie, groby i uczeni. Powieść o archeologii*, Warszawa 2002, s. 19. O Babilonie przeczytamy w rozdziale *Etemenanki, czyli wieża Babel*, s. 280-293. Warto przy okazji przypomnieć inną słynną opowieść o powstaniu i rozwoju pewnej dyscypliny naukowej: J. Thorwald, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, Kraków 1964.

Tower stoi dziś u ich stóp XVIII-wieczny pomnik Trajana). Możemy się przyjrzyć ówczesnemu Londynowi w zwierciadle literatury: wspomina o nim w *Pamiętnikach Hadriana* Marguerite Yourcenar, pisze Robert Graves, autor dwóch powieści o cesarzu Klaudiuszu, znanym między innymi z tego, iż przyłączył Brytanię do imperium: *Ja, Klaudiusz* (*I, Claudius*, 1934) i *Klaudiusza i Messaliny* (*Claudius the God*, 1935⁵), a także Lindsey Davis (ur. 1949), popularna autorka historycznych kryminałów o przygodach cesarskiego agenta z czasów Wespazjana, Markusa Dydiusza Falko: w trzynastym tomie serii (*A Body in the Bath House*, 2001⁶), osadzonym w roku 75 n.e., Markus prowadzi śledztwo w rzymskiej Brytanii. Po wielu wiekach miasto nad Tamizą zostanie nazwane „nowym Babilonem”, a londyńskie ulice zaroją się nie tylko od milionowych rzesz jego mieszkańców (po których tak wiele obiecywał sobie będzie hrabia Drakula w powieści Brama Stokera), ale też od wielu słynnych postaci literackich, pomiędzy którymi znajdziemy zarówno notorycznych przestępców, jak i sławnych detektywów.

Celem niniejszego eseju jest przyjrzenie się metaforze „współczesnego Babilonu”, w wieku XIX i w pierwszej połowie wieku XX bardzo rozpowszechnionej zarówno w ówczesnej literaturze, jak i publicystyce. Co prawda kilka innych miast również nazywano wówczas w ten sposób (np. Wiedeń i Paryż, a nieco później także Berlin), ale to właśnie Londyn był tak określany najczęściej. Co nam ta metafora mówi o mieście nad Tamizą u progu epoki nowoczesnej? Skoro, jak czytamy w *Słowniku języka polskiego*, metafora to „figura stylistyczna polegająca na nietypowym połączeniu wyrazów, dzięki któremu przynajmniej jeden z nich uzyskuje nowe znaczenie”⁷, to czego nowego dowiadujemy się poprzez nadanie Londynowi miana „współczesnego Babilonu”? Co możemy z popularności tej metafory wywnioskować? By na te i podobne pytania odpowiedzieć, musimy zacząć od postawienia jeszcze jednego: z czym konkretnie kojarzył się Babilon XIX-wiecznym Europejczykom?

Starożytny „Babilon” był dla nich mitem, nazwą geograficzną i toposem. Znali go dzięki relacji Herodota. Strony poświęcone opisowi miasta należą do najsłynniejszych w jego monumentalnych *Dziejach*, spisanych ok. 450 roku p.n.e.: „W Asyrii jest jeszcze wiele innych wielkich miast, lecz najsłynniejszym i najsilniejszym, gdzie też po zburzeniu Ninosu znajdowała się jej stolica, był Babilon...”⁸.

Herodot, wielki podróżnik, z pewnością widział Babilon na własne oczy. Ponad sto lat wcześniej oglądał go zapewne prorok Jeremiasz (ok. 650-ok. 570 p.n.e.). W przeciwieństwie do greckiego historyka nie był zachwycony i na kartach 50 rozdziału księgi noszącej dziś jego imię z nieskrywaną *Schadenfreude* przepowiedział miastu nad

⁵ Obie książki przełożył na polski Stefan Essmanowski.

⁶ Na polski przełożono już kilka tomów serii, poczynając od pierwszego: *Srebrne świnki*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań 2009, ale – jak na razie – nie ten.

⁷ <http://sjp.pl/metafora> [dostęp: 2.07.2017].

⁸ Herodot, *Dzieje*, Warszawa 1954, s. 101 i nn.

Eufratem rychły i spektakularny upadek: „Ogłoscie wśród narodów i obwieszczajcie! Wzniescie znak i głoscie! Bez obsłonek mówcie: »Babilon zdobyty! Bel pohańbiony! Merodak rozbity! Bóstwa ich są okryte hańbą, pokruszone zostały ich bałwany!« [...] Na wieść o upadku Babilonu zadrży ziemia, krzyk się o tym rozlegnie wśród narodów”⁹. Dla autorów biblijnych Babilon był zawsze miastem wspaniałym i zepsutym zarazem. Być może ta podwójna natura była zresztą wpisana w pojęcie miasta od samego początku: pierwsze z nich założył przecież Kain, wygnany i wyklęty po zabiciu swego brata Abła („Gdy Kain zbudował miasto, nazwał je imieniem swego syna: Henoch...”¹⁰). W każdym razie zła reputacja Babilonu przetrwała jego schyłek. W spisanej pod koniec I wieku n.e. (setki lat po śmierci Jeremiasza) Księdze Apokalipsy, nazywającej Babilon „Wielką Nierządnicą”, czytamy:

A inny anioł, drugi, przyszedł w ślad mówiąc: „Upadł, upadł wielki Babilon, co winem zapalczywości swego nierządu napoił wszystkie narody!” [...] „Upadł, upadł Babilon – stolica. I stała się siedliskiem demonów i kryjówką wszelkiego ducha nieczystego, i kryjówką wszelkiego ptaka nieczystego i budzącego wstręt, bo winem zapalczywości swojego nierządu napoiła wszystkie narody, i królowie ziemi dopuścili się z nią nierządu, a kupcy ziemi wzbogacili się ogromem jej przepychu”¹¹.

Babilon – miasto wielkie, bogate, potężne, kosmopolityczne, promieniujące na cały bliskowschodni świat niepowtarzalnym blaskiem wyrafinowanej kultury, ale też miasto zepsute, skorumpowane, „dekadenckie” – stał się stopniowo literackim czy kulturowym toposem (topos definiowany jest jako „utarty, powtarzający się często w literaturze wszystkich epok motyw; podstawa rozumowania; ogólnie przyjęty sąd”¹²), jednym z „miejsc wspólnych” (*loci communes*) literatury, archetypem wielkiego miasta, „miasta świata” („miasta nad miastami”). Nikt też nigdy nie miał wątpliwości, iż nie każde wielkie miasto zasługuje na miano „nowego Babilonu”. We wczesnych latach 30. ubiegłego wieku na to swoiste wyróżnienie zasługiwała zdaniem Stefana Zweiga (1881-1942) stolica stojącej na krawędzi katastrofy Republiki Weimarskiej:

Berlin was transformed into the Babylon of the modern world – bars, amusement parks, honky-tonks sprang up like mushrooms. Even the Rome of Suetonius had never known such orgies as the balls of Berlin, where hundreds of men costumed

⁹ Księga Jeremiasza 50,2 i 50,46 (we współczesnych wydaniach Biblii rozdział 50 jest zatytułowany Proroctwo przeciw Babilonowi: Upadek Babilonu); cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, <http://www.biblia.deon.pl/> [dostęp: 2.07.2017].

¹⁰ Księga Rodzaju, 4,17. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, nieco dalej czytamy o Sodomie i Gomerze... William Cowper, o którym poniżej, napisał: „God made the country, and man made the town” (1785).

¹¹ Księga Apokalipsy, 14,8 i 18,2-3. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*.

¹² <http://sjp.pl/topos> [dostęp: 2.07.2017].

as women and hundreds of women as men danced under the benevolent eyes of the police. In the collapse of all values a kind of madness gained hold...¹³

Choć w naszym upadłym, podksiężycowym świecie zawsze będzie jakiś Babilon, zmierzający niechybnie ku zasłużonej karze, to przecież można też sobie wyobrazić zupełnie inne miasta. Z kart wspomnianej powyżej Księgi Apokalipsy św. Jana wyłania się obraz miasta niebiańskiego, świętego, Nowego Jeruzalem:

I przyszedł jeden z siedmiu aniołów [...], i tak się do mnie odezwał: „Chodź, ukażę ci Oblubienicę, Małżonkę Baranka”. I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą, i ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga, mające chwałę Boga. Źródło jego światła podobne do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu: Miało ono mur wielki a wysoki, miało dwanaście bram, a na bramach – dwunastu aniołów i wypisane imiona, które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela...¹⁴

Tematykę miasta podejmie w ostatnim stuleciu istnienia dogorywającego Cesarstwa Zachodniego św. Augustyn (354-430) w traktacie zatytułowanym w polskim tłumaczeniu *O państwie Bożym*, ale w oryginale łacińskim używającym słowa odnoszącego się również do miasta (*De Civitate Dei*; tak też tłumaczy się to na angielski: *The City of God*). Jest to dzieło zainspirowane wstrząsem, jaki w rzymskim świecie wywołało zdobycie i spłądowanie Rzymu przez Alaryka i jego Wizygotów w roku 410. Święty Augustyn porównuje w nim miasto „ziemskie” i miasto „Boże”, a jego rozważania nad miastem idealnym doprowadzą po wiekach do powstania i rozkwitu nowego gatunku literackiego – utopii (Thomas More wydał swoją – również po łacinie napisaną – książkę pod takim właśnie tytułem w roku 1516: *Libellus... de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia*).

Wróćmy jednak do Babilonu. O tym, iż jako wspomnienie, punkt odniesienia i topos pozostaje on żywotny w kulturze naszych czasów, iż do dziś budzi odzew, niech zaświadczy jeden tylko cytat ze współczesnej polskiej powieści. Gdy narrator w powieści Jerzego Pilcha pt. *Tysiąc spokojnych miast* (1997) oddaje się spekulacjom na temat pewnych atrakcyjnych letniczek spędzających wakacje w jego rodzinnej Wiśle, nie waha się przywołać toposu starożytnego miasta – gniazda rozpusty: „Jest upalne lato 1963 roku, tajemnicze letniczki morfinistki taszczą w głąb lasów babilońską kołdrę, Jerzyk podąża śladem swojej pierwszej miłości, wiecznie pijany pan Trąba snuje domysły o jasności jako atrybucie Szatana, Arcymajster Swaczyna okazuje się

¹³ S. Zweig, *The World of Yesterday: Memories of a European* (*Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*); tłumaczenie polskie, w tym wypadku błędne, mówi o „wieży Babel”, zob. S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, tłum. Maria Wiśłowska, Warszawa 1958, s. 300-301.

¹⁴ Ap. 21,9-12; opis ciągnie się aż do wersetu 27. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*.

»najbogatszym człowiekiem świata«¹⁵. Cytat ten zdaje się wskazywać, iż ostatecznie to autorzy biblijni, a nie Herodot, zdominowali naszą wyobraźnię i ukształtowali dość jednostronny obraz Babilonu, jednoznacznie już się kojarzącego w najlepszym razie z dekadencją, a w najgorszym – z rozpustą (Joan Oates zauważa co prawda, iż apokaliptyczne frazy – „Wielka Nierządnicą” i „obrzydlivość Ziemi”¹⁶ – choć rzekomo potępiające Babilon, tak naprawdę odnosiły się do cesarskiego i pogańskiego Rzymu¹⁷). We wstępie do wydanego dziesięć lat później literackiego przewodnika po Londynie (*Bloom’s Literary Guide to London*¹⁸) amerykański literaturoznawca Harold Bloom pisze o miastach, które bardziej niż inne zawładnęły ludzkimi umysłami i więcej niż inne wniosły do światowej kultury (nazywa je *cities of the imagination* lub *cities of the mind*), i pomija Babilon, wymieniając z miast starożytnych tylko Jerozolimę („miasto Boga”), Ateny, Rzym i Aleksandrię, a także renesansową Florencję oraz nowoczesny Paryż, Londyn i Nowy Jork; rozważa też dopisanie do tej elitarnej listy Chicago, San Francisco, Dublina i Petersburga. Można się zastanawiać, czy nie jest to mimo wszystko lista zbyt krótka, czy nie należałoby na niej umieścić choćby Wenecji, Wiednia i Berlina; w każdym razie brytyjska stolica musiała się na niej znaleźć, gdyż w zgodnej opinii wielu historyków od Paula Johnsona (*The Birth of the Modern. World Society 1815-1830*, 1991¹⁹) po Nialla Fergusona (*Empire. How Britain Made the Modern World*, 2003²⁰) to tam właśnie narodziła się nowoczesność i to ona właśnie w dużym stopniu ukształtowała świat, w którym dzisiaj żyjemy. A jak zauważa Tadeusz Cegielski, jednym z wyznaczników nowoczesności było pojawienie się instytucji policji naukowej i – co za tym idzie – powieści detektywistycznej: „Detektywi – i ci z krwi i kości, i ci li tylko z literatury, byli, wraz z uczonymi i artystami epoki – pierwszymi, którzy odważyli się przekroczyć granicę dobrze im znanego, swegośkiego świata oraz tego nieznanego, który nazywaliśmy n o w o c z e s n o ś c i ą”²¹.

„Zachwyt i zgroza”, czyli Londyn u progu nowoczesności

Czym sobie Londyn u progu „naszych czasów”, około połowy wieku XIX, zasłużył na miano „współczesnego Babilonu”? Z pewnością już samą swoją wielkością i rozmachem.

¹⁵ J. Pilch, *Tysiąc spokojnych miast*, Londyn 1997, s. 5.

¹⁶ Ap. 17,1, 5. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*.

¹⁷ J. Oates, *Babylon. Nebuchadnezzar and the Hanging Gardens*, [w:] *The Great Cities of History*, ed. John Julius Norwich, London 2016, s. 33-36.

¹⁸ D. Dailey, J. Tomedi, *Bloom’s Literary Guide to London*, with an Introduction by Harold Bloom, New York 2007.

¹⁹ Wyd. pol.: *Narodził się nowoczesność*, Gdańsk 1995.

²⁰ Wyd. pol.: *Imperium. Jak Wielka Brytania zbudowała nowoczesny świat*, Warszawa 2007.

²¹ T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów*, Warszawa 2015, s. 8.

Pierwszy spis powszechny, przeprowadzony w Zjednoczonym Królestwie w roku 1801, doliczył się w stolicy miliona mieszkańców; sto lat później będzie ich ponad pięć milionów²². Po raz pierwszy od czasu rozkwitu Rzymu cesarów, Rzymu Trajana i Hadriana, europejskie miasto urosło do takich rozmiarów. Porównania ze starożytnością były na porządku dziennym. Gdy w roku 1902 w samym sercu królewskiego Londynu, w cieniu wieży zegarowej Pałacu Westminsterskiego nad Tamizą postawiono pomnik buntowniczej królowej Icenów Boadycei, na cokole wypisano linijki z wiersza skądinąd dawno już zapomnianego poety Williama Cowpera (1731-1800): „Regions Caesar never knew / Thy posterity shall sway”²³; był to swego rodzaju manifest imperialnego posłannictwa²⁴, ale choć Brytyjczycy chętnie widzieli siebie jako następców Rzymian, to jednak Londyn kojarzył się raczej z Babilonem niż z metropolią nad Tybrem. W powieści *Tancred; or, The New Crusade* (1847), przyszły ulubiony premier królowej Wiktorii Benjamin Disraeli postawił kropkę nad i: „Londyn to współczesny Babilon. To miasto, które wychyliło pełną czarę magicznego eliksiru i zdobyło kamień filozoficzny, miasto, które zawsze jest młode i zawsze bogate”²⁵. (Niecałe dwadzieścia lat później Dostojewski także dostrzeże wyraźne pokrewieństwo pomiędzy Londynem a Babilonem, choć ton jego wypowiedzi będzie diametralnie inny, miasto będzie budziło w nim swoim ogromem raczej strach niż zachwyt i będzie odstręczało niepojętym charakterem, jednocześnie biblijnym, apokaliptycznym i pogańskim²⁶).

Współcześni nazywali georgiański i wiktoriański Londyn „the wonder of the age”, nowym cudem świata. U progu XIX wieku, w roku 1802, William Wordsworth (skądinąd piewca dzikiej, północnej Krainy Jezior i ludowej angielszczyzny) zachwycił się architektonicznym pięknem miasta widzianego z Mostu Westminsterskiego: „Ziemia nic piękniejszego nie ukaże oczom. / Nie czułą miałby duszę, kto by obojętnie / Ominął widok, który tak wzrusza swym pięknem...”²⁷. Sto lat później z pokładu jachtu zacumowanego u ujścia Tamizy patrzył na Londyn z podziwem Charles Marlow, narrator Conradowskiego *Jądra ciemności* (*Heart of Darkness*, 1899):

²² Dane cytowane za: F. Sheppard, *London. A History*, London 2006.

²³ „Boadicea. An Ode”, 1782; tekst utworu dostępny pod adresem: <http://www.poemhunter.com/poem/boadicea-an-ode/comments/> [dostęp: 2.07.2017]; na temat pomnika zob. http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/britannia/boudica/boudicastatue.html [dostęp: 2.07.2017].

²⁴ Bardzo ciekawie pisze o tym Norman Davies w swojej monumentalnej historii Wysp Brytyjskich, *The Isles. A History*, London 2000, s. 123-127.

²⁵ B. Disraeli, *Tancred*. O ile nie podano inaczej, tłum. moje. Tekst dostępny online pod adresem: <http://www.gutenberg.org/files/20004/20004-h/20004-h.htm#link2HCH0055> [dostęp: 2.07.2017].

²⁶ Dostojewski odwiedził Londyn w 1863 r., i był przerażony; o jego wrażeniach pisze Peter Ackroyd w swojej „biografii” miasta: *London. The Concise Biography*, London 2012, s. 490.

²⁷ W. Wordsworth, *Na moście Westminsterskim*. 3 września 1803, [w:] Z. Kubiak, *Twarde dno snu*, Kraków 1993, s. 180.

Powietrze było ciemne nad Gravesend, a jeszcze dalej w głąb zdawało się zgęszczać w ponury mrok, skupiony w posępnym bezruchu nad najbardziej rozległym i najpotężniejszym miastem świata [„the biggest and the greatest town on earth”]. ... [D]alej na zachód, nad górnym biegiem, leże miasta-olbrzyma znaczyło się wciąż złowieszczo na niebie – posępną mgłą w słońcu, mętnym blaskiem pod gwiazdami...²⁸

W roku 1852 sześć milionów ludzi obejrzało pierwszą wielką Wystawę Światową (The Great Exhibition) zorganizowaną w specjalnie na tę okazję wybudowanym w Hyde Parku „Kryształowym Pałacu” z żelaza i szkła (wielu z nich przybyło wówczas po raz pierwszy do stolicy pociągami). Wielkość, rozmach i obroty londyńskiego portu były wręcz przysłowiowe (opisywało i malowało je wielu, np. słynny francuski grafik Gustave Doré, zaproszony specjalnie do Londynu w 1869 r., by stworzyć serię obrazów z życia miasta, wydaną później pt. *London A Pilgrimage* z tekstem autorstwa angielskiego dziennikarza Blancharda Jerrolda, 1872; na niejednym z nich widzimy las masztów żaglowych i parowych statków i okrętów wyrastający pomiędzy Tower i Limehouse, na odcinku Tamizy zwanym The Pool of London). Gustave Doré sportretował również nową kolejkę podziemną: pierwsze pociągi londyńskiego metra ruszyły już w roku 1863, niedługo potem miasto w końcu skanalizowano (był po temu czas najwyższy: rok 1858 nazwano rokiem „the Great Stink” (czyli „Wielkiego Smrodu”), gdyż zamieniona w otwarty ściek Tamiza śmierdziała tak strasznie, iż w oknach parlamentu trzeba było powiesić nasączone chloroformem prześcieradła) – dokonał tego w latach 1859-1865 Joseph Bazalgette²⁹. Charles Babbage eksperymentował z pierwszymi maszynami liczącymi, w roku 1881 teatr Savoy był pierwszym na świecie budynkiem oświetlonym światłem elektrycznym, a Karol Marks pisał swoje dzieła pod wielką kopułą nowoczesnej czytelnicy Biblioteki Brytyjskiej ulokowanej w rotundzie na dziedzińcu British Museum. Przykłady można by mnożyć. We wstępie do wydanej ostatnio, bogato ilustrowanej książki *Londyn w czasach Sherlocka Holmesa* Krystyna Kaplan pisze o wiktoriańskim i edwardiańskim mieście tak:

Ciemny i zamglony Londyn pojaśniał i rozkwitał: odkrywał elektryczność, system kanalizacyjny na miarę imperialnej metropolii, telefon i telegraf, fotografię, kino i płyty fonograficzne, samochody, piętrowe autobusy i kolej podziemną, syntetyczne farby, karabiny maszynowe i parowce. To właśnie w tym okresie pojawiły się trawiaste korty tenisowe, olbrzymie domy towarowe z ruchomymi schodami i reklamy na Piccadilly Circus...³⁰

²⁸ J. Conrad, *Jądro ciemności*, Tekst dostępny online pod adresem: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/conrad-jadro-ciemnosci.pdf> [dostęp: 2.07.2017].

²⁹ Zob. P. Ackroyd, *London Under. The Secret History Beneath the Streets*, London 2011, s. 76-80 (wyd. polskie: *Londyn podziemny*, Poznań 2015).

³⁰ K. Kaplan, *Londyn w czasach Sherlocka Holmesa*, Warszawa 2016, s. 7.

Mimo swego przytłaczającego ogromu, niezwyklej gęstości zaludnienia i spowodowanego przez gwałtowną industrializację zanieczyszczeniem środowiska Londyn pozostawał przez cały wiek XIX miastem nie tylko fascynującym, dynamicznym i postępowym, ale i na swój sposób pięknym. Książę Jean des Esseintes, bohater kultowej powieści epoki *fin de siècle*, *Na wspak* (*À rebours*, 1884) autorstwa Jorisa-Karla Huysmansa, prawdziwej „Biblii” europejskiego dekadentyzmu, to wyrafinowany esteta i arystokrata ducha, marzący w swej pieczołowicie urządzonej podparyskiej „pustelni” o zobaczeniu jednego tylko miejsca na ziemi, właśnie Londynu (wcześniejsza wycieczka do Holandii okazała się pomyłką: kraj nie przypominał tego, którym książę zachwycił się na obrazach holenderskich malarzy XVII w.):

Przed jego oczami rozpościerał się teraz Londyn zadeszczony, gigantyczny, bezkresny, cuchnący nagrzanym żeliwem, nieustannie dymiący mgłami; a potem amfilady dokoń ciągnęły się jak okiem sięgnąć, pełne żurawi, kołowrotów, skrzyń, rojące się od ludzi, którzy wdrapywali się na wierzchołki masztów, siadali okrakiem na rejach, gdy tymczasem nabrzeża roily się miriadami innych ludzi...³¹

Londyn, który des Esseintes widzi oczyma swej wyobraźni i który go tak pociąga, to oczywiście fantazmat, obraz przefiltrowany przez pryzmat lektur, zwłaszcza lektur powieści Charlesa Dickensa, zresztą w tekście wielokrotnie wymienionego z nazwiska. Pomimo swej zmysłowej atrakcyjności i sugestywności (światło mglistego poranka, kopuła katedry „unosząca się” ponad morzem dachów domów i spichlerzy, zapachy magazynów portowych i statków, smak i aromat angielskiego piwa itp.) nie jest to obraz wyidealizowany. Dickens wypełnił strony swych powieści i opowiadań sierotami, dziećmi zmuszonymi w bardzo wczesnym wieku do pracy zarobkowej, prostytutkami, przestępcami wszelkiej maści, dłużnikami siedzącymi za swe długi w więzieniach, zagubionymi przybyszami z prowincji i biednym, prostym londyńskim ludem (słynnymi „Cockneys”, czyli „szczęśliwcami” urodzonymi w zasięgu dźwięku dzwonów kościoła St Mary-le-Bow). Była to twórczość o silnym pierwiastku autobiograficznym: ojciec Dickensa został aresztowany za długi i przez pewien czas cała rodzina „mieszkała” w więzieniu Marshalsea, a sam przyszły pisarz zarabiał na chleb pracą w fabryce pasty do butów (taki właśnie wczesnowiktoriański Londyn klas niższych i biedoty w serii książek zatytułowanych *London Labour and the London Poor* opisał w latach 40. XIX w. Henry Mayhew³²).

³¹ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, Warszawa 1976, s. 178. Ostatecznie des Esseintes do Londynu nie dotarł: zadowolili się kolacją w angielskiej restauracji w towarzystwie licznych ekspatów i lekturą przewodnika Baedekera (zob. rozdział XI).

³² Zob. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/henry-mayhews-london-labour-and-the-london-poor> [dostęp: 2.07.2017].

O ile jednak Londyn Dickensa jest mimo wszystko także miastem, w którym mieszkają dobrzy ludzie i gdzie można być szczęśliwym, o tyle inni widzieli w nim tylko „the horror of the age”, co można by przełożyć jako piekło na ziemi. Dokładnie tymi słowami posłużył się w roku 1819 Percy Bysshe Shelley („Hell is a city much like London -- / A populous and a smoky city; / There are all sorts of people undone, / And there is little or no fun done”³³), a wtórował mu William Blake w wierszu *Londyn* (z tomu *Songs of Experience*, 1794): „W kamiennym moście, gdzie Tamizę / Także spędzono pośród krat, / Na każdej ludzkiej twarzy widzę / Słabości i cierpienia znak...”³⁴. Heinrich Heine uważał, iż brytyjska stolica łamie serca, a jej zrozumienie przerasta możliwości ludzkiego rozumu („London defies the imagination and breaks the heart”³⁵, 1828), a William Cobbett, farmer, dziennikarz i radykalny polityk (1763-1835) około roku 1820 nazwał Londyn „the Great Wen”, czyli monstrualną naroślą na ciele zielonej Anglii³⁶. Próbowano pojąć i intelektualnie okiełznać to nowe zjawisko, jakim było olbrzymie przemysłowe miasto i stolica światowego imperium, posługując się całym wachlarzem metafor. Jak widzieliśmy powyżej, Conrad nazwał Londyn „jądrem ciemności”; inni pisali o pustyni, pustkowiu, dżungli: Margaret Harkness, która mieszkała na East Endzie i utrzymywała się z interwencyjnej pracy dziennikarskiej i wydawania (pod pseudonimem John Law) społecznie zaangażowanych powieści, w jednym z tytułów nie wahała się porównać wschodnich dzielnic metropolii do najmroczniejszych zakątków Afryki: *In Darkest London*, 1889³⁷.

Jedną z wielkich społecznych plag wiktoriańskiego Londynu była niewątpliwie bardzo wysoka stopa przestępczości i czająca się tuż pod powierzchnią codziennego życia przemoc. Dickens wspomina o tym wielokrotnie, a jedną z najbardziej przejmujących scen w całej jego bardzo obfitej twórczości jest ta, która przedstawia szturm motłochu na wielkie więzienie Newgate w powieści *Barnaby Rudge. A Tale of the Riots of Eighty* z roku 1841 (na jego miejscu stoi dzisiaj sąd karny Old Bailey). Być może nie będzie nadużyciem spostrzeżenie, iż tu także – w dziedzinie prawa i porządku publicznego, przestępczości i walki z nią – można dostrzec paralełę pomiędzy miastami nad Tamizą i Eufratem. Babilon wydał przecież Hammurabiego, twórcę *Kodeksu praw*, spisane go pismem klinowym w języku akadyjskim na diorytowej steli (dzisiaj w Luwrze), i choć nie wiemy nic o babilońskiej „policji”, to sama już idea prawa zakłada istnienie stra-

³³ Cyt. za: S. Leith, *English Poetry Masters: Percy Bysshe Shelley*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3671772/English-poetry-masters-Percy-Bysshe-Shelley.html> [dostęp: 2.07.2017].

³⁴ Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 114.

³⁵ <http://www.poetsandprinces.com/?p=5939> [dostęp: 2.07.2017].

³⁶ Cyt. za: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wen#cite_note-1 („But, what is to be the fate of the great wen of all? The monster, called, by the silly coxcombs of the press, ‘the metropolis of the empire?’”) [dostęp: 2.07.2017].

³⁷ Zob. stronę <http://www.londonfictions.com/margaret-harkness-in-darkest-london.html> [dostęp: 2.07.2017].

ży, sądów i katów. Londyn z kolei – nazywany „stolicą zbrodni i detektywizmu”³⁸ – to miejsce narodzin klasycznej literatury detektywistycznej, choć nie pierwszych jej autorów i nie nowoczesnej policji – ten zaszczyt przysługuje, jak przyznają sami Anglicy, Francuzom: Eugène-François Vidocq, były awanturnik i złodziej, utworzył dział kryminalistyki we francuskiej policji – *Sûreté Nationale* – w roku 1812 i został jego pierwszym i długoletnim kierownikiem³⁹. Nad Tamizą policję z prawdziwego zdarzenia powołał do istnienia dopiero w roku 1829 Sir Robert Peel (od jego imienia wzięło się popularne określenie londyńskich policjantów, „bobbies”), a wydział detektywistyczny dodano w 1842⁴⁰. Tym samym stworzone zostały warunki, by narodzić się mogła literatura kryminalna; jak zauważa jeden z wybitnych jej dwudziestowiecznych przedstawicieli, Reginald Hill, bez policji trudno sobie wyobrazić powieść detektywistyczną godną tego miana („Let me be clear: without a police force there can be no detective fiction, although several modern writers have, with varying degrees of success, tried to write detective stories set in pre-police days”⁴¹).

Pierwszą sceną, na której wystąpili literaccy detektywi, był jednak Paryż. Dzieje gatunku (o)powieści detektywistycznej rozpoczyna się zwykle od wymienienia prekursorów: Amerykanina Edgara Allana Poeo [twórcy postaci detektywa Auguste’a Dupina, który pojawia się w opowiadaniu *Zabójstwo przy Rue Morgue* (*The Murders In the Rue Morgue*, 1841)] i Francuza Émile’a Gaboriau, autora kilku powieści, w których czołową rolę odgrywają detektyw amator Père Tabaret i komisarz policji Lecoq (*L’Affaire Lerouge*, 1866; *Le Crime d’Orcival*, 1867). Obu autorów i ich literackie kreacje wspomina z uznaniem – choć ku wyraźnej irytacji Sherlocka Holmesa – dr Watson w pierwszych rozdziałach *Studium w szkarłacie* (*A Study in Scarlet*, 1887) Arthura Conan Doyle’a:

„Przywodzi mi pan na myśl Dupina z opowiadania Edgara Allana Poe. Nawet nie przypuszczałem, że takie postacie mogą istnieć w życiu”. Sherlock Holmes wstał i zapalił fajkę. „Sądzi pan, zapewne, że pochlebiam porównanie z Dupinem? Ja jednak myślę, że był on dość miernym typem. Ten jego trick, gdy po kwadransie milczenia wdzierają się trafna uwaga w myśl przyjaciela, jest bardzo efektowny, ale i powierzchowny. Niewątpliwie miał on genialne zdolności analityczne, ale nie był takim fenomenem, jak Poe sobie wyobrażał”. „Czytał pan powieść Gaboriau?” zapytałem. „Czy Lecoq odpowiada pańskiemu pojęciu o de-

³⁸ J. Earwaker, K. Becker, *Scene of the Crime. A Guide to the Landscapes of British Detective Fiction*, London 2002, s. 142. Jest to fascynujący przewodnik po światach przedstawionych brytyjskiej literatury kryminalnej, do którego wstęp napisała sama P.D. James.

³⁹ Zob. na ten temat <http://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/2672-vidocq-de-la-legende-a-la-posterite.html> [dostęp: 2.07.2017]; Vidoq kierował również pierwszym na świecie prywatnym biurem detektywistycznym, jest też uważany za prototyp postaci policjanta Javerta, jednego z bohaterów powieści *Nędznicy* Wiktora Hugo (1862).

⁴⁰ Na temat historii londyńskiej policji zob. <https://www.oldbaileyonline.org/static/Policing.jsp> [dostęp: 2.07.2017].

⁴¹ Cyt. za: J. Earwaker, K. Becker, *op. cit.*, s. 18.

tektywie?”. Sherlock Holmes uśmiechnął się ironicznie. „Lecoq był nędznym partaczem [...]. Miał tylko jedną dobrą stronę – energię. Niedobrze mi się robi, kiedy czytam tę książkę”⁴².

Detektyw amator Tabaret z powieści Émile’a Gaboriau jest mistrzem w sztuce dedukcji; agent Lecoq z kolei posługuje się w swojej pracy wszystkimi odkryciami naukowymi i wynalazkami, jakie były w jego czasach dostępne⁴³. Co więcej, Tabaret, człowiek za-
możny, około sześćdziesięcioletni, przyznaje się otwarcie, iż – dokładnie tak samo, jak dla Holmesa – praca detektywa jest jego pasją, chroni go przed napadami *ennui* i sple-
enu oraz sprawia wielką przyjemność, której nie waha się porównać do tej, jaką musieli odczuwać w dziewiczych puszczach północnej Ameryki pionierzy i traperzy opisani przez Jamesa Fenimore’a Coopera w pierwszych amerykańskich westernach⁴⁴.

Nie na darmo jednak nazwaliśmy Londyn prawdziwym miejscem narodzin gatunku: choć Poe i Gaboriau byli niewątpliwie jego prekursorami, to ojcem założycielem był równie niewątpliwie Arthur Conan Doyle (1859-1930). Zanim jednak na londyńskim bruku zadudniły kroki Sherlocka Holmesa i doktora Watsona, dwóch innych angielskich pisarzy pokusiło się o powołanie do życia postaci pamiętnych detektywów: w zaledwie dwa lata po ukazaniu się pierwszej powieści Gaboriau Wilkie Collins w *Księżycowym kamieniu* (*The Moonstone*, 1868) opisał wyjątkowo przenikliwego i spostrzegawczego policjanta nazwiskiem Cuff (wzorowanego na inspektorze Jonathanie Whicherze ze Scotland Yardu), a sam Charles Dickens w powieści *Samotnia* (*Bleak House*, 1852-1853) stworzył postać inspektora Bucketa⁴⁵.

Londyn – przez z górą stulecie największe, najnowocześniejsze, najpotężniejsze i najbogatsze miasto na Ziemi, serce imperium i stolica światowych finansów – świetnie nadawał się na scenę, na której rozgrywać się miały dramatyczne przygody fikcyjnych detektywów: „przez całe dziesięciolecie”, czytamy w cytowanym już powyżej literackim przewodniku, „to właśnie stolica była miejscem, w którym autorzy powieści detektywistycznych najchętniej umieszczali akcję swych utworów”⁴⁶. Jego zawsze zatłoczone ulice, pociągi podziemnej kolejki, piętrowe omnibusy i dwukółki, zaułki i slumsy East Endu, ruchliwe nabrzeża portowe, tawerny, puby, pałace arystokracji, biblioteki i laboratoria, budynki rządowe (w zacisznych gabinetach gmachów przy Whitehall zawsze przechowywano tajne dokumenty, na które czyhali agenci wrogich wywiadów), rozległe

⁴² A. Conan Doyle, *Studium w szkarłacie*, [w:] *idem, Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, Konstancin-Jeziorna 2009, s. 5.

⁴³ Zob. J. Thorwald, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, Kraków 2009.

⁴⁴ E. Gaboriau, *L’Affaire Lerouge*, s. 9. Tekst oryginalny dostępny pod adresem <http://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/47/L-Affaire-Lerouge> („Il fait de la police, comme Ancelin était devenu garde du commerce, pour son plaisir”) [dostęp: 2.07.2017].

⁴⁵ Ch. Dickens, *Bleak House*, Chapter 53. Zob. więcej pod adresem <http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/41bgcGgDg1LrC3xbSBbWgxD/inspector-bucket> [dostęp: 2.07.2017].

⁴⁶ J. Earwaker, K. Becker, *op. cit.*, s. 142 („the capital was the setting for detective fiction”).

i złudnie spokojne przedmieścia i jeszcze rozleglejsze parki składały się i składają się na miejski pejzaż, który do dziś bardzo silnie działa na wyobraźnię czytelników detektywistycznych opowieści. Londyn to matecznik i mikrokosmos literatury kryminalnej. Krótkie z konieczności spojrzenie na kilka konkretnych przykładów – tekstów literackich reprezentujących różne odmiany gatunkowe kryminału – pozwoli nam prześledzić z grubsza ewolucję interesującego nas gatunku od czasów późnowiktoriańskich aż po nam współczesne, a także przyrzeć się, jaki obraz Londynu – „współczesnego Babilonu”, wyłania się z kart kryminalnych opowieści. Będą to: opowiadanie G.K. Chestertona zatytułowane *The Blue Cross* (1910), powieść Mavis Doriel Hay, *Murder Underground* (1935), nowela Johna Fowlesa *The Enigma* (ze zbioru *Ebony Tower*, 1974) oraz bliższe już naszym czasom i gustom powieści Petera Ackroyda (*Hawksmoor*, 1985) i Nigela Williamsa (*The Wimbledon Poisoner*, 1990).

Pozostaje jeszcze postawić pytanie, być może retoryczne: czy warto przyglądać się tak szczegółowo gatunkowi w ostatecznym rozrachunku popularnemu, jakim jest opowieść detektywistyczna (kryminał⁴⁷)? Tak, bo przecież literatura kryminalna to jednak często, jak pisał niedawno tygodnik „Wprost”, wyrażając powszechną chyba opinię krytyków i czytelników, o wiele więcej niż rozrywka – to ambitne powieści współczesne „nasycone tematyką obyczajowo-społeczną”⁴⁸. Wymieniona w tym artykule Katarzyna Bonda, autorka serii powieści o „profillerce po przejściach” Saszy Załuskiej, w rozmowie z Ryszardą Wojciechowską z „Dziennika Bałtyckiego” (12.06.2014) posuwa się jeszcze dalej i twierdzi, iż kryminał zajmuje dziś miejsce wielkiej powieści realistycznej: „Kryminał jest dziś odpowiednikiem *Lalki*. Też możemy w nim opowiadać o Polsce”⁴⁹.

W dialogach *Ion* i *Państwo* Platon wprowadził do dyskursu filozoficznego słynne później pojęcie „mimesis”, a także sformułował metaforę, której pisane było bardzo długie życie: literatura (sztuka) są lustrem, w którym odbija się świat [„the quickest way (to reproduce reality in another medium) is to take a mirror and carry it around”⁵⁰]. Po wielu wiekach przywołał ją Stendhal w sławnym epigrafie, który otwiera rozdział

⁴⁷ W terminologii angielskiej odróżnia się co prawda właściwą „detective fiction” (czyli „whodunnit”) i „mystery novels” od szerzej rozumianej „crime fiction”, nie mówiąc już o thrillerach i powieściach gangsterskich, ale pojęcia te też częściowo na siebie zachodzą. Zob. np. odpowiednie hasła w: C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, London 2008.

⁴⁸ <https://www.wprost.pl/tygodnik/10015459/Top-10-polskich-kryminalow.html> [dostęp: 2.07.2017].

⁴⁹ <http://www.polskatimes.pl/artykul/3470905,katarzyna-bonda-kryminal-jest-dzis-odpowiednikiem-lalki-tez-mozemy-w-nim-opowiadac-o-polsce,id,t.html> [dostęp: 2.07.2017].

⁵⁰ Plato, *The Republic*, Book 10, 596c-e. Cyt. za: *Classical Literary Criticism*, tr. Penelope Murrey and T.S. Dorsch, London 2000, s. 41.

XIII powieści *Czerwone i czarne* (1830): „Powieść jest to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu” (nieco później, już w tekście rozdziału, myśl ta jest rozbudowana)⁵¹.

Czy można by więc powiedzieć „po prostu”, iż „w lustrze kryminału przegląda się rzeczywistość zachodniego świata późnego XIX i XX wieku, a także pierwszych dekad wieku obecnego”? W jakimś sensie na pewno tak. Są i inne metafory: literatura, także kryminalna, bywa postrzegana jako „okno na świat” [nie na darmo jeden z klasycznych filmów kryminalnych Alfreda Hitchcocka zatytułowany jest *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954)], jako „soczewka”, w której rzeczywistość się skupia, lub jako jej „fotografia”, jako cenne źródło poznania (zwraca się uwagę na realizm językowy powieści kryminalnych, zwłaszcza tych z podgatunku zwanego w literaturach anglojęzycznych „police procedural”), warto też podkreślić jej wartość edukacyjną („mały realizm” kryminału, jego ludyczność i jasno sprecyzowane konwencje gatunku sprawiają, iż nadaje się on świetnie do wykorzystania zarówno w glottodydaktyce, jak i studiach translatorskich i literaturoznawczych).

We wstępie do *Morderstwa na Nilu* (*Death on the Nile. A Poirot Story*, 1937) Agatha Christie rozprawia się szybko i zdecydowanie z zarzutem, iż kryminały to tylko literatura eskapistyczna, stawiając całe rozumowanie „na głowie”: „[D]etective stories are ‘escape literature’ – and why shouldn’t they be?”. Można by dodać: tak, to rzeczywiście literatura eskapistyczna, *dream literature* (i nic w tym złego!), ale nie tylko przecież: najlepsze kryminały są, jak już zauważyliśmy, tekstami ambitnymi, głębokimi, wielowarstwowymi, można je czytać w szerokim kontekście kulturowym i historycznym, czerpać z nich wiedzę o świecie. Z ich stron wyłaniają się najróżniejsze obrazy i wizje, zwykle mroczne, ale nad wszystkimi światami przedstawionymi gatunku literatury detektywistycznej nadal unosi się duch Londynu, „współczesnego Babilonu” z przełomu XIX i XX wieku, który stał się jego pierwszą fikcją „ojczyzną”.

Poezja wielkiego miasta, czyli londyńskie kryminały „złotego wieku”

Kryminały niemalże od początku istnienia gatunku można by podzielić na „miejskie” i „wiejskie” (detektywi Dupin, Lecoq i Tabaret mieszkali w Paryżu, ale pracowali czasami poza jego granicami, we wsiach i miasteczkach podparyskiej prowincji; podobnie rzecz się miała z Cuffem i Holmesem; ten ostatni w opowiadaniu *The Adventure of the Copper Beeches* (1892) zauważa, iż „w najbardziej obskurnych zaułkach Londynu

⁵¹ Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński (motto rozdziału 13); cyt. za: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Stendhal> [dostęp: 2.07.2017]; zob też <http://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/176/Le-Rouge-et-le-Noir>, s. 297 [dostęp: 2.07.2017].

nie popełnia się tylu grzechów, co na pięknej i radosnej wsi”⁵². Kryminały „złotego wieku” angielskiej powieści detektywistycznej (czyli napisane w latach międzywojennych, choć często zalicza się do nich już *Trent’s Last Case* E.C. Bentley’a z 1913 r.) za miejsce akcji obierają bardzo często angielską wieś (panna Jane Marple mieszka w fikcyjnej wiosce St Mary Mead, a Hercule Poirot i nadinspektor Japp niejednokrotnie prowadzą śledztwa w wiejskich rezydencjach angielskich klas wyższych). Z punktu widzenia konwencji gatunku (spisanych wielokrotnie, między innymi w 1929 r. przez księdza Ronalda Knoxa, autora kilku powieści detektywistycznych i członka słynnego The Detection Club⁵³) było to rozwiązanie idealne, pozwalające w sposób naturalny i realistyczny odizolować na pewien czas od świata niewielką grupkę osób zamieszanych w jakąś zbrodnię – świadków i podejrzanych. Podobnie rzecz się miała oczywiście z zagubionymi w piaskach irackich pustyni obozami archeologów, ze statkami na pełnym morzu (lub na Nilu), wagonami sypialnymi międzynarodowych ekspresów, które grzęzły w bałkańskich śniegach, luksusowymi hotelami na Lazurowym Wybrzeżu, oksfordzkimi college’ami itp., itd.

A jednak Londyn nigdy nie był daleko. Londyn to miasto detektywów *par excellence*: mistrz Shardlake w czasach Tudorów, inspektorzy Thomas Pitt, Bucket i Cuff, Sherlock Holmes i doktor Watson w epoce wiktoriańskiej, Lord Peter Wimsey, Poirot i nadinspektor Japp w latach międzywojennych, a także ich powojenni koledzy po fachu: Adam Dalgliesh i Cordelia Gray z książek P.D. James, Luther i Jane Tennison z telewizyjnych seriali – wszyscy oni kojarzą się jednoznacznie z miastem nad Tamizą⁵⁴. Najwyraźniej londyński *genius loci* (Duch Miejsca, „duch opiekuńczy danego miejsca”⁵⁵) sprzyja twórcom kryminałów, inspiruje ich i zapładnia ich wyobraźnię. Na to metaforyczne, ale niezbędne do zrozumienia i opisania świata określenie składają się zapewne zarówno londyński klimat i kaprysy tamtejszej pogody (mgły, deszcze, blade światło, szare, nisko nad ziemią wiszące niebo – jednym słowem wszystko to, co nazywamy „atmosferą” opowieści), jak i topografia olbrzymiego miasta-molocha, nieodparcie przywodząca na myśl labirynt (a w labiryntach, jak wiadomo od czasów antycznych, czają się potwory; w przypadku wiktoriańskiego Londynu byłby to np. Jack the Ripper, czyli Kuba Rozpruwacz), jego bardzo długa historia (stąd tak wiele udanych londyńskich kryminałów historycznych, np. tych autorstwa Josephine Tey, Anne Perry

⁵² A. Christie, *Author’s Foreword*, [w:] *eadem*, *Death on the Nile*, London 2001, s. 7-8.

⁵³ A. Conan Doyle, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, s. 132.

⁵⁴ <http://www.crimeculture.com/359/Rules.htm> [dostęp: 2.07.2017]. Klub spotykał się w domu przy Kingly Street w centrum Londynu, a rotę „przysięgi”, jaką składali jego członkowie, napisał Chesterton; nie powinno też nas właściwie dziwić, iż jego sekretarz, Anthony Berkeley Cox, napisał (pod pseudonimem Anthony Berkeley) powieść detektywistyczną, której akcja rozgrywa się w bardzo go przypominającym fikcyjnym klubie The Crimes Circle... (*The Poisoned Chocolate Case*, 1929).

⁵⁵ Pełna lista byłaby naturalnie bardzo długa; zob. bardzo obszerny rozdział pt. *London*, [w:] J. Earwaker, K. Becker, *op. cit.*, s. 142-194.

czy C.J. Sansoma), uderzające społeczne kontrasty i żywe kontakty z całym światem (motywów zbrodni trzeba czasami szukać w wydarzeniach, które miały miejsce w koloniach, np. w *Znaku Czterech* Conan Doyle'a z 1890 r. przestępstwo popełnione w willi na przedmieściach Londynu ma swe korzenie w występkach, których dopuścili się pewni Brytyjczycy w Indiach w czasie buntu Sipajów w latach 1857-1859). Peter Ackroyd zauważa, iż mieszkańcy Londynu zawsze mieli skłonność do przemocy i z niekłamaną satysfakcją przyglądali się publicznym egzekucjom skazańców wszelkiej maści⁵⁶; do zjawisk wieszczących pojawienie się i sukces literatury kryminalnej badacze zaliczają tak zwane „Newgate Calendars” i „Newgate novels”⁵⁷, czyli w mniejszym lub większym stopniu oparte na faktach relacje o życiu, „działalności” i gwałtownej śmierci słynnych przestępców. W latach 1842-1843 Eugeniusz Sue wydał w odcinkach książkę, która stała się tekstem założycielskim osobliwego gatunku pokrewnego *crime fiction*, a nazwanego po angielsku *Victorian urban mystery genre*⁵⁸: *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*), czyli fabularyzowany portret najniższych sfer społecznych francuskiej stolicy, jej przestępczego półświatka i śródmiejskich slumsów, ze szczególnym uwzględnieniem zaskakująco kreatywnej i barwnej przestępczej gwary (*argot*)⁵⁹. Dzieło to bardzo szybko znalazło bardzo wielu naśladowców: już w 1843 roku Paul Féval opublikował *Les Mystères de Londres* (czyli *Tajemnice Londynu*), a w jego ślady poszedł rok później George W.M. Reynolds, autor tekstów zwanych w terminologii angielskiej *penny dreadfuls*, czyli „brukowymi horrorami”.

Czyżby więc etykieta „współczesnego Babilonu”, którą tak chętnie opatrywano dziewiętnastowieczny i dwudziestowieczny Londyn, oznaczała rzeczywiście tylko – jak chcieli autorzy biblijni – iż miasto nad Tamizą stało się największym na świecie gniazdem złoczyńców, siedliskiem występku, krainą upadającej nędzy moralnej i materialnej? Niezupełnie: wielu mieszkańców i gości Londynu na przełomie wieków widziało w tym monstrualnym organizmie miejskim „nową naturę”, prawdziwy „habitat” nowoczesnego człowieka. W opowiadaniu *The Resident Patient* (*Stały pacjent*, 1893) dr Watson podkreśla, iż Holmes był prawdziwym „miejskim zwierzęciem”, i – niemalże jak Człowiek Tłumu z londyńskiego opowiadania Poego – „Uwielbiał tkwić w samym centrum pięciomilionowego miasta”⁶⁰. G.K. Chesterton (1874-1936), urodzony

⁵⁶ http://sjp.pwn.pl/sjp/genius_loci;2461274 [dostęp: 2.07.2017].

⁵⁷ P. Ackroyd, *London. The Concise Biography*, s. 239-253 i *passim*.

⁵⁸ Zob. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge 2003, s. 19-40.

⁵⁹ Zob. T. Cegielski, *op. cit.*, s. 128.

⁶⁰ Tekst oryginału dostępny online pod adresem: <http://www.gutenberg.org/files/18921/18921-h/18921-h.htm> [dostęp: 2.07.2017]. We wstępie Sue zauważa, iż to, co zamierza opisać, dla jego mieszczkańskich czytelników będzie z pewnością równie egzotyczne i przerażające, co opisy „dzikich” plemion Ameryki, które można znaleźć u tego „Waltera Scotta Nowego Świata”, J.F. Coopera (zob. rozdział I).

w Londynie i wychowany w dzielnicy Kensington autor serii słynnych opowiadań detektywistycznych o księdzu Brownie, w tekście zatytułowanym *In Defence of Detective Stories* (1901) stworzył swego rodzaju manifest pisarza i londyńczyka początków nowego stulecia (Londyn jest też miejscem akcji innych jego znanych książek, np. *Napoleon z Notting Hill*, 1904; *Człowiek, który był Czwartkiem*, 1907), pisząc z prawdziwym entuzjazmem o „poezji wielkiego miasta”, o pięknie miejskiego krajobrazu:

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...⁶¹

Chesterton nie był oczywiście pierwszym, który to piękno dostrzegł: już w najwcześniejszych opowieściach o Sherlocku Holmesie możemy przeczytać wiele ciekawych i sugestywnych opisów miejskiej scenerii, w której się rozgrywają, tej niepowtarzalnej atmosfery Londynu schyłku XIX wieku. Oto jak dr Watson, który jest zawsze narratorem, opisuje pewien wrześniowy wieczór w *Znaku czterech* (1890):

Zapadał wczesny wrześniowy wieczór, ale dzień był już od rana posępny i nad wielkim miastem wisiała gęsta, wilgotna mgła. Brudnoszare chmury wisiały nad brudnymi ulicami. Na Strandzie latarnie, słabo rozświetlające śliskie chodniki, wyglądały jak okrągłe plamy rozproszonego światła. Żółty blask z okien sklepów wlewał się smugami w wilgotne powietrze, ukazując w nikłym migotliwym świetle tłum uliczny. Było, moim zdaniem, coś niesamowitego i zjawiskowego w tej nie kończącej się procesji twarzy, co sunęły w wąskich słupach światła...⁶²

W *Scene of the Crime* Julian Earwaker i Kathleen Becker nie wahają się napisać wręcz, iż „głęboko zakorzenione przekonanie, iż Londyn i literatura kryminalna są sobie bliskie, wynika w dużym stopniu z tego, że Arthur Conan Doyle zdołał tak dobrze oddać jego niepowtarzalną atmosferę”, i podają kilka zwięzłych, ale wymownych przykładów (para wydobywająca się z ust przechodniów niczym dym z lufy pistoletu, przyprawiająca o dreszcz zgrozy mgła wypełniająca zaułki i snująca się bulwarami, rozmyte światło latarni gazowych, cienie i dymy⁶³) – przywodzących nieodparcie na myśl scenerię późniejszych o pół wieku amerykańskich filmów z gatunku *noir*.

Wróćmy jednak do Chestertona. Jak wygląda wspomniana powyżej teoria o poetyckiej naturze i subtelny urok wielkiego nowoczesnego miasta w jego pisarskiej

⁶¹ A. Conan Doyle, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, s. 147 („loved to lie in the very centre of five million people”).

⁶² A. Conan Doyle, *Znak czterech*, [w:] *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, s. 92.

⁶³ J. Earwaker, K. Becker, *op. cit.*, s. 164.

praktyce? W jednym z najsłynniejszych swoich opowiadań (i pierwszym, w którym pojawia się wspomniany ksiądz Brown, niepozorny, niski i – zdawałoby się – wyjątkowo niezręczny i gapowaty katolicki duchowny z hrabstwa Essex), *The Blue Cross* (1910), niejaki Flambeau, poszukiwany przez policję kilku krajów geniusz wśród złodziei, prawdziwy wirtuoz zbrodni, mówi: „Jak artysta zawsze dążyłem do tego, by popełniać przestępstwa odpowiednie do pory roku i krajobrazu, w którym się znajdowałem”. W jego słowach pobrzmiewa echo słynnego *dictum* Dickensa („Jeśli złodziejstwo jest sztuką, to łapanie złodziei jest nauką”⁶⁴), z którym nie do końca zgodzi się Chestertonowski komisarz Valentin („Kryminalista jest artystą, a detektyw tylko krytykiem”⁶⁵), oddają też one niewątpliwie to, co sam autor myślał o kluczowym znaczeniu zarówno miejsca akcji, jak i nastroju w utworze detektywistycznym. We wstępie do kilkakrotnie już cytowanego przewodnika *Scene of the Crime* P.D. James wymienia podstawowe składniki każdej fikcji literackiej (język, postaci, intryga, kompozycja, czas i miejsce akcji) i zauważa, iż „miejsce akcji czasami jest tak dla całego utworu istotne, iż staje się jednym z jego bohaterów”, oraz podkreśla, że ma ono kluczowe znaczenie dla nastroju (*mood*) całości, a także nadaje dziełu tak bardzo pożądane wrażenie realizmu (*sense of reality*)⁶⁶.

Jaki więc obraz edwardiańskiego Londynu wyłania się z tekstu Chestertona? Jest to miasto-olbrzym, wielkie jak ocean czy kontynent, ale i miasto-mikrokosmos, kalejdoskop dzielnic („sto małych wiosek”, jak napisze prawie sto lat później Norman Davies, próbując przybliżyć brytyjską stolicę czytelnikom „Polityki”⁶⁷). Spacerując jego ulicami, natknąć się można na najmniej spodziewane sceny i miejsca: za stacją Victoria inspektor Valentin nagle trafia na spokojny skwer pełen zieleni tak bujnej, iż przywodzi mu ona na myśl wyspę na Pacyfiku: „It was a quaint, quiet square, very typical of London, full of an accidental stillness. The tall, flat houses round looked at once prosperous and uninhabited; the square of shrubbery in the centre looked as deserted as a green Pacific islet”⁶⁸.

Londyn to także miasto-spektakl, miasto-widowisko, niekończąca się seria „żywych obrazów”, które przesuwają się przed oczyma paryskiego detektywa, gdy siedzi na górnej (odkrytej) platformie miejskiego omnibusu sunącego powoli na północ („The yel-

⁶⁴ W.H. Wills „If thieving be an Art, then thief-taking is a Science”, [w:] *The Modern Art of Thief-Taking*, „Household Words” 1850, Volume 1, Magazine No 16. Tekst dostępny pod adresem: <http://www.djo.org.uk/indexes/articles/the-modern-science-of-thief-taking.html> [dostęp: 2.07.2017].

⁶⁵ G.K. Chesterton, *The Blue Cross*, [w:] *idem, Father Brown Stories*, London 1994, s. 9 („As an artist I had always attempted to provide crimes suitable to the special season or landscapes in which I found myself”).

⁶⁶ D. James, *Foreword*, [w:] P.J. Earwaker, K. Becker, *op. cit.*, s. 7 i nn.

⁶⁷ N. Davies, *Smok Wawelski nad Tamizą*, Kraków 2001, s. 276-281.

⁶⁸ G.K. Chesterton, *op. cit.*, s. 6.

low omnibus crawled up the northern roads for what seemed like hours on end..."⁶⁹), i miasto-labirynt, gdyż w powoli zapadającym mroku ulice prostych ceglanych domów podobnych do siebie jak dwie krople wody wydają się ciągnąć bez końca i bez żadnego planu („Their journey now took them through bare brick ways like tunnels; streets with few lights and even with few windows; streets that seemed built out of the blank backs of everything and everywhere..."⁷⁰).

Nawet w obrębie tak wielkiego i tak gęsto zabudowanego miasta jak Londyn spotkać jednak można oazy prawdziwego, niekłamane go piękna. Gdy francuski detektyw i towarzyszący mu brytyjscy policjanci docierają do Hampstead Heath (niegdyś, jak sama nazwa wskazuje, rozległych podmiejskich łąk i lasów, a obecnie jednego z wielkich londyńskich parków, z którego wzgórz rozpościera się wspaniały widok na centrum miasta), narrator sięga po prozę poetycką, by odmalować przed czytelnikiem majestat natury będącej jednocześnie immanentną częścią olbrzymiego miejskiego organizmu. Zacytujmy Chestertona w oryginale:

The street they threaded was so narrow and shut in by shadows that when they came out unexpectedly into the void common and vast sky they were startled to find the evening still so light and clear. A perfect dome of peacock-green sank into gold amid the blackening trees and the dark violet distances. The glowing green tint was just deep enough to pick out in points of crystal one or two stars. All that was left of the daylight lay in a golden glitter across the edge of Hampstead and that popular hollow which is called the Vale of Health. The holiday makers who roam this region had not wholly dispersed; a few couples sat shapelessly on benches; and here and there a distant girl still shrieked in one of the swings. The glory of heaven deepened and darkened around the sublime vulgarity of man; and standing on the slope and looking across the valley, Valentin beheld the thing which he sought⁷¹.

Nie sposób więc odmówić Chestertonowi nie tylko narracyjnego talentu i kreatywności, ale i subtelnej wrażliwości na piękno jego rodzinnej metropolii [nie jest być może przypadkiem, iż w tym samym czasie (1899-1904) Claude Monet malował w Londynie swoje impresjonistyczne arcydzieła, obrazy z serii *Budynek Parlamentu w Londynie* i *Charing Cross Bridge*]. Dodajmy, iż piękna zaczęto wówczas szukać także w scenach z życia nowoczesnego (Monet malował dworce kolejowe, a Rafał Malczewski niedługo później stworzył wspaniały, zimowy tatrzański pejzaż, na którego pierwszym planie pojawi się rozpędzony samochód wyścigowy), a Londyn, wówczas – jak i dziś – prawdziwe „laboratorium przyszłości”, był miastem bliskim sercu futurystów. W podziwieniu i zachwycie mieszkańców i podróżnych nad Londynem *la belle époque* odnaleźć moż-

⁶⁹ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 16.

⁷¹ *Ibidem*, s. 17-18.

na chyba echa admiracji podobnej do tej, jaką dla Babilonu odczuwał Herodot. Tekst Chestertona, pod wieloma względami typowy dla epoki, która go wydała (krótka forma prozatorska, detektyw oryginał, za którym policja nigdy nie może nadążyć, publikacja w prasie, na łamach „The Saturday Evening Post” – to był złoty wiek czasopism takich jak np. „The Strand Magazine”, w latach 80. XIX w. drukujący opowieści o Sherlocku Holmesie – główny bohater powracający w kolejnych opowiadaniach, przestępstwo polegające raczej na kradzieży niż zabójstwie...), to jest to jednocześnie utwór, który przekazuje coś z owej niezwykłej aury, niewątpliwej mistyki, jaka otaczała wiktoriański i edwardiański Londyn – tak jak niegdyś starożytny Babilon. Na przełomie XIX i XX wieku położona nad Tamizą stolica imperium była nowoczesnym mitem, żywą legendą, miastem-znakiem.

W przeciwieństwie do G.K. Chestertona Mavis Doriel Hay, autorka wydane-go w roku 1934 *Murder Underground* (co można by roboczo przetłumaczyć jako Morderstwo w metrze i/lub pod ziemią), nigdy nie zyskała rozgłosu. We wstępie do niedawnej reedycji powieści Stephen Booth podkreśla co prawda, iż jest ona pisarką niesłusznie zapomnianą („most unjustly overlooked”⁷²), ale mamy tu w zasadzie do czynienia z typową angielską prozą detektywistyczną z lat międzywojennych („a classic Golden Age mystery novel”), jedną z bardzo wielu takich książek. Lata 30. XX wieku to epoka największych sukcesów Agahty Christie, Dorothy L. Sayers i Margery Allingham, zwanych „królowymi zbrodni” („the queens of crime”), a także czas intensywnej działalności przywołanego powyżej The Detection Club, gdy – przynajmniej w Wielkiej Brytanii – autorzy kryminałów przestrzegali ściśle określonych konwencji gatunku spisanych przez jego członków. Mavis Hay nie była tu wyjątkiem – jej dwie kolejne powieści – *Death on the Cherwell* (1935) i *The Santa Klaus Murder* (1936), jak przystało na powieści detektywistyczne, osadzone są odpowiednio w (wymaginiowanym) oksfordzkim college’u i na angielskiej wsi, w (równie wymaginiowanym) hrabstwie Haulmshire, a wszystkie trzy trzymają się wspomnianych reguł. Reguł, podkreślmy, stworzonych po to, by – podobnie jak to było w przypadku prawideł ustalonych w XVII wieku przez francuskich dramatopisarzy epoki klasycyzmu – zapewnić czytelnikowi jak największą satysfakcję z lektury.

Można by zapytać, czym – poza oczywistą chęcią zarobienia na niesłabnącej modzie na kryminały wszelkiej maści – kierował się wydawca (a jest to ni mniej, ni więcej sama brytyjska biblioteka narodowa, The British Library), wznowiając ten i inne, jemu podobne tytuły (wiele z nich to, nawiasem mówiąc, kryminały londyńskie, jak antologia *Capital Crimes: London Mysteries*, czy powieści takie jak *The Notting Hill Mystery* Charlesa Warrena Adamsa, *A Scream in Soho* Johna G. Brandona czy *Murder*

⁷² S. Booth, *Introduction*, [w:] M.D. Hay, *Murder Underground*, London 2014, s. 7.

in *Piccadilly* Charlesa Kingstona⁷³). Odpowiedź jest tyleż przewidywalna, ile dająca do myślenia. P.D. James zauważyła kiedyś, iż międzywojenne powieści detektywistyczne stanowią ciekawy paradoks z dziedziny socjologii i psychologii literatury: są to niewątpliwie teksty przynależące do dziedziny kultury popularnej, mające dostarczać (i dostarczające) rozrywki masom, w dodatku czysto eskapistyczne (a także, zgódźmy się z W.H. Audenem, ich „ofiara”, uzależniające niektórych czytelników niczym tytoń czy narkotyki⁷⁴), a jednocześnie – to przecież teksty, których treścią jest przemoc, zbrodnia, często gwałtowna i okrutna śmierć, a także najróżniejsze problemy społeczne, często drastyczne, oraz indywidualne kłopoty, kompleksy i perwersje bohaterów. Dodajmy, iż kolejny paradoks wynika z oczywistego konfliktu pomiędzy dążeniem do szeroko pojętego realizmu (także psychologicznego), do możliwie wiernego oddania kolorytu lokalnego danego miejsca i czasu, a kłującą w oczy fikcją założenia, iż zagadki kryminalne najlepiej rozwiązują detektywi amatorzy. Raymond Chandler w swym słynnym eseju *The Simple Art of Murder* (1950) jest wobec tej papierowej konwencji bezlitosny: boi się „nawet pomyśleć”, jak na wtrącającego się bez przerwy w pracę policji detektywa amatora zareagowałiby stróże porządku z jego rodzinnego amerykańskiego miasta: „The English police seem to endure him with their customary stoicism; but I shudder to think of what the boys down at the Homicide Bureau in my city would do to him”⁷⁵.

Jak powiedzieliśmy, *Murder Underground* to kryminał klasyczny: jest to też kryminał londyński, autorka musi więc jakoś wybrnąć z kolejnego dylematu, tym razem tego, jaki stawia przed nią osadzenie akcji w metropolii nad Tamizą: jak pogodzić wielkomiejskie realia, tłumy mieszkańców (przechodniów, pasażerów, klientów itp.) z imperatywem ograniczenia liczby podejrzanych? Rozwiązanie jest zarazem proste i przekonujące: sceną, na której rozgrywają się powieściowe wydarzenia, jest mikrokosmos przedmiejskiego pensjonatu („boarding house”). Mamy więc wąską grupkę podejrzanych (licząc ze służbą raptem kilkanaście osób) oraz powszechnie nielubianą ofiarę, zamożną, ale zdecydowanie niesympatyczną (starą) pannę, Miss Eufemię Pongleton. Przy okazji, jak spostrzega P.D. James, autorce udaje się nader zręcznie wybrnąć ze wspomnianego powyżej paradoksu: czytelnik nie lituje się nad ofiarą, bohaterowie opowieści nie odczuwają smutku (bratanek Miss Eufemii zauważa co prawda, że „nie jest niczym przyjemnym usłyszeć, iż czyjś krewny został uduszony przy pomocy psiej smyczy, nawet jeżeli się za tym kimś nie przepada”, ale trudno w tej wypowiedzi do-

⁷³ Więcej na stronie internetowej Biblioteki Brytyjskiej https://shop.bl.uk/mall/departmentpage.cfm/BritishLibrary/_488718/1/British-Library-crime-classics [dostęp: 2.07.2017].

⁷⁴ W.H. Auden, *The Guilty Vicarage. Notes on the detective story, by an addict*, „Harper's Magazine” 1948, <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> [dostęp: 2.07.2017].

⁷⁵ R. Chandler, *The Simple Art of Murder*, [w:] *idem, The Simple Art of Murder*, New York 1988, s. 6.

patrzyć się głębszych emocji), a zbrodnia staje się po prostu zagadką, intelektualnym wyzwaniem, nad którego rozwiązaniem wszyscy bardzo chętnie się pochylają⁷⁶.

Czas i miejsce akcji są precyzyjnie określone już w pierwszych zdaniach tekstu: historia rozpoczyna się w „pewien piątkowy poranek w marcu 1934” przed wejściem do Frampton Private Hotel (jego mieszkańcy przezwani zostają przez jedną z bohaterek „the Frumps”), i jest to ten rodzaj „małego realizmu”, który jest chyba warunkiem niezbędnym sukcesu opowieści kryminalnej (nawiasem mówiąc, jego właśnie brak krytycy zarzucali Stanisławowi Lemowi, który dwukrotnie podjął próbę napisania powieści kryminalnej; jedna z nich, *Śledztwo* z 1959 r., osadzona jest w powojennym Londynie i okolicznych hrabstwach południowo-wschodniej Anglii, a druga, napisana w latach 50., ale wydana dopiero w 2009 r. *Skocony kryminał*, w Stanach Zjednoczonych; żadnego z tych miejsc pisarz nie znał z autopsji⁷⁷). Ku wielkiej satysfakcji wszystkich miłośników „starych, dobrych kryminałów” (od samego *Kamienia księżycowego* Wilkie’go Collinsa poczynając) wielkie znaczenie w całej historii opowiadanej przez Mavis Hay mają najdrobniejsze detale oraz topografia miejsca zbrodni: w tekście znajdujemy plany i drzewo genealogiczne ofiary; mamy też długie, drobiazgowo i mozolnie śledztwo, z obowiązkowymi fałszywymi tropami, kilkanaście zwrotów akcji i zaskakującym rozwiązaniem.

Pod pewnymi względami ten bardzo „londyński” kryminał jest niemalże powieścią topograficzną: czytelnik poznaje dokładnie „czarną” linię stołecznego metra (the Northern Line), jej przebieg, pracowników i funkcjonowanie, a także położone bardzo głęboko pod ziemią stacje Belsize Park i Hampstead. Jedną z lokatorek hotelu Frampton, Mrs Daymer, zauważa, iż „stacja metra to idealne miejsce do popełnienia morderstwa”⁷⁸. Ma rację: należy podkreślić, iż londyńska kolejka podziemna to o wiele więcej niż środek transportu; ten cud techniki i inżynierii wiktoriańskiej bardzo szybko stał się czynnikiem kulturotwórczym. Pierwsze, jeszcze parowe lokomotywy nosiły imiona potężnych władców i greckich bogów (np. Pluto, Mogul i Kaiser⁷⁹), liczący setki kilometrów podziemny labirynt tuneli, korytarzy i stacji (niektóre z nich, od lat wyłączone z użycia, to prawdziwe *ghost stations*) szybko dał asumpt do narodzin związanych z nim legend miejskich⁸⁰, a stworzony w 1931 roku przez bezrobotnego rysownika nazwiskiem Harry Beck schematyczny, kolorowy i zgeometryzowany plan metra to, jak pisze z podziwem Bill Bryson w *Notes from a Small Island* (1995), klasyka światowego designu i powszechnie dzisiaj naśladowane arcydzieło w swoim gatunku.

⁷⁶ M.D. Hay, *op. cit.*, s. 8.

⁷⁷ Zob. J. Jarniewicz, *Posłowie*, [w:] S. Lem, *Śledztwo*, Kraków 2016, s. 275-283.

⁷⁸ M.D. Hay, *op. cit.*, s. 20.

⁷⁹ P. Ackroyd, *London Under...*, s. 118 (londyńskiemu metru poświęcony jest cały rozdział pt. *The Deep Lines*, s. 112-137).

⁸⁰ *Ibidem*; zob. też np. <http://www.abandonedstations.org.uk/> [dostęp: 2.07.2017].

„Fikcja”, jak zauważa we wspomnianym wyżej eseju Chandler, „w każdej postaci i formie zawsze dążyła do realizmu”⁸¹. Takie uogólnienie jest oczywiście nieuprawnione, ale akurat do powieści kryminalnych pasuje ono bardzo dobrze. W tekście Hay odnajdujemy koloryt lokalny międzywojennego Londynu (a właściwie jego dobrych, północnych przedmieść), nie sposób też autorce odmówić wyczucia miejsca i czasu (Londyn z jej powieści to miasto nowoczesne, miasto podziemnej kolei i samochodów, telefonów i popołudniówek oraz radia BBC emitującego nowoczesną muzykę taneczną), a także umiejętności ewokowania nastroju i atmosfery miasta i jego przedmieść poprzez opisy i dialogi (te ostatnie ukazują np. bardzo wyraźnie tak charakterystyczne dla Wielkiej Brytanii rozwarstwienie klasowe). Ale czy obraz Londynu, jaki wyłania się z kart tej powieści, ma on w sobie cokolwiek z Babilonu? Na pozór nie. W przeciwieństwie do Berlina lat 20. i początku 30. Londyn z powieści Hay wydaje się bardzo mieszczański, ustatkowany i – pomimo zamieszania wprowadzonego na chwilę przez morderstwo popełnione na jednej z jego mieszkańek – jakoś spokojny i stabilny. To jednak tylko złudzenie, a właściwie to tylko efekt patrzenia na miasto przez pryzmat jednego tekstu literackiego. Na przełomie lat 20. i 30. ubiegłego wieku literackich obrazów brytyjskiej stolicy jest bardzo wiele i każdy z nich (każde z tych „zwierciadeł” czy „okien”) ukazuje nam miasto z innej strony. Wystarczy tu tytułem przykładu wymienić kilku współczesnych omawianej powieści autorów: George Orwell opisuje zupełnie inną stolicę w autobiograficznej i wstrząsającej książce *Na dnie w Paryżu i w Londynie* (*Down and Out in Paris and London*) z roku 1933, P.G. Wodehouse, autor serii satyrycznych powieści o idealnym kamerdynerze (np. *Thank You, Jeeves*, 1934), wprowadza nas w świat klas wyższych, Noël Coward tworzy błyskotliwe komedie obyczajowe (*Private Lives*, 1930), a jedna z „gwiazd” grupy Bloomsbury, Virginia Woolf, zaledwie kilka lat wcześniej wydała swoje najważniejsze modernistyczne arcydzieła: *To the Lighthouse* (*Do latarni morskiej*, 1927) i *Orlando* (1928), a w roku 1933 – *The Waves* (*Fale*). Wszystkie te teksty ukazują inne oblicza miasta; jak Babilon, jak każda wielka metropolia (*nota bene* sławny film Fritza Langa pod takim właśnie tytułem, *Metropolis*, powstał w roku 1927), każde *megalopolis* czy *world city* Londyn był wówczas – i do dziś pozostaje – organizmem o wielu obliczach, miastem zamieszkanym przez najróżniejsze, jak je nazywa Mrs Dwyer, „typy ludzkie”. Różnorodność charakteryzuje z definicji każde miasto, które nazwać by można „współczesnym Babilonem”, podobnie jak idąca w parze z liczbą mieszkańców i rozległością anonimowość, a także wysoce zaawansowana cywilizacja materialna, maszynieria władzy i społeczny porządek.

Jednym z oblicz każdego wielkiego miasta były (i są) niewątpliwie bieda oraz związana z nią przestępczość. Autorom detektywistycznych opowieści Złotego Wieku

⁸¹ R. Chandler, *op. cit.*, s. 1.

wielokrotnie zarzucano, iż uprawiają pisarstwo mocno zaprawione społecznym konserwyzmem i snobizmem („snobbery with violence”⁸²). Nie są to jednak zarzuty do końca uzasadnione: już w 1894 roku (czyli w dwa lata po publikacji pierwszej serii dwunastu opowiadań o Sherlocku Holmesie) Arthur Morrison (bardziej znany jako autor demaskatorskiej powieści o nędzy londyńskiego East Endu *A Child of the Jago*, 1896) wydał zbiór pod wymownym tytułem *Tales of the Mean Streets*. Dokładnie takich samych słów użyje później Chandler w eseju *The Simple Art of Murder* (1950): słynny cytat o „podłych ulicach” wielkich miast zawsze był odbierany jako wezwanie amerykańskiego (choć wykształconego w Londynie, w elitarnym Dulwich College) pisarza do większego realizmu⁸³. Miejszem akcji jego słynnych powieści stało się wielkie miasto amerykańskie w połowie XX wieku (raczej „horror” niż „wonder” swojej epoki!) i wybór ten pociągnął za sobą stworzenie nowego typu bohatera mówiącego oczywiście innym językiem niż jego brytyjscy koledzy, a także złamanie pewnych tabu obyczajowych. Było to niewątpliwie nowe otwarcie, a nowa odmiana gatunkowa została nazwana „czarnym kryminałem” (*hard-boiled crime fiction*). Rodzi się pytanie, czy ukochane, rozpościerające się pomiędzy górami a oceanem, piękne i zepsute zarazem Miasto Aniołów Chandlera, czyli Los Angeles lat 40. i 50., było również jednym z licznych wcieleń „współczesnego Babilonu”? Pewnie tak.

Kryminał na nowe czasy, czyli powojenne eksperymenty

Wróćmy jednak na Wyspy. Orwell, będący – o dziwo – pod pewnymi względami raczej konserwatywny (np. w swoich poglądach na język, co widać wyraźnie w słynnym eseju pt. *Politics and the English Language* z 1946 r., w którym skarży się on na nadmierną ilość zapożyczeń z obcych języków w angielszczyźnie⁸⁴), w tekście *Decline of the English Murder* (czyli *Upadek angielskiego morderstwa*, ale i „kryminału”, opublikowanym również w 1946 r.) pisał o tym, iż angielscy kryminaliści niestety „schodzą na psy”, i o trudnym do przecenienia znaczeniu kryminałów dla swoich rodaków. Czyż istnieje lepszy sposób na przyjemne spędzenie niedzielnego popołudnia niż zagłębienie się w lekturze dobrego *murder mystery*? Warto zacytować pierwszy paragraf tego krótkiego eseju w oryginale:

⁸² P.D. James, *op. cit.*, s. 135.

⁸³ R. Chandler, *op. cit.*, s. 18.

⁸⁴ David Crystal zauważa złośliwie, iż dwa z trzech najważniejszych słów użytych w tytule, „politics” i „language”, są pochodzenia romańskiego (*A History of English in 100 Words*, London 2012, s. 108, 191).

It is Sunday afternoon, preferably before the war. The wife is already asleep in the armchair, and the children have been sent out for a nice long walk. You put your feet up on the sofa, settle your spectacles on your nose, and open the News of the World. Roast beef and Yorkshire followed up by suet pudding and driven home, as it were, by a cup of mahogany-brown tea, have put you in just the right mood. Your pipe is drawing sweetly, the sofa cushions are soft underneath you, the fire is well alight, the air is warm and stagnant. In these blissful circumstances, what is it that you want to read about? Naturally, about a murder. But what kind of murder?⁸⁵

No właśnie, jaki miał być ten powojenny angielski kryminał? Lata 40. i 50. XX wieku przyniosły zarówno kontynuację tradycji przedwojennych, jak i śmiałe eksperymenty: Agatha Christie pisała kolejne powieści z cyklu przygód Herkulesa Poirota i panny Marple, ale też wydała *Death Comes as the End* (1945), książkę, której akcja rozgrywa się w starożytnym Egipcie 2000 lat p.n.e., powszechnie uważaną za tekst założycielski kryminału historycznego. O potrzebie „odświeżenia” gatunku i przełamania zbyt już skostniałych konwencji świadczyły też wspomniane eksperymenty Stanisława Lema. Wkrótce kryminał tryumfalnie przekroczył ciasne ramy literatury popularnej (gatunkowej): ostatnie dekady przyniosły mnogość postmodernistycznych gier literackich, liczne próby parodii gatunku, a także wiele nowych odmian gatunkowych (kryminał historyczny, prawniczy, akademicki, peerelowski, *Scandinavian noir* itp.) i wreszcie – nowy ładunek realizmu psychologicznego, społecznego i językowego (np. w powieściach edynburskiego autora Iana Rankina znajdziemy i dialekt, i żargon policyjny, i gwarę przestępczą).

Jednym z najciekawszych przykładów postmodernistycznego wcielenia kryminału na gruncie anglojęzycznym pozostaje do dziś nowela Johna Fowlesa (autora sławnej i z sukcesem sfilmowanej *Kochanicy Francuza* z 1969 r.) pt. *Enigma* (*The Enigma*) z tomu *Hebanowa wieża* (*The Ebony Tower*, 1974). W kluczowym momencie akcji prowadzący trudne śledztwo w sprawie zaginięcia pewnego polityka, Johna Marcusa Fieldinga, detektyw policyjny rozmawia ze świadkiem, który wobec braku jakichkolwiek postępów w dochodzeniu proponuje następujące rozwiązanie:

Nic nie jest rzeczywiste. Wszystko jest fikcją... założmy, że wszystko, co dotyczy Fieldingów, nawet to, że teraz tu siedzimy, dzieje się w powieści. Powiedzmy kryminalnej. Ktoś nas wymyśla, realnie nie istniejemy. Ktoś postanawia, kim jesteśmy, co robimy, ustala wszystko na nasz temat. [...] Historia musi mieć zakończenie. Nie może być zagadki bez rozwiązania. Pisarz musi coś wymyślić...⁸⁶

A jednak ta historia nie ma zakończenia, bo przecież trudno uznać za takowe konkluzję, iż pewna postać literacka miała dość odgrywania swojej roli i postanowiła z tekstu

⁸⁵ Cyt. za: http://orwell.ru/library/articles/decline/english/e_doem [dostęp: 2.07.2017].

⁸⁶ J. Fowles, *Enigma*, [w:] *idem, Hebanowa wieża*, Poznań 2002, s. 239-240.

„wyjść” czy też „wymknąć się” (na złość i autorowi, i innym postaciom, i czytelnikom). Trudno o bardziej dobitne złamanie czy pogwałcenie reguł gatunku, ale trzeba też przyznać, iż dziesięciolecia eksperymentów literackich spod znaku modernizmu przygotowały pod taką ewentualność grunt. Być może z taką jaskółką nadchodzącego postmodernizmu w latach największej popularności i witalności modernizmu mamy do czynienia już w *Murder Underground*? We wstępie do powieści Hay Stephen Booth pisze: „Inspector Caird makes a rather unexpected appearance halfway through the book, ‘approaching unobtrusively’, as if slipping into the story against the author’s intentions...”, a kilka lat później, w roku 1937, John O’Connor (1870-1952), proboszcz katolicki z Bradford i przyjaciel autora *The Blue Cross*, publikuje książkę pt. *Father Brown about Chesterton*⁸⁷. Dodajmy jeszcze, iż postać, która tylko „ucieka” z tekstu, w którym występuje, to jeszcze nic: w *Złotym Pelikanie* Stefan Chwin opisuje incydent, w którym jego powieściowy awatar (wraz z żoną) zostaje napadnięty i pobity przez głównego bohatera.

Miejsce, które John Marcus Fielding wybrał, by zainscenizować swoje „zniknięcie” z tekstu, było wysoce symboliczne: The British Museum. W mieszczącej się tam do niedawna czytelni Biblioteki Brytyjskiej przesiadywali m.in. George Gissing, Max Beerbohm i Arthur Conan Doyle, Charles Darwin, Karol Marks i Włodzimierz Iljicz Lenin, a za miejsce akcji swych utworów obrali ją m.in. David Lodge (*The British Museum is Falling Down*, 1965) i Peter Ackroyd (*Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994). British Library wznowiła też ostatnio kryminał z czasów Złotego Wieku, *Murder in the Museum* (1938) pióra Johna Rowlanda, który rozpoczyna się od tajemniczej śmierci profesora Juliusa Arnella we wspomnianej czytelni⁸⁸.

Jak widzieliśmy powyżej, Tadeusz Cegielski zwrócił uwagę polskiego czytelnika na fakt, iż jedną z nazw gatunkowych kryminału w języku angielskim jest *mystery novel*, „powieść tajemniczy”. Londyn, podobnie jak Babilon, to miasto zagadek, tajemnic i niewytłumaczalnych zdarzeń, a także miasto magii (okolice British Museum, czyli dzielnica Bloomsbury, siedziba londyńskiego uniwersytetu i wielu znanych wydawnictw, słynie też od dawna jako centrum londyńskiego okultyzmu; tam właśnie w ostatnich latach XIX stulecia William Butler Yeats brał udział w spotkaniach mistycznego zakonu zwanego The Hermetic Order of the Golden Dawn). Jednym z najsłynniejszych londyńskich magów był dr John Dee, bohater głośnej powieści Petera Ackroyda zatytułowanej *The House of Doctor Dee* (1993). Kilka lat wcześniej, w roku 1985, pisarz (ur. w Londynie w 1949 r.) opublikował powieść *Hawksmoor*, niewątpliwie najważniejszą w jego dotychczasowym dorobku. Ta postmodernistyczna historia,

⁸⁷ M.D. Hay, *op. cit.*, s. 10.

⁸⁸ <https://www.gutenberg.ca/ebooks/oconnor-chesterton/oconnor-chesterton-00-h.html> [dostęp: 2.07.2017].

której akcja rozgrywa się na dwóch wzajemnie się przenikających płaszczyznach czasowych, w pierwszych latach wieku XVIII i latach 80. wieku ubiegłego, wielokrotnie przedrukowywana i tłumaczona na obce języki (w tym, w roku 2004, także na polski), zapewniła autorowi miejsce w panteonie współczesnych brytyjskich pisarzy. Nie dziwi to chyba nikogo, kto tę książkę przeczytał: mroczna historia Nicholasa Dyera, cudem ocalałego z Wielkiej Zarazy satanisty i architekta, asystenta słynnego Sir Christopha Wrena, który dostaje zlecenie na budowę siedmiu kościołów na terenie zniszczonego przez Wielki Pożar londyńskiego City, i przeplatające się z nią śledztwo w sprawie serii makabrycznych zabójstw popełnianych w sąsiedztwie wzniesionych przez niego świątyń dwa i pół wieku później to prawdziwy majstersztyk, tym bardziej że autor dokonuje cudów językowej wirtuozerii, naśladując w partiach historycznych powieści angielszczyznę Samuela Pepysa i Johna Evelyn (londyńskich pamiętnikarzy z końca XVII w.). Postać Dyera wzorowana jest na prawdziwym, wybitnym architekcie Nicholasie Hawksmoorze (który, jak się zdaje, żadnym satanistą nie był), a współczesny powieściowy detektyw nazywa się... Nicholas Hawksmoor. Jak przystało zresztą na rasową powieść postmodernistyczną (pamiętajmy, że literatura eksperymentalna zawsze była dla Ackroyda bardzo ważna i inspirująca, nie na darmo jest on autorem nie tylko wymienionych wyżej młodzieńczych szkiców o modernizmie, ale i biografii T.S. Eliota i Ezry Pounda), brak jej satysfakcjonującego zakończenia. Sam autor stwierdził po latach, iż dla niego prawdziwymi bohaterami książki są niezwykle (i w większości do dzisiaj zachowane) kościoły Hawksmoora⁸⁹.

Jeden z kościołów budowanych przez bohatera tej niezwyklej powieści (zaliczanej, podobnie jak *Imię róży* Umberta Eco z 1980 r., do kategorii *literary crime*) to stojąca do dziś nieopodal British Museum świątynia pod wezwaniem św. Jerzego, St. George's Bloomsbury (1716-1731). Jeden tekst zawsze prowadzi do innego. Londyn, jak zauważyło już wielu zafascynowanych nim mieszkańców, pisarzy i historyków, to miasto „wielowarstwowe”, które można czytać jak księgę, miasto-hieroglif.

Zbrodnia jako źródło przyjemności

Jedna z najsłynniejszych przygód Sherlocka Holmesa, *Pies Baskervillów* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902) rozgrywa się w odludnej, ponurej i nastrojowej scenerii wrzosowiska Dartmoor w południowo-zachodniej Anglii. Trudno o miejsce bardziej od niego odmienne niż Wimbledon Common, czyli rozległa łąka leżąca na południu Londynu, w dobrej dzielnicy zamieszkałej przez klasę średnią. Tu właśnie, przy ulicy Maple Drive, w późnych latach 80. XX wieku rozgrywa się akcja satyryczno-kryminalnej powieści

⁸⁹ W audycji Programu 4 Radia BBC pt. *Book Club*, nadanej 12.07.2003 i dostępnej w internecie pod adresem: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00fcx70> [dostęp: 2.07.2017].

Nigela Williamsa *The Wimbledon Poisoner* (1990). Kryminały zawsze dzieliły się na te „poważne”, stopniowo coraz bardziej realistyczne, trzymające się reguł gatunku, i te, które całą kryminalną konwencję obracały w żart: parodie, pastisze, satyry i komedie. Do tej drugiej kategorii należą takie dzieła jak jednoaktówka *The Real Inspector Hound* Toma Stopparda (1962) czy film Roberta Moore’a *Murder by Death* (1976); wpisuje się w nią również komedia obyczajowa i zarazem parodia kryminału Williamsa. Ton, w którym utrzymana jest cała narracja, najlepiej określa angielskie wyrażenie *tongue-in-cheek*, czyli „z przymrużeniem oka”. Mamy tu więc lokalnego wimbledońskiego patriotę Henry’ego Farra⁹⁰ (autora *The Complete History of Wimbledon* w dziewięciu tomach) i lokalny koloryt (Wimbledon jako „the most important suburb in the Western world”), cień dawnej historii w postaci wzmianek o słynnym wiktoriańskim trucicielu Everecie Maltby i wreszcie złamanie konwencji: detektywa szaleńca, D.I. Rusha, który wykrzykuje na wimbledońskiej łące: „I’m God’s Miller... he asked me to grind all the bad people in Wimbledon...” („Jestem boskim młynarzem... zmielę wszystkich złych ludzi w Wimbledonie...”)⁹¹.

Londyn to miasto, które z całą pewnością umie się śmiać samo z siebie, ale nie jest jasne, czy ta akurat cecha upodabnia go również do starożytnego Babilonu. Czy wiemy cokolwiek o poczuciu humoru starożytnych Babilończyków? Czy chaldejscy magowie mieli w zwyczaju z siebie samych żartować? Być może. Być może wśród pozostałych po nich rzeźb, płaskorzeźb, reliefów itp. znajdują się ekwiwalenty sławnego XIII-wiecznego „Śmiejącego się anioła” z gotyckiej katedry w Reims...

Zaduma Nowozelandczyka, czyli konkluzja

Czy w XIX- i XX-wiecznym Londynie odnaleźć można więcej cech starożytnego Babilonu niż w innych wielkich metropoliach Zachodu czasów najnowszych? W Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Nowym Jorku? Niekoniecznie; Londyn był po prostu przez z górą sto lat największym, najbogatszym i najnowocześniejszym miastem świata, stolicą najrozleglejszego i najpotężniejszego imperium, i podobnie jak tysiące lat wcześniej Babilon, zwracał na siebie powszechną uwagę. W każdym razie mit „współczesnego Babilonu” jest nadal żywy: Peter Ackroyd poświęcił mu cały rozdział swojej *Biografii*⁹²,

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ N. Williams, *The Wimbledon Poisoner*, London–Boston 1991: „Actually, if he were offered the choice of going wherever he liked in the world, he would probably choose Wimbledon. The tribal customs of Wimbledon were, in Henry’s view, as worthy of study and the totems and taboos of the Aborigines of the Northern Territory...”, s. 54-55.

⁹² *Ibidem*, s. 293.

a w 2012 roku znany krytyk muzyczny i dokumentalista Julien Temple swój autorski film o brytyjskiej stolicy zatytułował właśnie tak: *London. The Modern Babylon*⁹³.

Pozostaje jeszcze pytanie, czy Londyn podzieli kiedyś losy antycznego Babilonu. Czy legnie w gruzach, czy pochłona go wody wzbierającego morza? Wiktoriański historyk Thomas Babington Macaulay (1800-1859) był pesymistą. W słynnym fragmencie o zadumie Nowozelandczyka nad ruinami Londynu, napisanym w roku 1840 i zilustrowanym później przez Gustava Doré, czytamy: „When some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St. Paul’s...”⁹⁴. Peter Ackroyd jest jednak odmiennego zdania i sądzi, iż Londyn jest wieczny, a także, że zawiera w sobie cały ludzki świat: „London goes beyond any boundary or convention. It contains every wish or word ever spoken, every action or gesture ever made, every harsh or noble statement ever expressed. It is illimitable. It is Infinite London”⁹⁵.

THE BEAUTY AND THE HORROR OF MODERN BABYLON: THE IMAGE OF LONDON IN SELECTED 20TH-CENTURY ENGLISH DETECTIVE STORIES

Summary

The aim of the present essay is to study the origins and variegated meanings of the striking metaphor LONDON IS THE MODERN BABYLON, widespread since at least the early 19th century. What did the notion of “Babylon” actually mean to the Victorians? What made London its pre-eminent modern incarnation? What aspects of the British capital made people compare it to the legendary ancient metropolis? Secondly, late-19th century London was also the birthplace of the detective story (and the detective novel). What image of the city do we find in the pages of the many crime stories set in London? What role does the place itself (both the real city and the fictional world of the stories) play in the narratives? These and other, similar questions are discussed on the basis of five successful literary texts representing various subgenres of the detective (crime) story: one of G.K. Chesterton’s famous Father Brown tales, “The Blue Cross” (1910), the “Golden Age” novel by Mavis Doris Hay, *Murder Underground* (1935), John Fowles’ postmodern novella, “The Enigma” (from the collection entitled *Ebony Tower*, 1974), and two novels by living authors: Peter Ackroyd’s masterpiece of “literary crime”, *Hawksmoor* (1985) and Nigel Williams’ hilarious parody

⁹³ *How Many Miles to Babylon?*, [w:] P. Ackroyd, *London. The Concise Biography*, s. 483-498.

⁹⁴ Zob. <https://www.theguardian.com/film/2012/aug/02/london-the-modern-babylon-review> [dostęp: 2.07.2017].

⁹⁵ *The New Zealand Traveller*, fragment, 1840, <http://www.victorianweb.org/authors/macaulay/ranke1.html> [dostęp: 2.07.2017].

of the genre, *The Wimbledon Poisoner*, 1990. The conclusion seems to be that London, the legendary city, the city of mysteries and of magic, both the horror and the wonder of the age, does deserve the appellation of “modern Babylon” perhaps more than any other, modern, Western city.

Marlena Berdys

Uniwersytet Zielonogórski

SYMBOLIKA MIASTA LABIRYNTU W POWIEŚCIACH MARKA KRAJEWSKIEGO I ZYGMUNTA MIŁOSZEWSKIEGO

Symbol labiryntu jest tak uniwersalny, że jego wykorzystanie przez powieść kryminalną, w której równie ważne jak kreacja postaci czy intryga jest miejsce, w jakim toczy się akcja, wydaje się zupełnie oczywiste. Miejscem tym bywa często miasto, co dodatkowo sprzyja labiryntowym asocjacom, na tym jednak nie kończy się produktywność symbolu wyzyskiwanego także na płaszczyźnie konstrukcji, fabuły czy sylwetki bohatera. Mnogość definicji *labiryntu* pozwala operować nim w wielu różnych kontekstach, pojmując go między innymi jako metaforę przestrzenną, egzystencjalną czy epistemologiczną. Aby zgłębić znaczenie tego pojęcia, odwołam się do pracy Michała Głowińskiego¹, który przedstawia je w następujący sposób:

Mit labiryntu – podkreślmy to dobitnie, by nie powstały w tej materii jakiegokolwiek wątpliwości – jest mitem opowiadającym o przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni, różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów².

Podążając za myślą autora, można powiedzieć, że labirynt przedstawia się jako uniwersum, które na płaszczyźnie literackiej znajdzie swoje zastosowanie i uzasadnienie. O pojęciu możemy mówić jako o metaforze istnienia w świecie złym i obcym, doświadczeniu, przestrzeniach zamkniętych czy indywidualnym spojrzeniu jednostki, za pomocą którego predyspozycje labiryntu wzrastają. „Labiryntem stać się może przeto niemal wszystko” – szczególnie jeśli pojęcie to rozpatruje się w kontekście miasta. Miasto samo w sobie nasycone jest znaczeniami, konotuje zależności pomiędzy poszczególnymi składnikami powieści. Z labiryntem łączy je symboliczna konstrukcja – wieloznaczna,

¹ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990.

² *Ibidem*, s. 130.

kontrastowo zróżnicowana, kumulująca w sobie chtoniczne cechy³. Połączenie tych elementów pozwoli na ukazanie labiryntu jako wyobrażenia miasta, ale również jako sieci relacji wiążącej bohaterów.

Potoczne pojmowanie labiryntu współgra z graficznym przedstawieniem tego symbolu – labirynt jest to plątanina dróg, która prowadzi do pewnego centrum, skomplikowany układ, wielowymiarowy świat, który z jednej strony poprzez swoją strukturę jest uporządkowany, z drugiej zaś – pytyjski. Labirynt jest przestrzenią, w której człowiek ma ograniczone możliwości, jest zagubiony i trudno mu odnaleźć właściwą drogę. Taki opis z łatwością przenieść można na przestrzeń miasta, które we współczesnych powieściach kryminalnych staje się często wręcz uczestnikiem opisywanych wydarzeń, co daje podstawę do wyróżnienia osobnej ich odmiany: kryminałów miejskich. Ich autorzy chętnie odwołują się do sprawdzonego schematu, w którym akcja osadzona jest w konkretnej przestrzeni. Miasto w bardzo szczegółowym i realistycznym opisie staje się bohaterem, a nie tylko dekoracją dla rozgrywających się w nim wydarzeń. Gdy rozpatruje się w tym aspekcie symbol labiryntu, bardzo dobrze wpisuje się on w specyfikę tego podgatunku powieści kryminalnej.

Kryminał miejski stał się odrębną formą prozy właśnie ze względu na specyficzne ukazanie przestrzeni. Tradycyjny kryminał preferował kompozycję, w której przedstawia się przestrzeń zamkniętą – miasto nie jest taką przestrzenią. To pierwszy element, który sprawia, że kryminał w tej odsłonie odbiega od klasycznego wzorca gatunkowego, kolejnym jest wspomniane już odtworzenie miejskich realiów. Jest ono na tyle wierne i precyzyjne, że czytelnicy mogą posłużyć się książką jako turystycznym przewodnikiem. Takie ujęcie miejskiej przestrzeni odnajdziemy między innymi w powieściach Marka Krajewskiego, a także Zygmunta Miłoszewskiego, Marcina Wrońskiego czy Ryszarda Ćwirleja. Miasto odkrywa u nich swoje drugie oblicze – mroczne, tajemnicze, nieznane ogółowi. Kryminał uchyla drzwi do świata, do którego większość nie ma i raczej wolałaby nie mieć w realnym życiu dostępu. Miasto jest jego częścią, stając się pełnoprawnym uczestnikiem, a nie tylko tłem wydarzeń, wpływa na innych bohaterów, kształtuje ich.

Akcja polskich kryminałów najczęściej toczy się w mieście, zwykle dużym. Jest to przestrzeń w pewien sposób zamknięta (choć niedosłownie), bliska, oswojona. Niesie za sobą pewną identyfikację; są swoi i obcy – ci z innego miasta, z prowincji, przyjezdni, turyści. [...] Ta identyfikacja jest bardzo wyraźna. Mimo tego miasto jest czymś kompletnym, swoistym uniwersum, „całym światem”⁴.

Z tym stwierdzeniem mogę się zgodzić tylko częściowo, miasto bowiem w powieści kryminalnej nie ma struktury zamkniętej, a choć posiada granice administracyjne

³ *Ibidem*, s. 146, 161, 162.

⁴ M. Żbikowska, *Zbrodnia czai się w mieście*, „Kultura Miasta” 2009, nr 1, s. 15.

i konkretną topografię, w obrębie której porusza się bohater, w istocie jest wielopłaszczyznowe i wielowymiarowe. Na taką przestrzenną metaforę dodatkowo nakłada się również często opozycja swój – obcy. Wyraźnie widać to w powieści Krajewskiego *W otchłani mroku*⁵. Akcja utworu przenosi nas do roku 1946, gdy na terenie Wrocławia stacjonują wojska radzieckie. Pisarz pokazuje ich jako obcych, którzy zawładnęli miastem, sieją terror i grozę. Wrocław staje się siedliskiem zła, miastem zbrodni, gwałtów i bezprawia. Miejska przestrzeń sprzyja najeźdźcom, którzy nie tylko znajdują w niej schronienie, ale – gdy czyhają na niewinne ofiary w zaułkach i zakamarkach miasta – wręcz ułatwia im przestępczy proceder. Wrocław jawi się wtedy jako mityczny labirynt, w którym czai się Minotaur. Detektyw Popielski odgrywa w takim kontekście rolę Tezeusza i tak jak jego mitologiczny odpowiednik tropi potwory.

Przyjmując tezę o mieście jako bohaterze, warto odwołać się do francuskiego antropologa kulturowego Marca Augé'a i zaproponowanego przez niego terminu „nie-miejsca”. Autor definiuje pojęcie jako obszary, które wpływają znacząco na życie człowieka, tworząc z nim jedyną w swoim rodzaju więź. Nie-miejsca nie określają ani uwarunkowania historyczne, ani topografia, ale zależności i relacje, jakie łączą je z tymi, którzy przebywają w ich przestrzeni⁶. Takie kryteria definicyjne spełnia opis gabinetu Marii Miszczyk, szefowej prokuratury w Sandomierzu z powieści Miłoszewskiego:

Sobieraj siedziała sztywno na skórzanej sofie w stylu „Konstancin lata osiemnastą”, od Szackiego, umoszczonego w fotelu od kompletu, oddzielał ją szklany stół. Jeśli Miszczyk chciała stworzyć w swoim gabinecie domową atmosferę, biorąc za wzorzec przeciętne wyposażenie sześcianu polskiego, to osiągnęła sukces⁷.

Ironia narratora okazuje się uzasadniona: Szacki spotyka się z niezbyt starannie ukrywaną niechęcią, podyktowaną obawą przed naruszeniem przez przybysza sieci wątpliwych moralnie i prawnie, sieci powiązań i zależności familiarno-biznesowych. W rozmowie między poważnymi tematami, związanymi z zamordowaniem młodej kobiety (która okazuje się najbliższą przyjaciółką prokurator Sobieraj), pojawiają się nawiązania do relacji, jakie łączą poszczególnych pracowników. Niektóre rekwyty, jak bezowe ciasto, które Miszczyk (zwana pieszczotliwie przez współpracowników Misią) „przełożyła cieniutką warstwą powideł śliwkowych, które pozostały jej jeszcze z jesieni”, nie licują z powagą urzędowego miejsca. Gabinet Misi jest symbolem jej osobowości, jednocześnie obnażając brak profesjonalizmu kreatorki tej przestrzeni. Chłodny, zdystansowany i profesjonalny Szacki zupełnie nie pasuje do tego miejsca i „lukrowej otoczki” jego gospodyni. Gabinet nie jest zatem opisem przestrzeni, w jakiej znaleźli się bohaterowie – jest *nie-miejscem*, opisem zależności i prywatnych uwikłań jego użytkowników.

⁵ M. Krajewski, *W otchłani mroku*, Kraków 2013.

⁶ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.

⁷ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2014, s. 36.

W podobnej konwencji przedstawiony został Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego, zwłaszcza w pierwszym cyklu z Eberhardem Mockiem. Breslau jest posępne, pełne zbrodni i występków, ale ma również drugą twarz – egzotyczną, nieznaną czytelnikowi, pociągającą. Miejsca opisywane przez Krajewskiego są często miejscami zinstytucjonalizowanymi, rządzącymi się własnymi zasadami i regułami, które narzucają pojawiającym się w nich ludziom. Idealnym przykładem są domy publiczne, których Mock jest stałym bywalcem. To właśnie one nadają mu szczególnych cech, kreują jego wizerunek i sposób odbioru przez czytelnika, bo ich przestrzeń odzwierciedla cechy bohatera:

Był opanowany i milczący, uwielbiał szarady, brydża, szachy i okrągłe blondynki. Swoje namiętności mógł zaspokajać u madame le Goef bez żadnych zahamowań. Zjawiał się regularnie w piątki o północy, wchodził bocznymi drzwiami, [...] udawał się do swojego ulubionego pokoju, gdzie czekały na niego dwie odaliski⁸.

Pałacik, w którym mieścił się klub erotyczny, znajdował się w podwrocławskim Oporowie. Miejsce było dość odludne, położone z dala od centrum i jego zgiełku. W jego wnętrzach, ozdobionych posągami bogiń, madame le Goef dbała również o potrzeby kulturalne klientów: regularnie organizowała różnego rodzaju występy, choćby tancerek brzucha, teatrzyków rewiiowych czy kabaretów. Jednym słowem miejsce to było zewnętrznie ciche i dość niepozorne, wewnątrz zaś kipiało życiem, barwami i różnorodnością. Zupełnie zatem jak główny bohater, który w ten krajobraz wkomponował się idealnie – z wyglądu krępy, nieciekawý, posępny; w środku zaś nieposkromiony, z tysiącem żąd.

W taki właśnie sposób przedstawia się konstrukcja *nie-miejsc* – przestrzeni charakterystycznych, choć na pierwszy rzut oka nieznaczących, które wpływają na kreacje bohaterów. Istotne są także *nie-miejsca*, które są dla tych ostatnich ważne, ale zostały przez nich utracone. Chodzi o przestrzenie, jakie można nazwać „arkadiami”, do których wracają nieustannie we wspomnieniach, konfrontując je z nieprzystającą do nich rzeczywistością. Dla prokuratora Teodora Szackiego takim miejscem będzie Warszawa, zaś u Krajewskiego znajdziemy Lwów, do którego wciąż tęskni detektyw Edward Popielski. To właśnie w cyklu o Popielskim czytelnik ma do czynienia z ciekawym układem narracyjnym – pewne jego fragmenty prowadzone są w sposób trzecioosobowy, inne zaś występują jako pamiętnik samego detektywa, pisany w pierwszej osobie, w formie, która pozwala na zdefiniowanie ich jako narracji tożsamościowej. Rozdziały-pamiętniki dostarczają wielu informacji o stosunku Popielskiego do ukończonych miejsc. Opisywana przez niego rzeczywistość oglądana jest z perspektywy osobistych przeżyć, a całość mocno przesycona „ja” detektywa. Miasta takie jak Lwów,

⁸ M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Kraków 2010, s. 16.

Wilno czy Stanisławów określają bohatera kulturowo, wpływają na niego i kształtują jego osobowość. W jego wspomnieniach Kresy to miejsce idylliczne, związane z dzieciństwem i najlepszym okresem życia, ale – z wyroku historii – tak jak dla wielu innych bezpowrotnie stracone. Może i z tego względu Lwów zawsze związany jest – bo takie są prawa idealizującej przeszłość pamięci – z „dobrym czasem”, a „wszystko, co lwowskie”, wydaje się bohaterowi lepsze i piękniejsze: „Zresztą ci handlarze to ludzie godni zaufania. W końcu są ze Lwowa, z Wagowej ulicy!”; „To nie jest moje miasto, kapitanie Czernikow. Moje miasto wy wyrwaliście Polsce w 1939 roku... To miasto nazywa się Lwów...”⁹.

Koncepcja *nie-miejsc*, choć atrakcyjna i produktywna, może jednak okazać się niewystarczająca, jeśli miasto rozpatruje się w kontekście labiryntowej symboliki. Ulf Hannerz w książce *Odkrywanie miasta*¹⁰ proponuje jego analizę sieciową, polegającą na wyodrębnieniu charakteryzujących je grup społecznych, które ze względu na przebywanie w tym samym obszarze tworzą pola społeczne, czyli właśnie sieci relacji. Chętnie wykorzystują ją scenarzyści filmów kryminalnych, każąc swoim bohaterom rozrysowywać „sieci połączeń” między poszczególnymi podejrzanymi, co pozwala uporządkować myślenie i wszystkim częściom układanki wskoczyć na właściwe miejsce, a tym samym zbliżyć się do rozwiązania zagadki. Ciekawa sieć relacji pojawia się u Miłoszewskiego w *Ziarnie prawdy*¹¹. Działaczka społeczna Elżbieta Budnik zostaje zamordowana (zabójstwo dokonane na wzór rytualnego, żydowskiego uboju zwierząt), a w kręgu podejrzanych pojawia się jej mąż Grzegorz Budnik, który po przesłuchaniu zostaje „wstępnie oczyszczony z zarzutów”. W toku śledztwa pojawiają się kolejne osoby – Jerzy Szyller (kochanek denatki), a także rabin Zygmunt Maciejewski, który dostarczał Szackiemu informacji na temat obyczajowości społeczeństwa żydowskiego. Informatorami prokuratora są również: syn przyjaciela Teodora, jeszcze z czasów warszawskich – Sasza; Barbara Sobieraj, która tłumaczyła Szackiemu zależności między Budnikową a różnymi osobami i wprowadzała go w szczegóły życia zamordowanej; inspektor Leon Wilczur, który dzielił się z nim informacjami na temat przeszłości podejrzanych. Te podstawowe informacje pozwalają wydzielić kilka kręgów: krąg koleżeński/zawodowy (Szacki–Sobieraj–Wilczur), krąg informacyjny (Szacki–Sobieraj–Wilczur–Maciejewski–Kuzniecowa), krąg działalności społecznej/zawodowej (Budnikowa–Budnik–Szyller), krąg przyjacielski (Budnikowa–Sobieraj–Budnik). Ponadto można wytyczyć jeszcze dwa pola: uwzględniając kontekst historyczny (Budnikowa–Budnik–Wilczur/Wajsbrota–Szyller) oraz kontekst miejsc – zwłoki Elżbiety odnaleziono na terenie Archiwum Państwowego, czyli dawnej synagogi; kulturowo miejsce to można połączyć z bazyliką katedralną pod

⁹ *Idem*, *W otchłani mroku*, op. cit., s. 48, 289.

¹⁰ U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Kraków 2006.

¹¹ Z. Miłoszewski, op. cit.

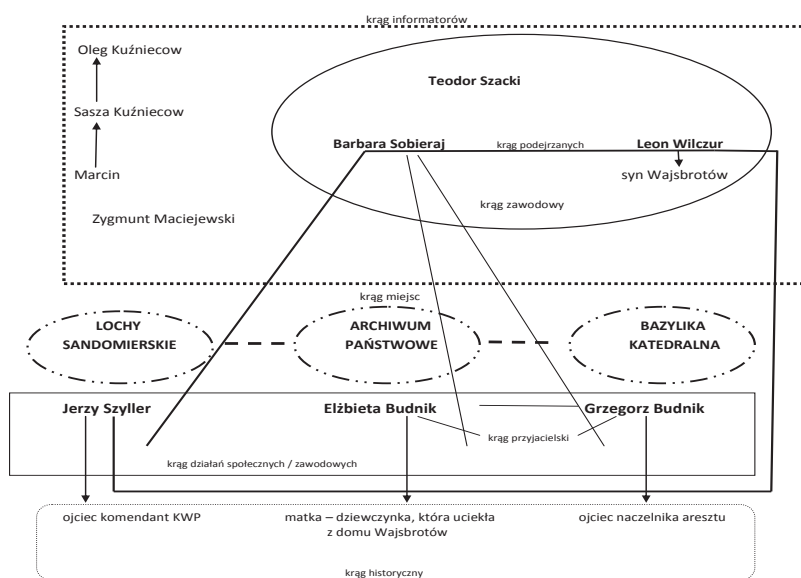
wezwaniem Narodzenia NMP, w której znajdował się obraz przedstawiający mord rytualny. Następne miejsce, które wpisuje się w kontekst, to „lochy sandomierskie”, w których odnaleziono zwłoki Jerzego Szyllera. Wytyczenie pól relacji pomiędzy poszczególnymi bohaterami pozwala na przełożenie tychże postaci na konkretne miejsca, które w swoim połączeniu również tworzą pewne pole – krąg miejsc. Określenie tych obszarów pozwala na dokładną analizę, którą wykorzystał w śledztwie Teodor Szacki. Jego podstawowe informacje na temat ofiary stopniowo były uzupełniane przez relacje osób, które miały styczność z denatką. Po drodze pojawiały się fałszywe tropy i „odwracanie uwagi” (inscenizowanie i stylizowanie zabójstwa). W konsekwencji prokurator popełnia błąd i aresztuje osobę, która idealnie wkomponowuje się w profil zabójcy. Jednak kolejne analizy i wnikanie w szczegóły pozwalają w końcu odnaleźć właściwy trop. Wspólnym mianownikiem i odnośnikiem dla wszystkich przestrzeni staje się Sandomierz – miasto z bogatą przeszłością, naznaczone kulturowo przez społeczność, które w nim zamieszkiwały. Mamy więc kulturowy wątek społeczności żydowskiej oraz jego powiązania z powojennymi działaniami mieszkańców – klisze czasowe, historyczne, społeczne, poprzez które rozpatrywać trzeba aktualne wydarzenia, by rozwiązać zagadkę. Pozwala to również wyodrębnić pola relacji uwarunkowanych przeszłością i teraźniejszością oraz wspólny dla obu krąg łączący siecią zależności kolejnych bohaterów. Metoda analizy sieciowej jest przydatna w prowadzeniu śledztwa, opiera się na logice, łączeniu faktów i badaniu relacji różnych kręgów. W swojej formie wygląda na skomplikowaną, nieczytelną i niezrozumiałą – jak symbol labiryntu. Dla zobrazowania stopnia zawłości proponuję adekwatny rysunek.

Przestrzeń miejska wpisuje się w teorię sieci powiązań. Synagoga czy bazylika przywołują pewne zakorzenione w społeczeństwie legendy i wyobrażenia, które wciąż mają sporą siłę oddziaływania. Charakterystyczne budynki Sandomierza nasuwają automatyczne skojarzenia, co zostało wykorzystane przez zabójcę Elżbiety Budnik. Analiza sieciowa jest więc przydatna jako narzędzie służące do stopniowego dochodzenia do rozwiązania kryminalnej łamigłówki.

Ostatnią koncepcją wpisującą się w specyfikę symbolu labiryntu będzie psychoanalityczna teoria Freuda. Badając ludzką psychikę, wyróżnił on trzy struktury: id, ego, superego¹². Te trzy instancje porównać można do konstrukcji domu, przy czym id odpowiada piwnicy, ego – piętrom, a superego strychowi.

Takie ujęcie można zastosować, analizując przestrzeń miasta, pod którego powierzchnią, w rzeczywistych i/bądź symbolicznych podziemiach czy lochach toczy się życie nielegalne i ponure, niepozostające jednak czasem bez wpływu na pozytywnego protagonistę (czego przykładem – postać Mocka). Współczesna polska powieść kryminalna na szczęście bowiem pokazuje bohaterów skomplikowanych, niejednoznacznych

¹² C.S. Hall, G. Lindzey, J.B. Campbell, *Teorie osobowości*, Warszawa 2016.



Antoni Fijewski

i dlatego – wiarygodnych. I tak – z drugiej strony – przestępca, który z całą pewnością sytuuje się „w piwnicy”, może też być kimś, jak w przypadku rosyjskiego żołnierza u Krajewskiego, do kogo przemawiają względy sumienia i docierają refleksje samoświadomości. W zależności od tego, w jakim miejscu bohaterowie się znajdują, uwypuklają się ich cechy – nie zawsze godne naśladowania i społecznie akceptowalne. Warto zauważyć, że na stopień złożoności charakteru postaci składa się wiele elementów i wiele elementów determinuje zachowania odbiegające od normy, także wtedy, kiedy przyglądamy się takim zachowaniom u bohaterów sytuujących się z racji pełnionych ról i funkcji po stronie prawa i moralności. W przypadku Popielskiego są to poczucie wyobcowania po przeniesieniu ze Lwowa do Wrocławia, jego osobiste rozterki oraz zamiatwane sprawy osobiste, również – ogólna sytuacja społeczno-polityczna w danym momencie historycznym. Teodor Szacki zaś będzie musiał zmierzyć się z prowincjonalnym, ksenofobicznym i partykularnym sposobem myślenia i postępowania, a także problemami osobistymi, związanymi z wychowaniem córki i rozpadem małżeństwa. Na stopień skomplikowania postaci wpływ będą miały również kwestie światopoglądowe i tożsamościowe. Metafora miasta, zarówno w planie egzystencjalnym, jak epistemologicznym doskonale opisuje postacie: zarówno prokurator Szacki, jak i detektyw Popielski są z natury zimni, szarzy, nieprzyjemni i pełni sprzeczności, jak miasta, w których funkcjonują. Specyficzne opisanie przestrzeni jest więc również odbiciem charakteru i osobowości głównych bohaterów książek, a miasto-labirynt wpływa na stopień ich wewnętrznego skomplikowania.

Umieszczenie akcji w konkretnej, mającej swój realny odpowiednik przestrzeni sprawia, że fikcyjny bohater staje się jej integralną częścią. Dla fanów książek Miłoszewskiego i Krajewskiego Sandomierz wpisał już na zawsze do swojej historii prokuratora Szackiego, Wrocław zaś nie może już dziś istnieć bez Mocka i Popielskiego.

Podsumowując, w rozpatrywaniu miasta jako labiryntu we współczesnej polskiej powieści kryminalnej ważne będą cztery elementy: a) kompozycja kryminału miejskiego; b) odniesienie się do terminu *nie-miejsc*; c) wydzielenie pól zależności przy pomocy koncepcji sieciowej analizy miasta; d) wykazanie zależności i wpływu na linii miasto – bohater poprzez stosowanie teorii struktur osobowości. Taki schemat może przyczynić się do zrozumienia i opanowania rozległego terminu, jakim jest miasto-labirynt w powieściach kryminalnych. Powieść kryminalna jest hybrydyczna. Nie uważam tego za minus, wręcz przeciwnie – badaczowi tej literatury daje to ogromne pole manewru i możliwość odwoływania się do wielu innych dziedzin naukowych. Pozwala na elastyczność, dzięki której wyłania nam się bardzo interesujący układ relacji między samym kryminałem a rozległymi kontekstami i nawiązaniem wykraczającym daleko poza literaturę.

THE CITY-LABYRINTH SYMBOLISM IN THE NOVELS OF MAREK KRAJEWSKI AND ZYGMUNT MIŁOSZEWSKI

Summary

The topic of this article is the symbolism of the labyrinth which appears in Marek Krajewski's and Zygmunt Miłoszewski's novels. Along with the growing popularity of crime novels, there has been an increase of theoretical approaches to the genre. Contemporary practitioners of this particular genre diversify it by adding new elements. In the case of the authors who are discussed in this article, the city or town is foregrounded and depicted as a character. Therefore, it is important to consider the place on various levels. The symbols of the labyrinth, the concrete jungle, reflects the mystery, crime and the entanglement of the characters. It becomes an integral element of the plot, giving a specific climate to the whole work. In this sense, the labyrinth symbol is significant – it shows connections and relationships between the place and the characters of the crime novel. The description of the place affects various elements of the novel, contributing to the author's popularity. In this article I am going to investigate cities or towns depicted by the above mentioned authors and their influence on the plot, characters, as well as on the popularity of the novels. Considering the phenomenon of Wrocław and Sandomierz which, thanks to detailed descriptions in the novels, have become symbols of a certain pop cultural reality, one cannot ignore their symbolism.

Jesica Woźniak

Uniwersytet Zielonogórski

PRZESTRZEŃ GROZY W POWIEŚCI JOANNY BATOR *CIEMNO, PRAWIE NOC*

Wydana w 2012 roku powieść Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* utrzymana w konwencji grozy sygnalizuje ów rodzaj nastrojowości już w samych słowach zamieszczonych w notatce wydawniczej, których użyła sama opowiadająca o niej autorka: „[...] ta zbitka słów prześladowała mnie, nie dawała o sobie zapomnieć. Gdy narodziły się w niej załączki opowieści, przeraził mnie ich mrok”¹. Dręczące pisarkę zarzewie powieści stało się podstawą historii młodej, powracającej do rodzinnego Wałbrzycha reporterki, zapowiadając jednocześnie wciągającą opowieść kryminalną, za której sprawą Joanna Bator została w 2013 roku laureatką Nagrody Literackiej Nike.

Celem niniejszego artykułu jest pochylenie się nad kreacją świata przedstawionego powieści *Ciemno, prawie noc* ze szczególnym zwróceniem uwagi na jego uwarunkowania w aspekcie aranżacji kategorii grozy. Zamiar analizy owej przestrzeni oparty jest na wybranych elementach geopoetyki wraz z odwołaniem ich do powieściowych układów labiryntowych w zakresie nowoczesnej urbanistyki, a także sposobu doboru słownictwa budującego nastrój powieści.

Tym, co obudziło moje szczególne zainteresowanie podczas lektury powieści z 2012 roku, jest miasto. Miejscem akcji jest współczesny Wałbrzych, do którego powraca młoda kobieta – Alicja Tabor – reporterka z misją. Zadaniem głównej bohaterki jest zebranie materiału, a następnie napisanie tekstu do gazety o trójce zaginionych w jej rodzinnym mieście dzieci. Przynależność gatunkowa tej powieści staje się zatem oczywista, bowiem – wedle przyjętych przez *Słownik terminów literackich*² kryteriów – wśród najważniejszych cech powieści kryminalnej wymienia się bohatera, przestępstwo oraz dochodzenie, będące osią dynamicznej akcji prowadzącej do zdemaskowania

¹ Fragment notatki wydawniczej. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2014.

² *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław 1988, s. 384-385.

kryminalisty. Brak wątpliwości genologicznych pozwala zatem skupić się na tym, co z mojej perspektywy najciekawsze – przestrzeni grozy.

Obserwowany Wałbrzych fantasmagoryczny

Urodzona w Wałbrzychu Joanna Bator napisała historię o ciemnej, mrocznej stronie miasta swojego dzieciństwa. Choć pisarka w dodatku autorskim zaznacza, że wszystkie postaci i miejsca w jej rodzinnym mieście, poza Zamkiem Książ, są efektem jej wyobraźni, wydaje się, że topografię miasta Piaskowej Góry można przenieść z niemalą precyzją na mapę.

Małgorzata Czermińska, podając wśród klasyfikacji miejsc autobiograficznych miejsca obserwowane (tu i teraz lub tu i wtedy)³, przedstawia Warszawę Mirona Białoszewskiego jako przykład doskonały. Być może Wałbrzych Joanny Bator nie odpowiada tej klasyfikacji w całości, jednak pewne elementy decydują o jego częściowej przynależności do tej odmiany. *Ciemno, prawie noc* powstawała, gdy pisarka przebywała w Japonii. Perspektywa pisarska nie pozostaje tu bez znaczenia. Autorka czuła potrzebę powrotu do rodzinnego miasta, ale nie Wałbrzycha prawdziwego, tylko tego, który pozostał w jej pamięci⁴. Efektem tego rodzaju literackiego przeniesienia jest nieco fantasmagoryczna rzeczywistość tego ośrodka przemysłowego na Dolnym Śląsku.

Joanna Bator, podobnie jak główna bohaterka Alicja, urodziła się w Wałbrzychu, studiowała we Wrocławiu, a następnie zamieszkała w Warszawie. Przebywanie we wszystkich tych miejscach zadecydowało o tym, że kreacja przestrzeni powieściowej uzyskała wyjątkowy literacki wymiar. Zarówno pisarka, jak i wykreowana przez nią postać nieustannie wracały myślami do tej górniczej miejscowości, nękanie potrzebą odwiedzin oraz zmierzania się z wewnętrznymi frustracjami. Poszlak dowodzących drugiej tożsamości pisarki jest więcej. Jedną z ciekawszych jest nazwisko głównej bohaterki – Tabor – będące anagramem jej własnego – Bator. Trudno jest stwierdzić, na ile Alicja stanowi alter ego pisarki, choć pewne podobieństwa są dość wyraźne, jednak osobiste przeżycia laureatki nagrody Nike bez wątpienia odcisnęły piętno na tej powieści.

Wałbrzych prezentowany jest z punktu widzenia głównej bohaterki. Narracja prowadzona w taki sposób zdaje się sygnalizować, iż bez postaci tego literackiego administratora miasto nie miałoby prawa bytu, a przynajmniej jego postać przybrałaby wówczas zupełnie inne kontury. Nie można jednak zapomnieć o fragmentarycznej zmianie

³ Małgorzata Czermińska wśród rodzajów miejsc autobiograficznych wymienia miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane i dotknięte (zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 193).

⁴ Na podstawie wywiadu Tadeusza Sobolewskiego i Michała Wybieralskiego z Joanną Bator dla „Gazety Wyborczej”, http://wyborcza.pl/1,76842,14732046,Nike_2013_dla_Joanny_Bator_za_ksiazke__Ciemno__prawie.html?disableRedirects=true [dostęp: 1.10.2016].

narratora, która możliwa jest wyłącznie za sprawą reporterki, bowiem w kilku rozdziałach do głosu dochodzą osoby snujące swoją prywatną opowieść o przeszłości. Wśród tych wyraźnie wydzielonych w toku powieści zmian narratorskich autorka przechodzi z ujęcia Alicji do wizji przeszłości bohatera jej wywiadu. W ten sposób czytelnik zapoznaje się z powodującymi wrażenie naturalności i prawdziwości trzema historiami Alberta Kukułki, opowieścią dyrektora Domu Dziecka „Aniołek”, wyznaniem Dawida, a także ze zdarzeniami z życia właściciela Króliczej Nory.

Dolnośląska miejscowość niejako sama staje się bohaterem powieści, odsłaniając przed czytelnikiem swoją ciemną stronę. Alicja Tabor, która po piętnastu latach kroczy po własnych, zostawionych przed laty śladach, znajduje odpowiedzi na wszystkie nurtujące ją pytania, poczynawszy od prawdy dotyczącej zaginionych dzieci, a skończywszy na tajemnicach jej własnej rodziny. Kreacja Wałbrzycha jest wyjątkowo mroczna. „Wjechaliśmy do krainy, gdzie noce są czarniejsze, a zima przychodzi już w listopadzie i nadal trwa, gdy wszędzie indziej kwitną krokusy i forsycje”⁵. Miasto wygląda tak samo w momencie przyjazdu, jak i w momencie odjazdu Alicji, jest konsekwentnie ponure, przynębiające i groźne.

Narratorka wspomina miejsca autentyczne takie jak Zamek Książ, Piaskowa Góra, kino Apollo, cukiernia Oleńka i inne, które łączą się w powieści z tymi będącymi efektem wyobraźni autorki. Manierystyczny labirynt burzy realistyczny szkic miasta, wkładając bohaterkę w podziemny świat pełen rozgałęzień, które utrudniają odnalezienie jedynej właściwej drogi prowadzącej do wyjścia, co zmusza Alicję do stałego zachowania szczególnej ostrożności i dalszej wędrówki drogą prób i błędów⁶. „»Realne« kontury architektoniczne wyłaniające się z ciemności przenikają tu stopniowo w projekcję, tworząc w efekcie symboliczny obraz miasta, podmiotu zbiorowego cierpienia postawionego wobec milczącej transcendencji”⁷.

Co prawda cytowane słowa Elżbiety Rybickiej dotyczyły *Próchna* Wacława Berenta, jednak wałbrzyska przestrzeń z *Ciemno, prawie noc* doskonale wpisuje się w tę interpretację. Dolnośląskie miasto staje się wyrazem zbiorowego smutku, niezadowolenia oraz kolektywnego działania szeroko rozumianego zła. Kartograficzne i urbanistyczne elementy kreowanego świata z powieści z 2012 roku zespala się ze sobą, tworząc na poły fantasmagoryczny konglomerat. Wszystko to sprawia, że odniesienia do powieści gotyckiej, za której wzór uznaje się *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, są bardzo dobrze widoczne, zaznaczając swoją obecność na poziomie upiornego miejsca akcji, kreacji bohaterów oscylujących wokół antynomii dobra i zła, a także enigmaty

⁵ J. Bator, *op. cit.*, s. 10.

⁶ Por. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, Warszawa 1987, s. 613.

⁷ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 190.

i zbrodni, na której opiera się cała fabuła powieści. Mrocznej aurze unoszącej się nad Wałbrzychem sprzyjają również niewyjaśnione zjawiska nadnaturalne, wspierające przesłanie ideowe utworu. Alicja Tabor prowadzi czytelnika zawiłymi korytarzami podziemnej biblioteki, szuka wyjścia z labiryntu pełnego tajemniczych przejść pod Zamkiem Książ, aby w drodze onirycznych doznań i wydarzeń na granicy halucynacji otworzyć przed nim tajemnicze drzwi pokoju, którego nie ma.

Tak przedstawiony Wałbrzych stał się miastem wołającym o rozwikłanie zagadek, które postawił na drodze głównej bohaterki walczącej i mierzącej się z mistyfikatorskimi prorokami, chciwymi sprzedawcami fałszywych relikwii, pedofilami i innymi wcieleniami zła oswojonego i spersonifikowanego, nazwanego „kotojadem”, który zamieszkuje w wybranych ludzkich ciałach, przejmując nad nimi kontrolę. Główna bohaterka mówi: „Zło nigdy mnie nie zaskakuje, ale zawsze dziwi”⁸. Być może właśnie ze względu na ten wyjątkowy rodzaj oswojenia ze złem to właśnie Alicja z reporterki przeistoczyła się w detektywa rozwiązującego na własną rękę wałbrzyskie zagadki.

Miasto fantasmagoryczne odsłania się poprzez narrację ironiczną – „[...] konsekwencje przemian modernistycznych prezentowane są bowiem za pomocą postaw i wartości mieszkańców nowoczesnych metropolii [...]”⁹. Przechadzka wałbrzyskimi ulicami przygnębia oraz sprawia, że wędrowiec zaczyna się czuć nieswojo. Na drodze Alicji Tabor stają niemalże same osobliwe, nieprzystępne i nieprzychylne postacie. Patologiczne środowiska, wynaturzenie mieszkańców, ich dewiacyjny charakter oraz skłonność do akceptacji niegodziwości sprawiają, że miasto jawi się jako potwór będący efektem nawarstwiającej się nikczemności.

Utracony lub porzucony porządek moralny zdaje się ogarniać miasto całkowicie w sposób alegoryczny. Celem Joanny Bator nie było jednak pokazanie wyłącznie ciemnej strony Wałbrzycha, dlatego stworzyła ona drugi, niejako iluzyjny biegun powieści pod postacią kociar – personifikacji dobra, które pojawia się wówczas, gdy jest najbardziej potrzebne. Obecność miłośniczek kotów nie jest oczywista. Pojawiają się one niekiedy w sytuacjach, gdy bohaterka jest na granicy jawy i snu, pozbawiona świadomej pewności ich pomocy. Jak zauważa E. Rybicka:

[...] wizyjność pełni funkcje nie tylko konstrukcyjne, jako tryb prezentacji miasta, ale i interpretacyjne, uruchamia bowiem parabolizację przestrzeni miejskiej, wprowadzając plan znaczeń nadbudowanych ponad realnością. Konwencja wizyjna rozchwiewa substancjalność i zwiększa logikę tożsamości miasta, jak we śnie, może ono być miastem i zarazem nie-miastem, przestrzenią podwójnie zakodowaną, znakiem innego porządku, takim jednak, do którego niełatwo znaleźć klucz¹⁰.

⁸ J. Bator, *op. cit.*, s. 53.

⁹ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 192.

¹⁰ *Ibidem*, s. 199.

Odrealnione i fantasmagoryczne przeżycia Alicji wikłają ją w labirynt własnej psychiki, przeszłości i Wałbrzycha, który woła główną bohaterkę o pomoc, prosi o uspokojenie nastrojów mieszkańców i pojednanie z reporterką, która opuściła niegdyś jego granice w smutku, złości i rozgoryczeniu.

Korytarzami wałbrzyskiego labiryntu

Opuszczony Zamek Książ, wraz z atmosferą krążącej wokół niego aury tajemnicy i zaginionego skarbu jego ostatniej pani Daisy, stanowi swego rodzaju pomnik, jest wciąż obecnym świadkiem wszystkich – dobrych i złych – wydarzeń, jakie miały miejsce w Wałbrzychu.

Nie bez znaczenia jest również status głównej bohaterki. Alicja Tabor – sierota odczuwająca bardzo silnie samotność i tęsknotę za prawdziwym ciepłem rodzinnym, którego nigdy nie zaznała, młoda kobieta, rezygnująca z zaangażowania emocjonalnego z obawy przed kolejną utratą – w rodzinnym mieście jest przechodniem, stawiającym stopy po zostawionych wcześniej śladach. Wędrowniacy lub spacerownicy oscylują zawsze wokół jakiegoś celu. Jak zauważa Piotr Kowalski: „Wędrowniacy z definicji jest więc zapisem pokonywanych granic”¹¹. Poruszanie się bohaterki po mieście ma szczególny wymiar, na który zwraca uwagę Magdalena Roszczynialska, przyjmując punkt widzenia Katarzyny Szalewskiej. Badaczka Uniwersytetu Gdańskiego odnosi optykę psychogeograficzną do Michela de Certeau i jego koncepcji „pieszego aktu wypowiedzianego”. Bycie-w-mieście zyskuje wówczas inny, podporządkowany do pewnego stopnia topografii miasta, wymiar¹². W przypadku powieści Joanny Bator sprawa ulega komplikacji ze względu na jej konotacje labiryntowe. Główna bohaterka porusza się bowiem po mieście, odwołując się do własnej pamięci bez mapy w ręku. Toteż bycie-w-mieście odnosi się po raz kolejny do osobistych doświadczeń, które utrudnione są przez grozę wytwarzaną przez drugie oblicze Wałbrzycha. Warto wspomnieć także o wspieraniu mitotwórczego charakteru labiryntu poprzez szereg historii samobójczyni Ewy – siostry głównej bohaterki. Zamieszkujące ludzkie ciała kotojady przypominają Minotaura pozostawionego samemu sobie, który co jakiś czas żeruje na mieszkańcach górniczego miasta, wprawiając społeczność w popłoch, co ilustrują trzy kolejne bluzgi.

Warto zwrócić uwagę również, że przechadzki i gonitwy po podziemnych korytarzach Zamku Książ determinowane są przez miasto-labirynt. Sama konstrukcja

¹¹ P. Kowalski, *Wędrowanie i poszukiwanie, czyli przekraczanie granic*, [w:] *O granicach i ich przekraczaniu*, red. P. Kowalski i M. Sztandara, Opole 2004, s. 10.

¹² Zob. M. Roszczynialska, *Literackie miastomorfozy*, [w:] *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015, s. 7.

labiryntu zakłada niejako niewyjaśniony i nadprzyrodzony wpływ na jednostkę weń uwikłaną. Znacząca jest także śmierć ojca bohaterki oraz jego życie poświęcone w imię odnalezienia prawdziwej – umożliwiającej dotarcie do skarbu – mapy, które zostaje utracone pod gruzami nieprawdy i oszustw ludzi czerpiących korzyści z cudzej naiwności. Brak przewodnika w postaci mapy oraz stale pojawiające się tajemnice, rodzące kolejne pytania, potęgują odczucia labiryntowe i dodatkowo płaczą gmatwaninę niedopowiedzeń. Podziemia rezydencji księżnej Daisy stają się królestwem bezprawia, bestialstwa i dehumanizacji, rzutując na panoramę społeczną dolnośląskiego miasta.

Alicja o pseudonimie Pancernik krążyła po labiryncie własnych zatartych i nieostrych wspomnień, usiłując odkryć trudną i przerażającą prawdę o sobie i swojej rodzinie. Oprócz osobistych doznań interesujące z mojej perspektywy jest również samo doświadczenie miasta, odwołujące się do poetyki performatywnej. Rybicka słusznie puentuje w jednym ze swoich artykułów, że miasto pozwala istnieć nie tylko temu, co zostaje objęte przestrzenią kulturową, ale również dotyczy tego, co mieści się w obrębie egzystencjalnego doświadczenia¹³. Jak zauważa Elżbieta Konończuk:

Miasto z perspektywy historyka zainteresowanego przestrzenią jako nośnikiem wiedzy o przeszłości stanowi nie tylko teren detektywistycznych dociekań, ale także – dzięki możliwości bezpośredniego kontaktu, jak w archeologii, z fragmentami przeszłości – scenę doświadczenia historycznego. Miasto zatem jako scena, na której ma miejsce kontakt z przeszłością, staje się dla historyka terenem szczególnych praktyk, które można opisać w kategoriach poetyki doświadczenia historycznego¹⁴.

Silnie zauważalny i coraz częściej obecny sposób istnienia miasta lub regionu wraz z jego uwarunkowaniami kartograficznymi w literaturze współczesnej staje się jednym ze sposobów oswojenia – idąc za tropem K. Szalewskiej – historycznej traumy¹⁵.

Labiryntowy układ Wałbrzycha uwidaczniał się nie tylko w postaci krętych dróg i podziemnych korytarzy, ale również pod postacią niejednoznacznych charakterów, których historie młoda reporterka poznawała każdego dnia. Za ich sprawą zaistniała możliwość wspomnianego wcześniej kontaktu z przeszłością, między innymi z przejęciem kontroli nad zamkiem przez Niemców, wspomnieniami osób zmuszonych do przesiedlenia na Ziemię Odzyskane lub też z fabularnym okrucieństwem i zezwierzęceniem żołnierzy dopuszczających się gwałtu na nieletniej. „[...] zaczęłam się zastanawiać, czy w tym mieście proroków i ich samozwańczych synów, cygańskich mieszańców

¹³ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 488.

¹⁴ E. Konończuk, *Psychogeograficzne poetyki miejskie*, [w:] *Nowe poetyki miejskie...*, s. 21.

¹⁵ Zob. K. Szalewska, *Retoryka bycia-w-mieście. Figury przestrzeni i myśli*, [w:] *Nowe poetyki miejskie...*, s. 36.

z Niemiec i ich transseksualnych bibliotekarek, gdzie Mossadam Husain wciąga śliwy pod ziemię, trafię w końcu na kogoś zwyczajnego. Dla odmiany. Dla równowagi”¹⁶.

W toku powieści narrator określa jedną z kamienic wprost mianem labiryntu: „Sklep mięsny, pokój, którego nie ma, i nasze mieszkanie stanowią jeden organizm. Ta ponemiecka kamienica jest jak labirynt i ma wiele tajemnic”¹⁷. Ukryty pokój na oczach bohaterów przeistoczył się z klubu burleskowego w miejsce spotkań handlarzy fałszywymi relikwiami.

Mówiąc o psychogeografii, warto przywołać Guya Ernesta Deborda, twórcę koncepcji przechadzki, dryfowania, poruszania się i gubienia w mieście, pozwalającej na tworzenie psychicznych map geograficznych¹⁸. Nie jest to bez znaczenia dla powieści Joanny Bator, która powiązała ukrytą historię rodziny głównej bohaterki z kolejnymi miejscami znajdującymi się na mapie Wałbrzycha, wśród których najznamienszym *exemplum* jest polana Zamku Książ.

Krążąc wokół przestrzeni grozy, a więc konkretnej i celowo ukształtowanej wizji określonego miejsca, nie można przejść obojętnie obok postkolonialnej koncepcji Edwarda Saïda. Geografia wyobrażona jako jeden z ekwiwalentów zwrotu przestrzennego (ang. *spacial turn*) służy geopoetyce za przedmiot procesu dążącego do deszyfracji literackiego zapisu konkretnego miejsca/regionu/przestrzeni¹⁹. W przypadku *Ciemno, prawie noc* Joannie Bator udało się sprawnie przedstawić konsekwentnie realizowany pomysł na Wałbrzych pełen grozy, mroku i tajemnic. Istotne wówczas staje się również rozumienie pojęcia miejsca, które w obliczu realizacji autorskiego pomysłu na przestrzeń wyobrażoną odnosić się będzie do wcześniej sygnalizowanych pojęć – doświadczenia, kultury, a także, co wydaje się oczywiste, wyobraźni²⁰. Nie bez znaczenia pozostaje zatem relacja autorki z miejscem akcji powieści. W tym przypadku *Ciemno, prawie noc* jawi się jako efekt spotkania/powrotu Joanny Bator do przestrzeni znanej, która w pewien sposób determinuje tożsamość nie tylko głównej bohaterki powieści, ale również samej pisarki.

Szeroko rozwijane zagadnienie labiryntowej konstrukcji powieści spowodowane jest różnorodnością symptomów o niej świadczących.

Wielowykładalność labiryntu wynika między innymi stąd, że jest to symbol złożony, syntetyczny. Łączą się w nim w paradoksalną jedność wyobrażenia wza-

¹⁶ J. Bator, *op. cit.*, s. 202.

¹⁷ *Ibidem*, s. 364.

¹⁸ Zob. E. Konończuk, *op. cit.*, s. 22.

¹⁹ Por. M. Mikołajczak, *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki*, [w:] *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014, s. 5.

²⁰ Pisała o tym E. Rybicka, rozważając pojęcie miejsca w literackich topografiach. Zob. E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 11-25.

jemnie sprzeczne: więzienia, domu i drogi. Labirynt jest więzieniem otwartym, narzucającym konieczność wędrówki, drogą ograniczającą wolność, domem, który nie pozwala na spoczynek. Jest, rzecz można, drogą wtłoczoną do domu-więzienia²¹.

Narratorka powieści niejednokrotnie wspomina o chęci opuszczenia Wałbrzycha, jednak nie dochodzi do tego. Dopiero osiągnięcie celu – dojście do tajemniczego pokoju w sercu labiryntu – pozwala jej opuścić miasto. Tym, co trzyma główną bohaterkę w rodzinnej miejscowości, jest wewnętrzny przymus poznania prawdy o samej sobie, a także rozwikłanie zagadki zaginionych dzieci.

Poetyka zapowiedzi katastrofy

Groza powieści Joanny Bator odsłania się nie tylko w postaci samych tragicznych wydarzeń, ale również w warstwie językowej prezentowanej przestrzeni. Autorka operuje wyjątkowo mrocznymi określeniami, stosuje ponure porównania oraz nieustannie przypomina o przeczuwanej przez bohaterów nadciągającej katastrofie. Wybrane słownictwo z zaznaczonych kwestii zebrałam i przydzieliłam do trzech kategorii: określeń, porównań i przepowiedni.

Określenia niepokoju

„Ulepieni ze światła i mgły upiorni podróżni w ciemności za szybą” (s. 9), „Ogarnęła nas noc tak gęsta, że nic, co żywe, nie wytrwałoby w niej długo” (s. 13), „Budynek w środku okazał się wymarły” (s. 13), „Dom mojego dzieciństwa stał przede mną ciemny i opuszczony” (s. 19), „być może myślałam się, sądząc, iż jestem już na tyle silna, że nie porani mnie ten dom pełen śmierci i duchów” (s. 25), „przez moment wydawało mi się, że znów słyszę podziemne stukanie” (s. 27), „Była trzecia, pora duchów, samobójców i złodziei” (s. 55), „W powietrzu unosiło się coś obcego, napęniającego lękiem” (s. 137), „stałem się jednym z tych, którzy żyją pomiędzy, nie należąc nigdzie” (s. 139), „Przemoc, jakieś ciało znane i straszne, zamknęłam oczy w oczekiwaniu na ciąg dalszy wizji, ale ten błysk pamięci był wszystkim, co się zdarzyło” (s. 161), „Tłum mnie przeraża, bo nie ma twarzy, której mogłabym zadać pytania” (s. 205), „Jestem zarażona śmiercią, na tym polega moja choroba” (s. 224).

Wymienione określenia wpływające na budowanie nastroju grozy w powieści Joanny Bator oscylują między różnymi odczuciami zmysłowymi. Wśród nich znajdują się wyrażenia nawiązujące do wrażeń wzrokowych, skupionych wokół tego, co związane z nocą, czyli ciemności i ponurych barw. Z drugiej strony narrator zwraca

²¹ M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 11.

uwagę na słuchowe doznania wzbudzające strach pod postacią niepokojących odgłosów wymarłego domu lub niezwykle wymownej ciszy. Określenia dotyczące zmysłów sprzyjają rozumieniu danej miejscowości jako sceny, na której rozgrywa się spektakl ludzkich emocji. Konończuk zwraca uwagę, że w koncepcjach sytuacjonistów miasto jest postrzegane w wyjątkowy sposób.

„[...] doświadczane jako fizyczny *corpus*, percypowany nie tylko za pośrednictwem wzroku, ale też dotyku, węchu, smaku, i słuchu. Ciało człowieka wchodzi tym samym w bezpośrednie relacje z *korpusem* miasta. W takim rozumieniu doświadczenie miasta jest zderzeniem się ciała człowieka z ciałem urbanistycznym²².

W powieści z 2012 roku pojawia się także wiele określeń odwołujących się wprost do kategorii grozy. Są to przede wszystkim wszelkie nawiązania do przemocy, lęku, strachu, samobójstwa, ludzkiej krzywdy, samotności, choroby i śmierci, których zadaniem jest potęgowanie wrogiego nastroju, zła, które czai się w każdym zakamarku.

Porównania

„Dom umierał z teatralną ostentacją, jakby chciał zemścić się za to, że go opuściłam na tak długo” (s. 23), „Coś kliknęło, jakby czas tego domu i mój splotły się dopiero teraz” (s. 26), „Śpiące obok ciała, zatrzaśnięte w sobie, bezwładne i ciche napelnia niepokojem, bo wydaje się podobne do martwego” (s. 55), „Któregoś listopadowego wieczoru wróciłam z budki z zapiekankami z plamą keczupu na brzuchu jak ugodzona nożem” (s. 80), „Z jej mieszkania dobiegał dźwięk telewizora, który zaryczał nagle jak śmiertelnie zranione zwierzę” (s. 95), „Ktoś powiesił go [pluszowego misia – J.W.] na moim pasku od spodni. Zmierzwiona sierść tak bardzo przypominała zwierzęcą, załłośnie oklapnięte uszy wyglądały bezbronne jak u stworzenia, które kiedyś żyło i odczuwało ból” (s. 137), „Starsze panie pewnego gatunku chcą mnie karmić, jakby to, że jako dziecko nie zaznałam matczynej miłości, było wypisane na moim czole” (s. 170), „Położyłam dłonie na książce. Była chłodna jak nagrobny kamień” (s. 223).

W powieści *Ciemno, prawie noc* nawet najzwyczajniejsze elementy ludzkiego życia zyskują mroczny charakter. Najbardziej wymownym przykładem jest plama keczupu na koszulce, która symbolizuje krwawiącą ranę na brzuchu. Stylizacja językowa odgrywa jedną z kluczowych ról w budowaniu nastroju grozy, powodując u czytelnika uczucie nieustannego napięcia i oczekiwania dalszych mrocznych wydarzeń. Wszystkie wymienione chwytów językowe oscylują wokół tajemnicy śmierci. Wiążą się one z cmentarzem, labiryntem, demonami, samotnością, bólem, chłodem i innymi negatywnymi kategoriami, które dodatkowo wzmacniane są poprzez zapowiedź nadciągającej tragedii.

²² E. Konończuk, *op. cit.*, s. 23.

Przepowiednie i przecucia

„[...] Przeżyłam moment irracjonalnego lęku, bo odniosłam wrażenie, że kiedyś już doświadczyłam takiej dusznej ciemności i nie wyszłam z niej bez szwanku” (s. 13), „[...] byłam zbyt mała, by zauważyć, że jej nienaturalnie powiększone oczy i zimny pot na czole to zapowiedź katastrofy” (s. 32), „Co jakiś czas będzie się tu działo coś bardzo złego. [...] Tak złego, że w najlepszym człowieku otwierają się przejścia, przez które zło wchodzi do środka i wtedy jest zgubiony” (s. 35), „Miała siedemnaście lat i wiedziała, że odchodzi” (s. 35), „Bez wątpienia ktoś był w moim ogrodzie. Nie był utkany z ekto-plazmy, ale człowiek, który najprawdopodobniej nie miał dobrych zamiarów” (s. 56-57), „Wiedziałam, że ten strach dotyczy nie tylko groźby gwałtu, fizycznej przemocy, ale czegoś nienazwanego, co pojawiał się wówczas w powietrzu jak ekto plazma z opowieści Ewy” (s. 83), „[...] przeczuwaliśmy, iż ta chwila będzie jak skarb dla tego, kto ocala, i ją przechowa” (s. 114), „Zgadzałam się na wymyślone przez nią piękne życie, ale chyba już wtedy przeczuwałam, że nie jest nam ono pisane” (s. 124-125), „Ocknąłem się w przecuciu, że zagraża mi śmiertelne niebezpieczeństwo” (s. 158).

Mnogość przepowiedni odnośnie do czającego się na każdym kroku zła wpływa na akcję samej powieści poprzez jej dynamizację, ciągle przybliżanie nieuniknionego. Wspomniane przy pierwszej z analizowanych kategorii zderzenie z *korpusem* miasta widoczne jest również w przepowiedniach, które są efektem wyostrenia zmysłów.

Labiryntowe ukształtowanie przestrzeni powieści, w którego efekcie bohaterka jest w stanie ciągłego poszukiwania i błędzenia, uruchamia – używając określenia Konończuk – „[...] przelotne stany dezorientacji, którym zazwyczaj towarzyszą szczególne zachowania, jak spowolnienie ruchów, wzmagające poczucie cielesnej obecności w przestrzeni czy też wyostrenie zmysłów pomagające identyfikacji miejsc”²³. Przecucia oraz niezrozumiała niekiedy świadomość zagrożenia powodują wyężanie podstawowych zmysłów oraz obudzenie intuicji.

Zarysowana problematyka przestrzeni grozy realizowana w konsekwentnie prowadzonej konwencji językowej została podzielona na trzy kategorie, które nie powinny być analizowane w izolacji ze względu na ich wzajemne przenikanie i uzupełnianie się. Cechami wspólnymi wszystkich wyróżnionych rodzajów są kursowanie wokół tematyki śmierci, upodobanie ciemnych barw, wiara w stałą obecność zła, a także szczególna rola zmysłów wzroku, słuchu i dotyku.

Przeźrenie powieści Joanny Bator została utrzymana w estetyce kryminału i powieści grozy. Narracja wsparta dodatkowo przez labiryntowe konotacje, a także wytrwały sposób operowania słowem oraz pozornie prostymi figurami retorycznymi przeniosła czytelnika do nieznanego dotychczas Wałbrzycha – miasta grozy. Autorka posłużyła

²³ *Ibidem*.

się poetyką kryminału, zmierzając do uchwycenia uniwersalnego kontekstu, a układ fabularny o charakterze linearno-powrotnym podkreślił terapeutyczny wydźwięk powieści. Mające szczególne znaczenie zjawisko asocjacji dwóch, wydawałoby się, przeciwstawnych biegunów, jakimi są dobro i zło, okazało się celowym zamierzeniem autorki, która pomimo opisywanego odczłowieczenia i jednostajnego upadku społecznego starała się pozostawić odrobinę miejsca nadziei lepszego jutra.

THE SPACE OF TERROR IN JOANNA BATOR'S NOVEL *CIEMNO, PRAWIE NOC*

Summary

This article focuses on the method of world creation featured in Joanna Bator's novel. Its objective is to explore the ways of creating the mood of terror with especial attention to labyrinth systems in the novel. The article employs selected elements of space theory as well as demonstrates how the language of *Ciemno, prawie noc* contributes to the creation of the mood of terror.

Piotr Prusinowski

Uniwersytet Zielonogórski

ŻYCIE I UMRZECIE W LOS ANGELES WILLIAMA FRIEDKINA – WIELKOMIEJSKI MIKROKOSMOS LAT 80.

Na festiwalu w Wenecji w 2013 roku William Friedkin odebrał honorowego Złotego Lwa za całokształt twórczości, obejmującej ponad trzydzieści tytułów. Mimo to jego nazwisko chyba już zawsze będzie kojarzone przede wszystkim z dwoma – *Francuskim łącznikiem* (*The French Connection*, 1971) i *Egzorcystą* (*The Exorcist*, 1973). Pierwszy z tych filmów okazał się kamieniem milowym w historii kina sensacyjnego. Opowieść z życia funkcjonariuszy wydziału narkotykowego do dziś imponuje techniczną mestrą, a w sposobie potraktowania tematu przytłacza surowym realizmem. Portretując Nowy Jork od strony innej niż ta, którą znamy z turystycznych folderów, reżyser wydobyl na światło dzienne cały wielkomiejski brud, pojmowany zarówno dosłownie, jak i w przenośni. W takim ujęciu sceneria ponurej i bezkształtnej „asfaltowej dżungli” sprzyja zacieraniu się granic pomiędzy dobrem a złem. Nieustannie balansując na granicy prawa i moralności, policjanci niepostrzeżenie zaczynają się upodabniać do tych, których mają zwalczać.

Ta etyczna ambiwalencja staje się jeszcze bardziej widoczna w rysach bohaterów późniejszego, mniej znanego filmu *Życie i umrzeć w Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985), którzy dla dobra śledztwa, w myśl idei, że cel uświęca środki, posuwają się do metod tyleż skutecznych, co bezwzględnych i urągających poczuciu zawodowej godności. Chodzi tu o agentów Secret Service, Chance’a (William Petersen) i Vukovicha (John Pankow), którzy tropią groźnego kryminalistę Ricka Mastersa (Willem Dafoe), trudniącego się głównie fałszowaniem pieniędzy. Dla pierwszego z nich sprawa ma osobisty charakter – chcąc pomścić zabójstwo partnera (Michael Greene), wypowiada przestępcy prywatną wojnę, której charakter zdaje się mieć więcej wspólnego z gangsterskimi porachunkami niż z postępowaniem obrońcy prawa. W tej obsesyjnej wręcz krucjacie towarzyszy mu nowy kolega, Vukovich, wyraźnie zafascynowany jego strącającą postawą.



II. 1. Los Angeles w promieniach wschodzącego słońca

W prologu filmu słońce wschodzi nad drapaczami chmur, majestatycznymi i harmonijnymi w geometrycznej prostocie swoich kształtów. Wygląd tych imponujących budowli może jednak wzbudzać nie tylko zachwyt, ale także niepokój. Pomimo całej luksusowej otoczki (albo właśnie ze względu na nią) ich architektura wydaje się niesłychanie wręcz sterylna i bezosobowa, a krwawa czerwień słońca zdaje się wskazywać na czający się pośród nich element przemocy. Podobne odczucia towarzyszą widokowi schludnej ulicy, którą w towarzystwie obstawy mknie prezydencka limuzyna, czy eleganckim, ale opustoszałym korytarzom hotelowym, gdzie zza zamkniętych drzwi dobiega głos samego Ronalda Reagana, przemawiającego wystudiowanym, perswazyjnym tonem. Spokój tej uładzonej, skrojonej na pokaz rzeczywistości zakłóca wtargnięcie terrorysty, który w imię Allaha zamierza wysadzić się w powietrze. Wkrótce faktycznie ginie w eksplozji, ale dzięki interwencji agentów Secret Service nie udaje mu się zagrozić bezpieczeństwu głowy państwa. Przywracając ład w świecie, gdzie wszystko musi być z założenia idealne, funkcjonariusze uświadamiają nam fasadowość takiego wizerunku. Oni sami w jakimś sensie przynależą do realiów, w jakich przyszło działać niedoszłemu zamachowcowi – są częściami wielkomiejskiego piekła, rządzącego się prawami walki i zemsty.

Choć nie można powiedzieć, że fabuła pełni tu funkcję pretekstową, to jednak została ona ściśle podporządkowana sferze estetycznej. Chropawy, miejscami wręcz paradoksentyczny sposób obrazowania, cechujący *Francuskiego łącznika*, spełniał oczekiwania publiczności lat 70., która od „fabryki snów” zaczęła wymagać realizmu



II. 2. Zdewastowana „ziemia niczyja” na peryferiach miasta

w ukazywaniu Ameryki, trawionej wówczas licznymi problemami. Kultura następnej dekady, zdominowanej przez kult sukcesu i pieniądza, dokumentowała odwrót od przyjętych wcześniej tendencji. Teledyski z MTV, nowe trendy w modzie i jej fotografowaniu, zamiłowanie do nowoczesnych gadżetów i designerskich wnętrz – wszystkie te elementy przyczyniły się do narodzin specyficznej estetyki, łączącej emocjonalny chłód z krzykliwą przesadą.

Cechy wideoklipu dają się szczególnie mocno zauważyć w czołówce filmu. Oglądamy sekwencję następujących po sobie obrazów, podporządkowanych strukturze utworu muzycznego, opartego na syntetycznym rytmie i „plastikowych” brzmieniach, często spotykanych w muzyce dyskotekowej lat 80¹. Jako pierwsze pojawia się zbliżenie na pistolet. W momencie wystrzału ognistoczerwoną tonacją ujęcia przełamuje stalowo-niebieski, oślepiający błysk – ta gwałtowna zmiana kolorystyki zdaje się określać charakter całego filmu, gdzie „wybuchowej” akcji towarzyszy emocjonalny chłód. W następnym kadrze słońce wschodzi nie nad reprezentacyjną częścią miasta, pełną majestatycznych, choć kompletnie bezosobowych drapaczy chmur, lecz nad jego peryferiami, porośniętymi lasem słupów telegraficznych. Industrialne pejzaże, wyeksponowane w kilku następnych ujęciach (nakręconych już w świetle dziennym), składają się na jeden wspólny obraz świata przedstawionego, jakby żywcem wyjęty z filmów o tematyce postapokaliptycznej, takich jak *Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera. Monstrualne kompleksy przemysłowe sąsiadują z piętrzącymi

¹ Ścieżka dźwiękowa jest dziełem Wang Chung, brytyjskiego zespołu z nurtu *new wave*.



Il. 3, 4. Szyk lat 80.

się na złomowiskach wrakami samochodów, a przez zdewastowaną „ziemię niczyją” przejeżdżają pojazdy tak różne, jak potworny w swoim ogromie pociąg towarowy oraz wzięty jakby z innej epoki zaprzężony w konie wóz.

Zwłaszcza ten ostatni widok, tak silnie kontrastujący z wizją Los Angeles jako nowoczesnego miasta luksusu, ma w sobie coś surrealistycznego, tym bardziej że w całą sekwencję wmontowano kadry odzwierciedlające szyk lat 80. Możemy w nich podziwiać



Il. 5. Pieniądze jako symbol Ameryki lat 80.

modne obrazy, namalowane w stylu neoekspresjonistycznym. Kiedy indziej ekran wypełnia androgyniczna twarz, pokryta wyjątkowo ostrym, uduziwnionym makijażem. W podobny sposób malowała się niejedna muzyczna ikona tamtych czasów – wystarczy przywołać takich wykonawców, jak Siouxsie Sioux, Nina Hagen czy Steve Strange, lider grupy Visage, pionierskiej w nurcie *new romantic*, gdzie wizerunek był ważniejszy od samej twórczości.

Zagadkowa postać, tym razem w stuprocentowo kobiecym wcieleniu, powraca w kadrze, którego dominantą kolorystyczną jest chłodny błękit. Barwa dookreśla charakter nowocześnie zaprojektowanego, ale klinicznie sterylnego wnętrza, gdzie dziewczyna, siedząc w melancholijnej pozie, nie wykonuje najmniejszego ruchu, jakby pozo-
wała do zdjęcia. Zresztą cały ten statyczny obraz wygląda jak fotografia zamieszczona w „Vogue’u”. Podobne wrażenie sprawia ujęcie, w którym sportretowano inną piękność, przebywającą w otoczeniu mniej eleganckim, ale sfilmowanym w tej samej żurnalowej stylistyce. Spoczywając w malowniczo rozbebeszonym łóżku, z nonszalancją spogląda widzowi prosto w oczy. Eksponuje przy tym swoje zgrabne nogi, a w dłoni wspartej na udzie trzyma papierosa, fallicznie wzniesionego ku górze. Sposób, w jaki modelki bywają prezentowane w czasopismach, a piosenkarki w teledyskach, nierzadko nacechowany jest szczególnym rodzajem seksualności. Widz otrzymuje od potencjalnego obiektu erotycznego sygnały zachęty, ale z oczywistych względów musi zachować dystans. Osoba, którą widzi na zdjęciu czy ekranie, pozostaje bowiem niczym więcej, jak tylko obrazem, funkcjonującym w obrębie praw rynku.

W Ameryce lat 80. niemal wszystkie dziedziny życia zostały ożenione z pieniędzmi, ich obsesyjnym wręcz pomnażaniem i wydawaniem. Na początku filmu Reagan zaznacza, iż nadmierne obciążenie podatkowe, jakie Brytyjczycy nałożyli na kolonistów, przyczyniło się do wybuchu amerykańskiej wojny o niepodległość. Następny taki bunt okazał się niepotrzebny, skoro polityka ekonomiczna prezydenta zaowocowała obniżeniem podatków i wzrostem dochodów. Pragnienie życia w luksusie, podsycane przez zmasowaną „propagandę sukcesu”, stało się wówczas silniejsze niż kiedykolwiek wcześniej. Konsekwencją zapotrzebowania na przepych była istna epidemia chciwości i konsumpcji. Boom gospodarczy zrodził nową generację milionerów, ale też doprowadził do wzrostu liczby ludzi egzystujących w biedzie. Jedną stroną medalu, gładką i połyskliwą, Friedkin odsłania w obrazach drapaczy chmur, drugą zaś, brudną i zaśniedziałą – w zdegradowanych pejzażach industrialnych. Same pieniądze grają główną rolę w cyklu krótkich scenek, również wchodzących w skład czołówki. Treścią każdej spośród nich jest sprzedaż fałszywych banknotów. Pokątnych transakcji dokonują różne pary osób, zmieniające się z kadru na kadr. Niekiedy widzimy tylko dłonie wymieniające się prawdziwymi i bezwartościowymi dolarami. Te wielkomiejskie „obrazki rodzajowe” nawiązują oczywiście do profesji Ricka Mastersa. Jedna z późniejszych sekwencji, ukazująca produkcję falsyfikatów, w najdrobniejszych detalach obnaża tajniki jego przestępczego zawodu. Zresztą wszystko to, co zostało pokazane w czołówce, odnosi się w mniejszym lub większym stopniu do całości filmu.

W jednej z elegancko upozowanych kobiet rozpoznamy później dziewczynę Mastersa, Biancę Torres (Debra Feuer). Dowiadujemy się także, dlaczego ukryła swoje oblicze pod skrajnie przerysowanym makijażem. Jako zawodowa tancerka kobieta bierze udział w klubowym spektaklu, występując obok podobnie ucharakteryzowanych wykonawców. Cała scena, oparta na kontrastach światła i cienia, ruchu i bezruchu, barw intensywnych i stonowanych, zdaje się pochodzić wprost z ówczesnej MTV, a konkretnie z teledysku do piosenki *Self Control* Laury Branigan. Nic w tym dziwnego, bo realizatorem klipu, przesyconego dekadentckim erotyzmem i wizualną sztucznąnością, był w 1984 roku sam Friedkin.

Oglądając czołówkę *Życie i umrzeć w Los Angeles*, w jakimś sensie poznajemy Biancę zarówno od strony zawodowej, jak i prywatnej, choć wówczas jeszcze o tym nie wiemy. Pokój, w którym przebywa, jest zapewne własnością jej kochanka, częścią jego posesji, zaprojektowanej i urządzonej zgodnie z najmodniejszymi kanonami wzornictwa przemysłowego. W wystroju wnętrz dominują zgeometryzowane, high-techowe formy, których surowość udziela się nawet drzewkom bonsai i egzotycznym kwiatom, poumieszczanym w szykownych wazonach. Promienie słońca, wpadające przez wielkie okna, nie są w stanie ocieplić tej przestrzeni pod względem emocjonalnym. Liczne dzieła sztuki, pomimo ekspresyjności swojego stylu, tylko pogłębiają wrażenie

dehumanizacji. W patologicznie wychłodzonej, do bólu precyzyjnej estetyce, uchwyconej w starannie zakomponowanych kadrach, można ujrzyć spory fragment psychicznego pejzażu Ricka Mastersa. To właśnie on, kryminalista i esteta w jednej osobie, okazuje się autorem obrazów zaprezentowanych w czołówce. Są to autoportrety ujawniające pierwiastek szaleństwa, jakie czai się w duszy ich twórcy. Efektem połączenia artystycznej dzikości z materialistycznym podejściem do życia i zamiłowaniem do porządku jest w tym przypadku zimne okrucieństwo. Z takim samym wyrazem twarzy, opanowanym i niezdradzającym uczuć, Masters fałszuje pieniądze, czule rozmawia z Bianką i bez zmruczenia oka zabija ludzi, którzy w taki bądź inny sposób przeszkadzają mu w realizacji jego własnych celów. Jako bezlitosny morderca i *arbitr elegantiarum* w jednej osobie bohater na pozór wpisuje się w komiksowy stereotyp „artysty zbrodni” czy „geniusza zła”. W istocie jego styl życia wydaje się ironicznym odbiciem lansowanego w tamtych czasach modelu. Podobnie jak reprezentanci kultury spod znaku *yuppie*, Masters jest indywidualistą i pragmatykiem, nastawionym na zarabianie wielkich pieniędzy. Zawsze modnie ubrany, mieszka w luksusowym domu i jeździ drogim samochodem marki Ferrari. Zgodnie z duchem epoki dba również o tężyznę fizyczną, spędzając sporo czasu w klubie fitness. W odróżnieniu od „młodych miejskich profesjonalistów” nie pracuje jednak w schludnych wieżowcach banków, giełd czy korporacji, lecz w opuszczonych magazynach i kontenerach, położonych w oddaleniu od zamożnych dzielnic. Porusza się tym samym pomiędzy dwoma różnymi światami. Produkcją fałszywych banknotów, profanuje największą świętość Ameryki, jaką był wówczas pieniądź. Egzystencją Mastersa rządzi wewnętrzna sprzeczność, z jednej strony personifikuje on bowiem to, co w latach 80. najbardziej pożądane, z drugiej zaś przynależy do rzeczywistości kojarzonej z brudem i społecznym marginesem. Ten szczególny dualizm przejawia się w pasji tworzenia przy jednoczesnej tendencji do destrukcji i autodestrukcji. W jednej ze scen mężczyzna spogląda na swój autoportret tak, jakby patrzył w lustro, by za chwilę spalić obraz. Może to świadczyć o skrywanej nienawiści do samego siebie i przeczuciu własnej śmierci. Bohater, podobnie jak terrorysta na początku filmu, zginie bowiem pośród płomieni (niemałą rolę odegra tu pistolet Vukovicha, obecny w czołówce).

Jeśli w Mastersie widzieć uosobienie zła, to jego dwaj przeciwnicy wedle starych, ale wciąż powracających reguł gatunkowych powinni reprezentować dobro. Tak musiałyby zostać rozłożone akcenty, gdyby *Życ i umrzeć w Los Angeles* był typowym „kumpłowskim” filmem policyjnym spod znaku nieco późniejszej *Zabójczej broni* (*Lethal Weapon*, 1987) Richarda Donnera. W rzeczywistości takiej, jaką widzi ją Friedkin, nie ma wszakże miejsca na prosty, czarno-biały podział ról. Stojąc na straży prawa, agenci Chance i Vukovich coraz bardziej zbliżają się do owej cienkiej linii, jaka pod względem moralnym dzieli ich od przestępców, by w końcu ją przekroczyć.



Il. 6. Wartość ludzkiego życia w świecie zdominowanym przez przemoc

Scenariusz filmu reżyser napisał wraz z Geraldem Petievichem, byłym funkcjonariuszem Secret Service, na podstawie powieści jego autorstwa. Po jej przeczytaniu dostrzegł w pracy agentów coś surrealistycznego: „Jednego dnia ci faceci ochraniają prezydenta Stanów Zjednoczonych, a rankiem bratają się z nim, grając z nim w karty; później, następnego dnia, ścigają w złej dzielnicy jakiegoś gościa za posiadanie fałszywej karty kredytowej z limitem do 50 dolarów”².

Tym, co łączy agentów z Mastersem, jest działanie w obrębie dwóch odmiennych, a zarazem dopełniających się środowisk. Niekiedy funkcjonariusze mają szansę oglądać metropolię z perspektywy wierzchołka drabiny społecznej (np. gdy ochraniają prezydenta), częściej jednak muszą zanurzyć się w rynsztoku, niekiedy aż po same uszy. Choć motywem poczynań Chance’a jest zemsta za śmierć przyjaciela, to jednak chodzi mu przede wszystkim o to, by udowodnić sobie i innym własną wartość. Pozujący na *macho* egocentryk w wolnym czasie popisuje się przed kolegami, skacząc na bungee z wysokiego mostu. Swoją zawód stara się wykonywać z tą samą ryzykancką brawurą, narażając na kłopoty nie tylko siebie i swojego nowego partnera, lecz także Ruth (Darlanne Fluegel), młodą kobietę przebywającą na zwolnieniu warunkowym (to właśnie ją, leżącą w cokolwiek sugestywnej pozie, widzieliśmy w czołówce filmu).

² „[...] one day these guys are protecting the president of the United States, and in the evening they’re socializing with him, playing cards with him in his suite; then, the next day, they’re chasing some guy in a bad neighborhood for a \$50 fake credit card” [tłum. autora], B. Ebiri, *Director William Friedkin on Rising and Falling and Rising in the Film Industry*, <http://www.vulture.com/2013/05/william-friedkin-interview.html> [dostęp: 3.07.2017].



II. 7. Szaleńcza ucieczka przed pościgiem jako podróż w głąb samego siebie

Chcąc przeprowadzić operację zmierzającą do ujęcia Mastersa, Chance i Vukovich potrzebują pieniędzy, których odmawiają im przełożeni. W tych okolicznościach zdeperowany Chance namawia partnera do pomocy w napaści na niejakiego Thomasa Linga (Michael Chong), rzekomego nabywcy kradzionych diamentów. Agenci dopuszczają się przysłowiowego rozboju w biały dzień, tym bardziej że ich ofiarą pada człowiek, przeciwko któremu nie wystosowano żadnych realnych zarzutów. Bohaterowie terroryzują go na dworcu, porywają i okradają w wyludnionej okolicy, pod jednym z monstrualnych, betonowych mostów. Choć pieniądze udaje się zdobyć, to cała sprawa już wkrótce przybiera wyjątkowo niekorzystny obrót. Zagadkowi osobnicy, w jakiś sposób powiązani z Chińczykiem, śledzą agentów, strzelają do nich z ukrycia, ale przez przypadek zabijają właśnie swojego uprowadzonego kompana. Zwłoki Linga, leżące przy stercie porzuconych belek, na tle przejeżdżających obojętnie pociągów, to widok dość wymownie odzwierciedlający wartość ludzkiego życia w świecie sportretowanym przez Friedkina.

Wybryk Chance'a i Vukovicha znajduje swój finał w jednym z najbardziej ekstremalnych pościgów samochodowych w dziejach kina. Ucieczka przed napastnikami, którzy pojawiają się jakby znikąd i w coraz większej liczbie, zamienia się w szaleńczą podróż przez piekło ponurych rejonów przemysłowych, poprzecinanych torami kolejowymi, niekończącymi się autostradami i liniami wysokiego napięcia. Dzięki szybkiemu montażowi i niesłychanie dynamicznej pracy kamery czujemy się wrzuceni nie tylko w samo centrum akcji, ale też w głąb rozgorączkowanych umysłów obu mężczyzn, którzy nawet

nie wiedzą, przed kim uciekają. Kiedy mkną pod prąd naprzeciw jadącym samochodom, ostatecznie wychodząc cało z opresji, mamy świadomość, że są na końcowym etapie drogi wiodącej ku moralnej przepaści – wkrótce później okaże się zresztą, że Ling był zakamuflowanym agentem FBI, a napastnicy jego kolegami po fachu...

Drugi z funkcjonariuszy wydaje się człowiekiem bardziej rozsądnym i mniej gwałtownym niż jego partner, kompletnie jednak pozbawionym silnego charakteru. Niepozorny i zakompleksiony, niczym wierny piesek towarzyszy koledze w najbardziej ryzykownych i nieetycznych przedsięwzięciach. Imponuje mu jego „męska” brawura i pewność siebie, a zwłaszcza lojalność wobec nieżyjącego partnera. Niespodziewana śmierć samego Chance’a, który również ginie w potyczce z Mastersem, doprowadza Vukovicha do rozpacz, ale jednocześnie otwiera drzwi prowadzące do swoistej przemiany. Dopiero wówczas, gdy Chance’a nie ma już wśród żywych, Vukovich może przejąć jego tożsamość, stać się nim – wejść w tę samą rolę mściciela, przybrać pozę cynicznego *macho*, a nawet niejako „odziedziczyć” po koledze jego informatorkę i kochankę.

Wielokształtna, podlegająca nieustannym zmianom specyfika wielkiej metropolii zdaje się sprzyjać wszelkim metamorfozom, przechodzeniu z jednej roli w drugą: artysta może z łatwością wejść w kostium zbrodniarza, stróż prawa stać się przestępcą, a przeciętny człowieczek nabrać cech bezwzględniego twardziela³.

Z pomocą doskonałego operatora Robby’ego Müllera Friedkinowi udało się stworzyć dzieło, które można by określić mianem fabularnej symfonii miejskiej. Obrazy zmieniają się jak w kalejdoskopie, tworząc mozaikowy obraz tytułowej metropolii, gdzie drapacze chmur sąsiadują z obskurnymi ruderami, ekskluzywne hotele z podrzędnymi spelunami, a snobistyczne lokale z klubami go-go. Zarówno piękno, jak i brzydota zostały tu ukazane przez pryzmat wizualnej stylizacji, by jak najpełniej oddać klimat współczesności, jaką w okresie powstania filmu były lata 80.

³ Według Steffena Haubnera Friedkin zdaje się sugerować, że „powiązania i relacje mają charakter wymienny – doświadczenia są powtarzane raz po raz i z jednego rodzi się drugie” („[...] the associations and relationships are interchangeable – experiences are repeated over and over and one begets the other” [tłum. autora]), zob. S. Haubner, *To Live and Die in L.A.*, [w:] *Movies of the 80s*, ed. J. Müller, Köln 2002, s. 340.

WILLIAM FRIEDKIN'S *TO LIVE AND DIE IN L.A.* – THE URBAN MICROCOSM OF THE 1980S

Summary

William Friedkin achieved success with *The French Connection* (1971), which was a milestone in the history of crime cinema thanks to his proficiency in filming dynamic action sequences in the urban setting. According to the American director, in the scenery of the grim and shapeless 'concrete jungle' the lines between good and evil tend to blur and policemen often become similar to criminals. This ethical ambivalence is even more evident in Friedkin's later film, *To Live and Die in L.A.* (1985), in which two Secret Service officers continually bend the law in their attempts to track down a counterfeiter. Friedkin set this story in the city filmed through the prism of the 1980s aesthetics, which merges emotional coldness with affectation and superficiality. A mosaic and kaleidoscopic image of Los Angeles, sometimes similar to a music video, is also constructed like the inner landscape of the human mind during the specific period. Thus, *To Live and Die in L.A.* can be perceived as a socio-cultural study of America during the Reagan era.

Kryminał – retro i inne światy

Mirosław Ryszkiewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

PORTRET WISIELCA. RETORYCZNE FUNKCJE KRYMINAŁÓW RETRO MARCINA WROŃSKIEGO

Jak zauważył Piotr Bratkowski, „kryminały retro mają dziś zarówno Warszawa, Poznań czy Kraków, jak Sanok i Wejherowo”¹. Za tą modą dzielnie podąża również Lublin, chociaż tę modę w Polsce, zresztą nie tylko na powieści kryminalne retro, zainicjowały, o czym wiadomo, wrocławskie kryminały Marka Krajewskiego. Głównie z racji lokalnego patriotyzmu w tym artykule przywołane zostaną jedynie dzieła Marcina Wrońskiego, a dokładniej, jego ostania powieść *Portret wisielca*, do czego – oprócz potrzeby tworzenia apologii lubelskiej prowincji – uprawnia chociażby opinia wspomnianego krytyka literackiego, że w licznym gronie naśladowców twórczości Marka Krajewskiego „najlepiej spośród nich poradził sobie lublinianin Marcin Wroński”².

Kryminał retro stanowi jedną z tych kategorii genologicznych w obrębie literatury kryminalnej, którą już wielokrotnie poddawano opisowi, głównie krytycznoliterackiemu³. Aby więc nie powtarzać znanych ustaleń i nie narażać się na zarzut autoplagiatu, w tym artykule uwaga zwrócona zostanie przede wszystkim na jeden – osobiście rozwiązywany w kryminałach retro – problem: pozyskiwanie czytelnika, zarówno modelowego, jak też empirycznego, czyli to, co retoryka klasyczna nazywa *captatio benevolentiae*. Sięgająca po metody retoryczne analiza kryminałów retro winna pokazać sposoby zjednywania przez nie odbiorcy, a tym samym ich perswazyjne przeznaczenie, z dominującą – nad wychowawczą i estetyczną – funkcją poznawczą.

¹ P. Bratkowski, *Koniec świata w Bronowicach*, „Newsweek” 2013, nr 2, s. 95.

² *Ibidem*.

³ „Przez kilka ładnych lat dominował u nas kryminał retro, czyli ukazujący śledztwa w historycznych dekoracjach [...]”. R. Ostaszewski, *Zapał do kryminatu*, „Polityka” 2011, nr 13, s. 92. Oprócz krytycznoliterackich ujęć coraz więcej pojawia się też literaturoznawczych opracowań. Zob. np. W. Brylla, *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, Seria „Scripta Humana”, t. 5, Zielona Góra 2016 (tam dalsza literatura przedmiotu).

W teorii klasycznej retoryki pojęcie *captatio benevolentiae* sytuowano w obrębie tylko jednego z trzech jej działów – w kompozycji (po inwencji, a przed elokucją)⁴, które współcześnie Jerzy Ziomek zaadaptował do opisu dzieł fabularno-narracyjnych, łącząc inwencję i kompozycję z fabułą, zaś kompozycję i elokucję z narracją⁵. Ze względu na sądowe pochodzenie i przeznaczenie retoryki klasycznej sposoby pozyskiwania przychylności słuchacza w odniesieniu do kompozycyjnego wstępu ujmowano następująco: „Życzliwość odbiorcy zyskuje się przez odpowiednią rekomendację przedmiotu retorycznego, okazanie szacunku słuchaczom, wyrażenie uznania przeciwnikom i podkreślenie wagi tematu”⁶. Nie zdezaktualizowały się natomiast współcześnie w stosunku do dzieł pisanych inne retoryczne wskazówki: potrzeba wyostrożenia uwagi odbiorców, „wytworzeni[a] przychylnego nastroju i skoncentrowania [ich] uwagi”⁷.

Zasadność przywołania terminu *captatio benevolentiae* nie ogranicza się jednak wyłącznie do reguł rządzących kompozycyjnym wstępem, gdyż wedle Jerzego Ziomek: „*Captatio benevolentiae* jest sztuką – a raczej częścią sztuki, przez co podlega pewnym regułom”, a w innym miejscu uogólnia: „Pozyskiwanie przychylności jest [...] nade wszystko generalną zasadą taktyki mówcy”⁸, co prowadzi do problemu funkcji retorycznych, także dzieł literackich, czyli perswazji.

W monumentalnej pracy *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze* Heinrich Lausberg za antycznymi znawcami przedmiotu tak wyjaśnia pojęcie perswazji, uwypatniając jej adresatywny charakter:

256. Dwa składniki (*res* i *verba* [...]) i odnoszące się do nich pięć faz przygotowawczych (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* [...]) mają za swój

⁴ Z pierwszą częścią inwencji, a nie kompozycji, wiąże *captatio benevolentiae* Ernst Robert Curtius: „Celem wprowadzenia było życzliwe usposobienie słuchacza, tak aby był on uważny i uległy (*benivolum, attentum, docilem*)”, a w przypisie 25 dodaje: „Znane nam wciąż jako *captatio benevolentiae* (Cicero, *De inventione* I, 16, 21)”. Takie przyporządkowanie tego pojęcia wynika z trzech przyczyn: „W porównaniu z innymi działami retoryki starożytni rozwinęli teorię *dispositio* w sposób niewspółmiernie mały. Wydzielono ją z *inventio* w późniejszym okresie, i to niezbyt wyraziście”. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2005, s. 76, 77.

⁵ „W układzie tabelarycznym adaptacja francuskich koncepcji narratologicznych do pojęć i terminów retorycznych wyglądałaby tak:

$$\begin{array}{lcl} l'histoire & \left\{ \begin{array}{l} inwencja \\ dyspozycja \\ elokucja \end{array} \right. & \left. \vphantom{\begin{array}{l} inwencja \\ dyspozycja \\ elokucja \end{array}} \right\} le discours \end{array}$$

Termin »fabuła« należy zarezerwować dla wszelkich skutków narracji, a więc dla przedstawionych zmian stanów rzeczy. Tak zatem można mówić o fabule na jej trzech poziomach – na poziomie inwencji, dyspozycji i elokucji: w pierwszym sensie jako o materiale surowym, w drugim – o kompozycji tego materiału, w trzecim – o językowym (szerzej – o elokucyjnym, a więc wyartykułowanym) kompozycji wyposażeniu”. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa 1990, s. 125.

⁶ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 79.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 8, 298.

cel [...] „mówić stosownie do potrzeby przekonywania, Cicero [...] *Persuadere* (przekonywanie) można podzielić na trzy poziomy perswazyjne: *docere, delectare, movere* [...]”.

257. *Persuadere* [...] jako pozyskanie publiczności [...] dzieli się, stosownie do nastawienia strony mówcy [...], na trzy poziomy: *docere, delectare, movere* [...]. „Wiarygodność zatem uzyskuje się dzięki trzem metodom: pozyskiwaniu, pocuczeniu, wzruszaniu [...]” [...]

1) *Docere* [...] jest intelektualną drogą perswazji (*persuasio*), którą szczególnie podąża się w *narratio* „opowiadanie” [...] i *argumentatio* „dowodzenie” [...].

2) *Delectare* [...] stwarza [...] *delectatio* „przyjemność” [...], a przez to rodzi sympatię publiczności dla przedmiotu mowy (w pojęciu strony mówcy) i dla samego mówcy. Sympatia publiczności dla przedmiotu mowy zdobywana jest za pomocą emocjonalnego pomostu – w odniesieniu do przedmiotu mowy – między mówcą a publicznością [...].

3) *Movere* [...] wywołuje (tylko chwilowy, nawet jeśli jego skutek jest raczej trwały) emocjonalny wstrząs u publiczności, którego celem jest nakłonienie owego audytorium, aby opowiedziało się po stronie mówcy [...]”⁹.

Jeżeli uznać, że powieść kryminalna w sposób szczególny orientuje się na odbiorców, to musi pozyskiwać ich przychyłność, a więc realizować perswazyjny cel dzięki współistnieniu w różnej hierarchii trzech funkcji: poznawczej, wychowawczej i estetycznej. W powieści Marcina Wrońskiego *Portret wisielca*, jak w większości kryminalów retro, nad funkcją estetyczną i wychowawczą zdaje się dominować poznawcza, co powinna wykazać analiza fabularnej i narracyjnej struktury tego dzieła oraz jego komunikacyjnych uwarunkowań tudzież kontekstu i konsytuacji.

Jak na rasowy kryminal przystało, porządek zdarzeń przedstawionych w tej powieści da się sprowadzić do kryminalnego schematu fabularnego, chociażby w ujęciu Stanka Lasicia, zaproponowanym w *Poetyce powieści kryminalnej*¹⁰. Fabuła konsekwentnie zachowuje sekwencję wydarzeń w rygorystycznie przestrzegany porządku: PRZYGOTOWANIE → ZBRODNIA → ŚLEDZTWO → ODKRYCIE → POŚCIG → KARA. Nie brakuje też konwenującej fabularnemu schematowi konfiguracji ról powieściowych bohaterów, czyli OFIARA – MORDERCA/ŚCIGANY – ŚCIGAJĄCY, oraz organizujących fabułę zagadek czy też czynów zagadkowych. Fabułę, postacie i enigmatyzm analizowanego dzieła świetnie konkretyzuje jeden z jego recenzentów (zarazem autor i współautor powieści kryminalnych):

Książka *Portret wisielca* jest już ósmym z serii kryminałem retro z komisarzem Maciejewskim z przedwojennej lubelskiej policji. [...] Tym razem Maciejewski będzie musiał przeniknąć do dosyć hermetycznych społeczności lubelskich szkół wyższych – żydowskiej jesziwy i katolickiego KUL. Na początku lat 30. ubiegłego

⁹ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, Bydgoszcz 2002, s. 146-149.

¹⁰ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, Warszawa 1976.

wieku narastają napięcia narodowościowe, religijne i społeczne. Także w Lublinie. Do tego w mykwie jesziwy topi się utalentowany student, niedługo potem w siedzibie studenckiej korporacji Virtutia wieszają się jeden z jej członków, a inna studentka KUL próbuje się truc. Czy jest jakiś wspólny mianownik samobójczej serii? I czy mają one jakikolwiek związek z potajemnymi badaniami naukowymi, które prowadzili rektor katolickiej uczelni i jeden z wykładowców jesziwy? Rozwiązując tę zagadkę, Maciejewski z właściwą sobie gracją nastąpi na odciski niejednej znaczącej lubelskiej personie¹¹.

To streszczenie fabuły *Portretu wisielca* dobrze pokazuje, że uwagę ma przykuwać głównie determinowana zagadkami historia – i ta literacka, i ta faktograficzna. Atrakcyjność tej pierwszej, literackiej, bierze się przede wszystkim ze znaczącej modyfikacji sposobu wypełnienia ostatniej sekwencji schematu fabularnego – kary. Podmywające intelektualne i moralne fundamenty powieści kryminalnej nieukaranie „sprawstwa pomocniczego”¹², a tak ukazane w powieści przestępstwo zostało w niej samej kodeksowo zakwalifikowane, sprawia, że wraz z całą zawartością fabuły poprzez bieg kryminalnych zdarzeń unaocznia się, a nie dyskursywnie nazywa, wiele problemów: relacje polsko-żydowskie, polsko-ukraińskie, walkę polityczną między sanacją a innymi ugrupowaniami, doświadczenie tożsamości narodowej oraz wyobcowania i inności, antysemityzm i filosemityzm, emancypację kobiet oraz „*Najważniejsze zagadnienia higieniczne w życiu osobistym współczesnej kobiety*”, czyli informacje o „pożyciu intymnym i planowaniu rodziny” (s. 114), seks i pornografię, a nawet dylematy teologiczne, z tłumaczeniem Biblii na język polski z języków oryginału włącznie. Co istotne, wszystkie te problemy nierezonersko unaoczniane są w całej ich złożoności, bez przedustawnego ideologicznego zaciętrzewienia oraz z zachowaniem wszelkich proporcji.

Nie mniej atrakcyjne są również zagadki drugiego rodzaju, faktograficzne, które wynikają przede wszystkim z osadzenia wydarzeń fabularnych w – jak to się zwykło mawiać – realiach topograficznego i urbanistycznego kształtu przedwojennego Lublina, co w odniesieniu do powieści Marcina Wrońskiego zostało już opisane w kategoriach tzw. geopoetyki¹³. W tym miejscu godzi się zatem wspomnieć jedynie, że uwaga bywa przyciągana nie tylko przez makroskopowe elementy fabuły (nazwy ulic, dzielnic, budynków, instytucji, fakty historyczne, także historyczne, znane z imienia i nazwiska postaci itp.), lecz również składniki w skali mikro:

¹¹ R. Ostaszewski, *Kryminal na miękko*, „Polityka” 2016, nr 22, s. 86.

¹² M. Wroński, *Portret wisielca*, Warszawa 2016, s. 262. Lokalizacja wszystkich cytatów, pochodzących ze wskazanego wydania książki, od tego miejsca będzie podawana w tekście artykułu obok cytatu, a numery stron zostaną ujęte w nawias, odautorskie zaś wyróżnienia tekstowe – wytłuszczone.

¹³ A. Chomiuk, *Mroczne dwudziestolecie. Obraz międzywojnia w polskich retrokryminałach ostatnich lat*, [w:] *Sensacja w dwudziestolecu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabrys, Lublin 2011; *eadem*, *O czym opowiada miasto? Lubelska „topo-grafia” w powieściach kryminalnych Marcina Wrońskiego*, [w:] *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2014.

Minęli żebraka inwalidę, który zrobił sobie przerwę w pracy i posilał się **cebularzem** (s. 128)¹⁴.

Włączony czajnik zaczął bulgotać i cicho trzaskać, gdy pękał dawno nieczyszczony kamień. To było *spécialité de la maison* lubelskich kranów: **woda smaczniejsza niż niejedna mineralna, ale szybko pokrywająca wapiennym nalotem wszystkie sprzęty**. Ktoś z zarządu wodociągów musiał mieć sztamę ze sklepami z artykułami gospodarstwa domowego (s. 208)¹⁵.

Szosa warszawska i kraśnicka krzyżowały się jak od ekierki, tyle że równa i prosta wiodła na prowincję, a ta ku stolicy opadała i pięła się na rozliczne góry. Do Warszawy droga zawsze wiedzie przez mękę, każdy ambitny funkcjonariusz państwowy by to potwierdził. Dorożka zagłębiła się pomiędzy domy i sady **dawnego podmiejskiego uzdrowiska** [...] (s. 250)¹⁶.

Te mikro- i makroskopowe, „realistyczne”, elementy fabuły są bardzo ważne, gdyż odwołują się do jednej z naczelných zasad znanych już retoryce klasycznej. Jakkolwiek sam empiryczny autor powieści w posłowniu do niej przestrzega, by nie upatrywać w jego dziele substytutu podręcznika dziejów Lublina:

[...] zalecałbym Czytelnikom nie traktować mojej powieści jak wykładu z historii.

Państwo bywają bowiem dla mnie zbyt łaskawi. Na spotkaniach autorskich zdarza się, że traktują mnie Państwo jak znawcę dziejów, a gdy chodzi o historię Lublina, wręcz encyklopedystę. W rzeczywistości jestem pisarzem, w szczególności autorem powieści kryminalnych, i traktuję prawdę historyczną z szacunkiem, lecz nie krępuje mnie ona. Jej jedynym zadaniem jest dać zaplecze i realistyczne tło, nie mógłbym więc i nie chcę zmieniać topografii miasta albo daty wybuchu II wojny światowej – to są wszak makroskopowe, podstawowe elementy naszej orientacji w przestrzeni i czasie – lecz jeśli chodzi o detale... [...]

Dlatego nie jest zbiegiem okoliczności, że w *Portrecie wisielca* brak dat rocznych. Powieść, rozpięta między „Sodomą” Jeszywas Chachmej Lublin a „Gomorą” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, musi dostrzec i ustawić obok siebie fakty odległe o kilka lat, a bardzo podobne i charakterystyczne dla historii obu uczelni. W rzeczywistości kryzys Uczelni Mędrców Lublina rozpoczął się jesienią roku 1933, kiedy zmarł założyciel i pierwszy rektor lubelskiej jesziwy rabin Majer Szapiro, uwalniając tym samym szereg merytorycznych sporów i ambijonalnych konfliktów, dotąd zakorkowanych raną jego autorytetu. Zanim wybrzmiały,

¹⁴ „[Cebularz lubelski.] Na Liście Produktów Tradycyjnych figuruje od 30 kwietnia 2007 r. Produkt został zarejestrowany w kategorii *wyroby piekarnicze i cukiernicze*. [...] Cebularz lubelski został zarejestrowany w Unii Europejskiej pod znakiem »Chronione Oznaczenie Geograficzne«”. *Cebularz lubelski*, <http://www.lubelsk.ie.pl/?pid=636> [dostęp: 17.10.2016].

¹⁵ Wysoką twardość, ale też jakość, wody w lubelskich wodociągach, także współcześnie, potwierdzają stosowne badania. Zob. <http://www.mpwik.lublin.pl/index.php?option=site&id=5&sid=111> [dostęp: 24.01.2017].

¹⁶ Niewielu współczesnych lublinian wie, że na miejscu „dawnego podmiejskiego uzdrowiska” po II wojnie światowej usytuowany został Ogród Botaniczny UMCS. Zob. np.: <http://www.umcs.pl/historia,3670.htm#page-1> [dostęp: 24.01.2017].

jak dowiadujemy się na początku powieści, minęły niemal dwa lata, bo dopiero 11 lutego 1935 roku nowo mianowany rektor Szlomo Eiger wezwał policję (!) dla spacyfikowania demonstracji studentów solidaryzujących się z relegowanymi kolegami oraz odsuniętym profesorem Szymonem Engelem. Na KUL-u z kolei, co znamienne, w murach uczelni zawsze panował spokój, jakkolwiek na mieście jej studenci nie próżnowali. Większe manifestacje zdarzały się na początku lat trzydziestych, również na ten okres datuje się „kampania antyimieninowa”, czyli bojkot obchodzonych na podobieństwo święta narodowego imienin Józefa Piłsudskiego. Zwornikami tych konfliktów była śmierć wileńskiego studenta Stanisława Waclawskiego (10 listopada 1931), zabitego podczas walk bojówek narodowych i żydowskich, oraz nowa ustawa o szkołach wyższych, która od roku akademickiego 1933/1934 m.in. odebrała prawo legalnego działania na KUL-u nacjonalistycznej Młodzieży Wszechpolskiej, lewicowemu Legionowi Młodych i ukraińskiej Hromadzie. Z drugiej jednak strony ta sama ustawa podniosła rangę lubelskiego uniwersytetu, przyznając mu pełne prawa wyższej szkoły państwowej. Nawiasem mówiąc, człowiek, który o to długo walczył – ks. prof. Józef Kruszyński, rektor w latach 1925-1933 – nie miał okazji skosztować owoców zwycięstwa. W jego pamiętnikach, wprawdzie nigdy nie opublikowanych, już same tytuły rozdziałów niewądnacznie wskazują na konflikty personalne na uczelni.

[...]

Nie w tym jednak istota sprawy! [...]. Z perspektywy kalendarzowo ujętej historii dzieła je [zdarzenia w żydowskiej i katolickiej uczelni] lata; z perspektywy dzisiejszego czytelnika taka sama ulotna chwila, jaką jest kilkaset lat wte czy wewte, gdy mówimy o dziejach starożytnego Egiptu; z perspektywy pisarza jednak nie dzieli tych faktów nic, skoro podlegają tej samej dynamice. [...] bo taka jest logika narracji¹⁷.

W istocie zatem nie o faktografię chodzi, gdyż nawet współczesna historiografia doszła do wniosku, że fakty można zestawiać w różne ciągi przyczynowo-skutkowe, co tak zwana polityka historyczna boleśnie potwierdza. Najistotniejsze w *Portrecie wisielca* są odwołania do jednej z naczelnych zasad znanych retoryce klasycznej od czasów Arystotelesa, czyli do reguły identyfikacji, którą Kenneth Burke w *Tradycyjnych zasadach retoryki* opisuje następująco:

Śluchacz jest w takim stopniu przekonany, w jakim mówca potrafi stosować jego język: mowę, gest, tonację, styl, wyobrażenia postawy i idee – w ten sposób i d e n t y f i k u j ą c się z nim. [...] „Sygnały” takiej [identyfikacji czy też] konsubstancjalności emitujemy wtedy, gdy odnosimy się do „opinii” publicznej z respektem. Mówca, twierdzą Arystoteles i Cyzero, powinien wysyłać „sygnały” niezbędne dla pozyskania przychylności słuchaczy. To prawda, że musi on niekiedy przełamywać ich opinię pod jakimś względem. Może tego wszakże dokonać jedynie za cenę generalnego wobec niej ustępstwa. Pewne aspekty opinii publicznej spełniają wtedy funkcję punktu oparcia dla wprowadzenia *novum*.

¹⁷ M. Wroński, *Od autora*, [w:] *idem*, *op. cit.*, s. 296-299.

(Jest rzeczą pożądaną, by mówca ustalone opinie podzielał, gdyż – „zakładając, że pozostałe czynniki są obojętne” – jego identyfikacja ze słuchaczami będzie skuteczniejsza, jeśli będzie autentyczna)¹⁸.

„Sygnałami” identyfikacji w *Portrecie wisielca* są przede wszystkim wspomniane już odwołania do utrwalonych mniemań i wyobrażeń o Lublinie w skali makro oraz w mikroskali. Te zaś pozwalają pozyskać przychyłność także dla nowości, którą przynosi przedstawiony bieg fikcyjnych zdarzeń kryminalnych.

Dzięki identyfikacji, uzyskanej między innymi poprzez wykorzystanie w powieści Marcina Wrońskiego makro- i mikroskopowych składników zawartości fabularnej, zjednuje się odbiorcę, a tym samym zrealizowany zostaje cel powieściowej perswazji, głównie w jej intelektualnym wymiarze, chociaż na poziomie fabularnym nie sposób *Portretowi wisielca* odmówić również oddziaływania wychowawczego i estetycznego. Redundantnie potwierdza to narracyjny poziom analizowanej powieści.

Narracja *Portretu wisielca*, podobnie jak fabuła, przestrzega podstawowych reguł powieści kryminalnej, w tym przypadku opowiadania, co w terminologii Stanka Lasicia określone zostało „narracją linearno-powrotną”. Aby kryminal zachował swoją gatunkową tożsamość, koniec opowiadania musi wieść do jego chronologicznego początku. Zgodnie też ze standardami powieści kryminalnej od rygorów jej struktury w opowiadaniu można odstąpić jedynie w obszarze stylistycznego kształtu narracji¹⁹. Nie inaczej rzecz się przedstawia w powieści Marcina Wrońskiego.

Styl analizowanego dzieła obfituje w rozmaite zabiegi językowe, niweczące tego stylu „przeźroczystość”. Często występują one w postaci triady retorycznej albo w piętro-tych połączeniach:

Polisyndeton:

Na widok córek rabina Ajzera w negliżu Kuszyński zachował kamienną twarz. **Albo** widział już dość pornografii, **albo** miał silną osobowość. **Albo** nie interesowała go słaba płeć... (s. 181).

Epitet:

Gdy Maciejewski, przystanąwszy, odkrył na chwilę jego [trupa] twarz, zobaczył **pobielłą, obojętną, nawykłą** już do wieczności (s. 103).

Litwiniakówna uznała, że winne jest przedwiośnie; dzieciaki tęsknią już do wiosennych zabaw na powietrzu, tymczasem pogoda **senna, dusząca, mglista** (s. 183).

Porównanie:

¹⁸ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 45-46.

¹⁹ S. Lasić, *op. cit.*, s. 63.

Drugi [trup] był wciąż silny, **jakby wstrzymywał oddech i miał nadzieję nadludzkim sposobem wynurzyć się z odmętów** (s. 103).

– Nie, Engel to zwykły **kapociarz, dziwak, mistyk jak Widzący z Lublina** [mowa niezależna przypisana Nissenbaumowi], (s. 116).

Równocześnie w **głowie przestawiały mu się klapki niczym w centrali telefonicznej** (s. 120).

Czasami musiał dzwonić na oddział dwa piętra wyżej, bo przy ubieraniu trupa o mało co nie szykował się kolejny, zupełnie **jakby śmierć była zaraźliwa niczym grypa** (s. 123).

Chociaż obaj byli wysocy i dobrej tuszy, **Kuszyński** tego poranka **poczuł się przy biskupie jak Stan Laurel przy Olivierze Hardym, Flip przy Flapie** (s. 167).

Metafora:

We łbie Zygi znowu zaczęło łupać, ostatnie stadium. **Trzeźwość walczyła z truciną upojenia** niczym życie ze śmiercią. Albo odwrotnie (s. 103).

Odgłosy wydawane przez zwierzę zmieniły się we wściekły, charkoczący gulgot, jakby w psim języku zabrakło już adekwatnych inwektyw (s. 110).

Uśmiechnął się. W samą porę, bo jeszcze chwila, a **serce staruszki albo by stanęło, albo rozkołatanie skoczyłoby do gardła i upadło** na podłogę z niemalowanych desek (s. 188).

Żdziech próżno szukał na nich [twarzach] chociaż półuśmiechu, który mógłby zbzyć drwiną. **Rozsadzał je patos** (s. 266).

Antyteza:

Poczuł kłamliwy powiew stabilności, tego skądinąd miłego stanu ducha, jak na przykład wtedy, gdy hipotezy wydają się faktami, a śledztwo sprawia wrażenie, jakby zmierzało do celu niczym po sznurku. Zawsze wtedy zdarza się coś, o czym prawią księża z ambony: **że cierniem i ostem jest wysadzona droga do Królestwa Niebieskiego, a na proste i łatwe wyglądają tylko ścieżki nieprawych** (s. 106).

Zacytowane przykłady potwierdzają, że tropy oraz figury słów i figury myśli, jeśli użyć retorycznej terminologii, sprawiają głównie estetyczną przyjemność. Jak za Kwintylianiem zauważa Lausberg: „Zabieg *delectatio* względem publiczności osiągany jest dzięki wytwornemu stylowi, który [...] stosowany jest powściągliwie”, gdyż odbiorcy (w oryginale – sędziowie) „chcą być nie tylko informowani o sprawie, lecz także uwodzeni pięknem słowa”²⁰.

O ile przywołane tak zwane środki stylistyczne przykuwają uwagę głównie swoim nieszablonowym kształtem językowym, a więc służą „delektowaniu się” stylem, o tyle rozpoznana w nim ironia spełnia zarówno funkcję estetyczną, jak i kształcącą,

²⁰ H. Lausberg, *op. cit.*, s. 168.

projektując przede wszystkim intelektualne oddziaływanie, gdyż ironia to nie tylko trop w pięciu odmianach (sarkazm, asteizm, mykteryzm, diasym, charientyzm) oraz figura myśli. Jak w *Retoryce opisowej* wykazuje Jerzy Ziomek, ironia „zakłada czy co najmniej kalkuluje pewne elementy gry – nie jest sama przez się oczywista, zaprasza do współuczestnictwa w odkrywaniu ukrytego a prawdziwego sensu”²¹. Teoretyk retoryki objaśnia również funkcjonowanie ironii, odwołując się do jednego z ogólnych, semantycznych mechanizmów powstawania figur myśli, czyli do immutacji²².

Dla uproszczenia opisu zjawiska na tym etapie analizy przykłady trzeba ograniczyć do kilku, ponieważ wewnątrzpowieściowych przejawów ironii:

– Szaleństwo? – odpowiedział Zyga. – To bardzo dobrze wyglądałoby w aktach, panie sędzio, ale dlaczego jeden po drugim? Najpierw żyd, potem katolik? Zgaduję, że nie z powodu historycznego starszeństwa religii. – Uśmiechnął się cynicznie (s. 96).

Cyniczny uśmiech Zygi bardzo spodobał się Nissenbaumowi. Funkcjonariusz udowadniał, że to nieprawda, jakoby w polskiej policji byli sami antysemitami. Szczęśliwie służyli w niej i tacy oficerowie, którzy zgodnie z konstytucją obywateli wszystkich wyznań traktowali równo, tak samo źle (s. 118).

– No! – Lala chętnie kiwnęła głową. – Chociaż wie pan co, panie władza, ja wolę chodzić do łóżka z gojami. Nieobrzezani szybciej kończą i można brać następnego klienta, a pieniądze ten sam.

W stosunkach polsko-żydowskich, odkąd Maciejewskiemu przyszło je badać na użytek śledztw, była to pierwsza rozumna myśl. Lepiej się jednak nie poczuł. Nie był obrzezany (s. 146).

– A pan skąd wie? – naskoczył na niego drugi urzędnik, z wąsikami [Wrzesień]. Wbrew nazwisku na pełen kolorów i owoców wrzesień to on nie wyglądał, raczej kojarzył się z surowym grudniem albo lutym (s. 155).

– Co to jest?! – Maciejewski nie zdążył jeszcze dobrze wejść do gabinetu komendanta, kiedy Pitulej cisnął na biurko „Głos Lubelski”.

Melduję posłusznie, panie nadkomisarzu, że to jest gazeta, powiedziałby dobry wojak Szwejk. Zyge też korciło (s. 156).

Jeżeli uznać, że zacytowane przykłady poświadczają przejawy powieściowej ironii, to nie sposób odmówić im humorystycznego wydźwięku. A cele użycia humoru, zwłaszcza w powieści kryminalnej, doskonale zdaje się ujmować przywoływany przez Lausberga Kwintylian:

²¹ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 247.

²² „Istotną cechą tej odmiany figur jest ich trójwarstwowy układ:

↓ słowa

↓ rzeczy w znaczeniu dosłownym

↓ rzeczy w znaczeniu postulowanym

Terminy »słowo« i »rzecz« mają tu oczywiście takie samo znaczenie jak w ciągu dotychczasowych wywodów: *verbum* i *res*; nie należy ich »przekładać« i modernizować – można co najwyżej najogólniej powiedzieć, że »słowo«, czyli znak słowny, spełnia funkcję referencyjną w stosunku do rzeczy rozumianej jako odniesienie”. *Ibidem*, s. 237.

- α) aby uwolnić pełen napięcia i mroczny *pathos* [...] „[śmiech] łagodzi smutny nastrój”;
- β) aby odwrócić napiętą uwagę [...]. „Często odwraca umysł od śledzonej z uwagą rzeczy”;
- γ) aby polepszyć nastroje („ożywić ducha”) publiczności i przez to zwiększyć receptywność [...]. „Odradza umysł... po przesycie albo zmęczeniu”²³.

Jak twierdzą znawcy retoryki, ogólnie ironia służy przede wszystkim „zyskiwaniu sympatii publiczności”²⁴, zatem celom perswazyjnym, a jako zadanie do rozwiązania powieściowe przejawy ironii uwydatniają intelektualny aspekt powieściowej perswazji, podobnie jak inne zabiegi językowe (polisyndetony, epitety, porównania, metafory, antynomie), które choć w pierwszym rzędzie estetycznie ubogacają stylistyczny wymiar narracji, to zarazem wzmacniają również obrazowość całej powieści. Dzięki temu narracja językowo stwarza i redundantnie powtarza teleologiczność fabularnego układu zdarzeń.

Perswazyjne, głównie kształcące, oddziaływanie powieści *Portret wisielca*, które zakłada zyskanie przychyłności odbiorcy, a wynika z fabularnej identyfikacji i atrakcyjności językowego kształtu opowiadania, da się pokazać, uwzględniając również wewnątrz- i zewnątrztekstowe uwarunkowania komunikacyjne oraz przywołując odpowiedni kontekst i stosowne okoliczności pozatekstowe, czyli konsytuację. Te czynniki pozwolą też określić skuteczność powieściowej perswazji, czyli moc jej *captatio benevolentiae*.

Jeżeli chodzi o wewnątrztekstowe uwarunkowania komunikacyjne w relacji: autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz, to *Portret wisielca* nie wyróżnia się niczym szczególnym. W tym wymiarze komunikacji sposobem na zjednywanie odbiorców staje się wykorzystanie znanych rozwiązań, czyli kreacja trzecioosobowego, omnipotentnego, różnego od empirycznego autora, narratora-wykonawcy, który niewykreowanym językowo odbiorcom opowiada o kryminalnych przypadkach bohaterów.

Podobnie rzecz się przedstawia w zewnątrztekstowym wymiarze komunikacji, ujmowanym w schemat: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny (adresat sformułowany) → odbiorcy sekundarni. Kryminały retro od innych odmian powieści kryminalnej odróżnia między innymi to, że ich perswazyjna funkcja poznawcza wiąże się ze szczególnym układem ról po odbiorczej stronie schematu komunikacyjnego. Za odbiorcę prymarnego można w tym przypadku uznać albo miłośnika historii, albo „lokalnego patriotę” (najlepiej dwa w jednym), w przeciwieństwie do roli odbiorców sekundarnych, którzy z lokalną historią nie muszą się identyfikować, co potwierdzają

²³ H. Lausberg, *op. cit.*, s. 148.

²⁴ M. Korolko, *op. cit.*, s. 105.

choćby wybrane recenzje analizowanej powieści, zarówno pochlebne, jak i krytyczne sceptyczne, jeżeli uznać je za wiarygodne „świadczenia odbioru”²⁵:

Wielbiciele „twardych” kryminałów mogą się poczuć nową powieścią Wrońskiego zawiedzeni. Nie ma w niej krwi, pościgów i strzelaniny. Jest za to coś innego, co wcale nie jest mniej istotne – wnikliwy opis czasów zamętu, kiedy trudno ustalić wektory wartości. A w finale powieści autor daje opis poruszającej apokalipsy. Maciejewski upadł, ale czy powstanie?²⁶

W powieści jest wiele „smaczków” dla pasjonatów historii. Autor chętnie umieszcza swoich bohaterów[,] czy fikcyjne wydarzenia, w otoczeniu wydarzeń historycznych. Za przykład może posłużyć bunt wszczęty przez studentów szkoły żydowskiej. Było to wydarzenie autentyczne. W 1934 roku rzeczywiście doszło do manifestacji studentów, którzy nie zgadzali się z nowym rektorem, który zastąpił zmarłego rabina Mejera Szapira.

Niestety, jeśli ktoś chce wyszukać wszystkie elementy historyczne w książkach Marcina Wrońskiego, musi naprawdę dobrze znać historię Lubelszczyzny. Autor nie daje żadnych wskazówek, dat, nazwisk. Czytelnik sam musi odnaleźć fragment z historii Polski, którym posłużył się pisarz.

Portret wisielca Marcina Wrońskiego to kryminał nieco inny od tych, do których mogli nas przyzwyczaić pisarz[e] (choćby skandynawscy). W historii pojawia się komentarz społeczny, autor odmalowuje Polskę lat trzydziestych. Sądzę, że kryminał jest wart polecenia, choć nie wszystkim może się spodobać²⁷.

Przypadek *Portretu wisielca* potwierdza zatem szczególną rolę zasady identyfikacji dla uzyskania w kryminałach retro *captatio benevolentiae*, zwłaszcza w odniesieniu do zewnętrznych uwarunkowań. Ten aspekt perswazji w ujęciu retorycznym Burke opisuje następująco:

Mimo to wierzymy, że wszystkie [znaczenia pojęcia retoryka] dają się wywieść z „perswazji” [...] i że „perswazja” z kolei zakłada porozumiewanie się za pomocą konsubstancjalności, że odwołuje się do i d e n t y f i k a c j i. Nawet okoliczności z e w n ę t r z n e dają się podporządkować generującej zasadzie perswazji; nie można bowiem sobie wyobrazić aktu perswazji, który byłby oderwany od konkretnego miejsca i określonego adresata. Skuteczność apelu retorycznego zależy od sytuacji i postawy odbiorców, a zależność ta wprowadza nas w sferę czynników pozasłownych, zewnętrznych wobec retoryki pojmowanej jako struktura czysto werbalna²⁸.

Zasadę identyfikacji trzeba zatem, konkluduje Burke, „uzupełnić o kategorię a k t u a l n o ś c i”, gdyż wypowiedzi perswazyjne „są s z c z e g ó l n i e

²⁵ M. Głowiński, *Świadczenia i style odbioru*, [w:] *idem, Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

²⁶ R. Ostaszewski, *Kryminał na miękko*, s. 86.

²⁷ J. Słonka, *Komisarz Maciejewski i seria samobójstw wśród studentów*, <http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,6774,Portret-wisielca> [dostęp: 16.10.2016].

²⁸ K. Burke, *op. cit.*, s. 55.

przekonywające w ramach jednego, specyficznego zbioru okoliczności”²⁹. Słuszności tego poglądu dowodzi również przypadek *Portretu wisielca*, który w przeciwieństwie do autorów licznych recenzji akurat wśród czytelników z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego wzbudził wielkie kontrowersje³⁰.

Zarówno negatywne, jak i pozytywne reakcje odbiorców powieści Marcina Wrońskiego, czy to prymarnego, czy to sekundarnych, jednakowo dowodzą skutecznego, choć niekoniecznie fortunnego pozyskania ich uwagi dla *Portretu wisielca*, zwłaszcza w odniesieniu do poznawczego potencjału tego dzieła. Prócz komunikacyjnych okoliczności dowodem są również kontekstowe i konsytuacyjne uwarunkowania.

Najbliższym dla *Portretu wisielca* kontekstem są oczywiście wcześniejsze chronologicznie pod względem wydawniczym, lecz nie zawsze czasu fabularnego, powieści z komisarzem Maciejewskim, jak to się zwykło mawiać, w roli głównej³¹. Ich walory, również poznawcze, sumarycznie najlepiej ujmuje stały recenzent kryminalnej twórczości Marcina Wrońskiego – Robert Ostaszewski:

Marcin Wroński dba, aby każda z powieści cyklu różniła się konstrukcją, tematyką czy nastrojem. Nie inaczej jest w nowym dziele autora *Pogromu w przyszły wtorek*, które wydaje się najmniej kryminalną pozycją ze wszystkich kryminałów tego pisarza. Co nie znaczy, że gorszą od innych³².

Dalszym, ale równie ważnym kontekstem dla *Portretu wisielca* są inne powieści kryminalne z dominantą funkcji poznawczej, zarówno retro, jak i współczesne. Jeżeli chodzi o te pierwsze, to spośród licznie produkowanych obecnie kryminałów retro nie sposób pominąć kryminalnej twórczości Marka Krajewskiego. Jak już wspomniano, jego wrocławskie kryminały zainicjowały nurt retro oraz w ogóle zapoczątkowały modę na polską powieść kryminalną po przełomie 1989 roku. Nieuchronnie więc także dzieła Marcina Wrońskiego są w kontekście dokonań wrocławskiego pisarza sytuowane.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Zob. np.: <https://pl-pl.facebook.com/polonistykakul/photos/a.167789903272699.48040.167788563272833/895605883824427/> [dostęp: 2.07.2017].

³¹ *Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą*, Red Horse, Lublin 2007; *Komisarz Maciejewski. Kino „Venus”*, Red Horse, Lublin 2008; *Komisarz Maciejewski III. A na imię jej będzie Aniela*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011; *Komisarz Maciejewski IV. Skrzydlata trumna*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012; *Komisarz Maciejewski V. Pogrom w przyszły wtorek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013; *Komisarz Maciejewski VI. Haiti*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014; *Komisarz Maciejewski VII. Kwestja krwi*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014. Źródło: <http://www.marcinwronski.art.pl/bibliografia/> [dostęp: 17.10.2016].

Warto dodać, że pierwsze edycje dwóch powieści, które zainicjowały cały cykl, publikowane w Lublinie nakładem wydawnictwa Red Horse, mogły przyciągać uwagę czytelników jeszcze jednym, już pozatekstowym składnikiem książek. Ich okładki zostały wzbogacone reprodukcjami map przedwojennego Lublina. Kolejne wydania tych dwóch pierwszych tytułów, sygnowane przez oficynę wydawniczą W.A.B., takiego przejawu *captatio benevolentiae* są niestety pozbawione.

³² R. Ostaszewski, *Kryminał na miękko*, s. 86.

Porównania różnie w różnych konkretyzacjach wypadają. Niemniej akurat omawiana w tym artykule powieść Marcina Wrońskiego w zestawieniu z późniejszą twórczością Marka Krajewskiego bywa oceniana wyżej, co w przypadku *Portretu wisielca* wynika między innymi ze skutecznego pozyskiwania przychylności czytelników dzięki umiejętnościowi a redundantnemu połączeniu walorów fabularnych i faktograficznych zagadek oraz zalet narracji z historią idei:

Wierzę jednocześnie, że recepcja *Portretu wisielca* nie tylko będzie na podobnie wysokim pozytywnym poziomie, co w przypadku wcześniejszych książek Marcina Wrońskiego, lecz oceniona zostanie jeszcze wyżej. Jest bowiem za co chwalać autora *Kwestji krwi*. Po pierwsze, a to może być najlepszym argumentem przeciwko krytykom recenzowanej książki, pisarz nie popełnił tego samego błędu, który był udziałem Marka Krajewskiego w jednej z jego poprzednich powieści zatytułowanej *W otchłani mroku*. Wówczas wrocławski autor, ojciec polskiego retro kryminału, jak wielu pamięta, trochę przekombinował, przesuwając akcent fabuły z kryminalnej zagadki na pojedynkę idei. W *Portrecie wisielca* autor zmyślnie wymknął się z tego ciemnego zaułka, który może i stanowi wielką intelektualną pokusę, lecz niekoniecznie musi być czymś atrakcyjnym dla czytelników. Tym razem na lubelskim bruku zderzenie idei i światopoglądów, religijnych i politycznych zapatrywań nie jest celem samym w sobie, a jedynie trafnym tłem narracyjnej opowieści. Trafnym, bo zakorzenionym umiejętnie i prawdziwie w autentycznej przestrzeni czasowej przedwojennego państwa polskiego. Na tej dychotomicznej „walce o rząd dusz” autor *Haiti* oparł cały szkielet fabularnej układanki. A zrobił to niczym majstersztyk, zgrabnie, niewidocznie (czytaj nienachalnie) i artystycznie doskonale. I tak jak to powinno być w kryminale, zaczął od zbrodni³³.

Jeszcze szerszy kontekst dla powieści Marcina Wrońskiego stanowi odbiór całej twórczości kryminalnej opatrywanej krytycznoliteracką etykietką *kryminał retro*. Prócz dominującej afirmacji budzi on też dezaprobatę. Z jednej strony zarzuca się mu eskapizm, czyli ucieczkę od poznawczych zobowiązań literatury wobec pozaliterackiej współczesności³⁴, z drugiej zaś kryminalom retro odmawia się cech literackości, gdyż rzekomo przyciągają uwagę czytelników jedynie jako antykwaryczny i anachroniczny przewodnik

³³ L. Koźmiński, *Recenzja: Marcin Wroński „Portret wisielca”*, <http://blog.kryminalnapila.pl/recenzja-marcin-wronski-portret-wisielca/> [dostęp: 16.10.2016].

³⁴ „Polski kryminał jest literaturą eskapistyczną. Zamiast rozmawiać z czytelnikiem na ważne współcześnie tematy, autorzy uciekają do egzotycznych krajów lub w przeszłość. »Żaden inny gatunek literacki nie pokazuje tak dokładnie naszego zmieniającego się, skonfliktowanego społeczeństwa« – pisał niedawno o powieści kryminalnej w »Huffington Post« Dennis Palumbo, amerykański psycholog, scenarzysta i pisarz (oczywiście kryminalów). Czego nauczyłby się o polskim społeczeństwie, zaglądając do współczesnej polskiej powieści kryminalnej? Najpierw – że Polacy to dziwny lud mieszkający w przeszłości. A potem – że Polska to dziwny kraj, w którym nic nie jest na poważnie. Autorzy polskich kryminalów uwielbiają bowiem ucieczkę w opowieści retro (w najlepszym przypadku – do PRL), a wydawcom już kończą się pomysły na lekkie okładkowe slogany, bo wszystkie formuły typu »zabawa konwencją«, »konwencja żartobliwa«, »z przymrużeniem oka« są już zużyte do cna”. P. Gociek, *Od czego ucieka polski kryminał*, „Uważam Rze” 20 II 2012, s. 16.

po historii danego miasta³⁵. Niezależnie od politycznych czy też światopoglądowych motywacji takich skrajnych opinii o kryminale retro paradoksalnie potwierdzają one jego czytelniczą atrakcyjność. Podobnie jak kontekst powieści kryminalnych osadzonych, by tak rzec, we współczesnych realiach polskich miast.

Dość wspomnieć tylko o warszawskich kryminałach Mariusza Czubaja i Tomasza Konatkowskiego, krakowskich Gai Grzegorzewskiej i Marcina Świetlickiego, poznańskich Edwarda Pasewicza, gdańskich spółki autorskiej Mariusz Czubaj i Marek Krajewski itp. Wspomniane powieści kryminalne i wiele innych, pominiętych w tym wyliczeniu, pozyskują czytelników nie tylko dzięki opowiadaniu o historii zbrodni, w tych dziełach „miasto staje się jednym z bohaterów”³⁶.

Oprócz bliższych i dalszych kontekstów *Portretu wisielca* perswazyjnej, zwłaszcza poznawczej, fortunności zastosowanych w tej powieści sposobów budowania *captatio benevolentiae* dowodzą też okoliczności pozatekstowe. Konsytuację, obok wielu innych składowych, tworzy przede wszystkim nieraz już przywoływana moda na powieść kryminalną, która w polskich realiach historycznoliterackich pojawiła się po 1989 roku. Spośród wielu jej przejawów warto odnotować jeden – Międzynarodowy Festiwal Kryminału we Wrocławiu. Jak wiadomo, w trakcie tego corocznego wydarzenia kulturalnego Stowarzyszenie Miłośników Kryminału i Sensacji „Trup w szafie” oraz Instytut Książki przyznają Nagrodę Wielkiego Kalibru za „najlepszą polskojęzyczną powieść kryminalną lub sensacyjną”. W 2014 roku takie wyróżnienie przyznano właśnie Marcinowi Wrońskiemu za powieść *Pogrom w przyszły wtorek*³⁷. Co więcej, za tę samą powieść pisarz otrzymał również Nagrodę Wielkiego Kalibru Czytelników, podobnie jak rok wcześniej za *Skrzydlatą trumnę*³⁸, która wyróżniona została także Nagrodą Artystyczną Miasta Lublin³⁹.

Różnie z przyznawaniem nagród bywa. Niemniej te, którymi dotąd uhonorowany został autor *Portretu wisielca*, mogą potwierdzać konkluzję, że – z jednej strony – jego twórczość potrafi skutecznie zjednywać przychylność czytelników, z drugiej zaś – sposobem na ich pozyskiwanie stało się między innymi literacko atrakcyjne i perswazyjnie fortune ewokowanie historycznego Lublina, z którym można się identyfikować.

Retoryczna analiza i interpretacja fabularnej i narracyjnej struktury *Portretu wisielca* Marcina Wrońskiego, uwzględnione wewnątrz- i zewnątrztekstowe uwarunkowania

³⁵ Ł. Jasina, *Koniec kryminałów w stylu retro?*, „Kultura Liberalna” 2012, nr 167.

³⁶ R. Ostaszewski, *Zapał do kryminału*, s. 92-93.

³⁷ Źródło: <http://festiwal.portalkryminalny.pl/nagroda-wielkiego-kalibru/nagroda2014.html> [dostęp: 17.10.2016]. W tym samym 2014 r. tę powieść nagrodzono również na Festiwalu Kryminalna Piła.

³⁸ Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Wielkiego_Kalibru [dostęp: 17.10.2016].

³⁹ „Marcin Wroński – Nagroda Artystyczna Miasta Lublin za wydaną w 2012 r. powieść pt. *Skrzydlatą trumnę*, w której z ogromną pieczołowitością poprzez fabułę książki, barwne postacie oraz realizm wydarzeń i scenerii przedstawia historię Lublina”, https://lublin.eu/.../lublin/.../nagrody...w.../laureaci_duzych_nagrod_1993-2014.doc [dostęp: 25.01.2017].

komunikacyjne oraz przywołane konteksty i konsytuacja – wszystko to pozwala sformułować wniosek, że *captatio benevolentiae* w kryminałach tego autora opiera się głównie na odwołaniu do zasady identyfikacji czytelnika nie tylko z przedstawianą historią kryminalną, lecz również z historią miasta (Lublina), dzięki czemu pełnią one funkcję perswazyjną, oddziałując przede wszystkim intelektualnie, ale też wychowawczo i estetycznie⁴⁰.

Jakkolwiek trzeba na koniec również zastrzec, że Wrońskiego model kryminału retro ani nie był pierwszy, gdyż palmę pierwszeństwa zgodnie przyznaje się powieściom o Breslau Marka Krajewskiego, ani nie został też przez lubelskiego pisarza całkowicie zużyty. Najnowszym przykładem są chociażby kolejne tomy kryminalnej sagi Grzegorza Kalinowskiego *Śmierć frajerom*. Jak powiada jej autor, „Warszawa jest miastem nieopowiedzianym. [...] Są bestsellery o Wrocławiu, o Lublinie, o Lwowie”, ale nie o stolicy. I wyznaje: „Tak naprawdę chciałem, żeby to Warszawa była głównym bohaterem sagi”⁴¹.

PORTRET WISIELCA (THE PORTRAIT OF A HANGED MAN). RHETORICAL FUNCTIONS OF RETRO CRIME NOVELS BY MARCIN WROŃSKI

Summary

“The retro crime novel” is one of the categories in the area of crime fiction that has been frequently described, mainly by literary criticism. Thus, not to repeat the already known assumptions, the article pays attention predominantly to one problem, specifically addressed in retro crime novels, namely: attracting the reader, both the model one and the empirical one, which is defined by classical rhetoric as *captatio benevolentiae*. Making use of rhetorical methods, the analysis of retro crime novels presents ways of winning over the addressee as well as the novels’ persuasive function, exhibiting the domination of the cognitive function over the other functions – didactic and aesthetic. Among the most important factors, already known to Aristotle, which determine the influence upon the addressee (persuasion), seems to be ‘identification’. The example of retro crime novels is provided mainly by Marcin Wroński’s novels set in Lublin, especially his latest, *Portret wisielca* (*The Portrait of a Hanged Man*).

⁴⁰ O tym, że „wpływ lektury na ludzkie myślenie i moralność” stanowi nie tylko teoretyczną hipotezę, lecz znajduje potwierdzenie w empirycznych badaniach przeprowadzonych na przykładzie odbioru właśnie powieści kryminalnej (zresztą autorstwa Marka Krajewskiego), przekonuje autorka artykułu *Kryminał w służbie nauki* Katarzyna Burda („Newsweek” 2017, nr 5, s. 73).

⁴¹ D. Karpiuk, *Cwaniaki, cinkciarze, kasiarze*, „Newsweek” 2017, nr 4, s. 78, 79.

Ks. Grzegorz Głąb

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

„STRACHY NA LACHY”? GROZA W KRYMINAŁACH RETRO MARKA KRAJEWSKIEGO I MARCINA WROŃSKIEGO

W styczniu 2006 roku Marek Krajewski otrzymał Paszport „Polityki” za rok 2005. W uzasadnieniu jury można było usłyszeć słowa, że cykl powieściowy o Eberhardzie Mocku z Breslau udowadnia, iż polski autor potrafi napisać kryminał na wysokim poziomie¹. Wydarzenie to można określić przełomowym w konstytuowaniu się polskiej powieści detektywistycznej², w jej prawdziwym renesansie wydawniczym i czytelnicznym, w zaistnieniu mody na kryminał, zwłaszcza ten posługujący się sztafażem historycznym.

W ślad za Krajewskim podążyli wkrótce następni. Jeszcze w 2005 roku grupa znanych i cenionych pisarzy – Joanna Chmielewska, Jacek Dukaj, Irek Grin, Andrzej Stasiuk, Marcin Świetlicki i inni – zamieściła swoje opowiadania kryminalne w antologii *Trupy polskie*, która odniosła niebywały sukces czytelniczy – jej nakład wyczerpał się już po kilku dniach od rozpoczęcia sprzedaży. Równie spektakularny sukces odniosły umiejscowione w nocnym, knajpiarsko-klubowym Krakowie kryminały Marcina Świetlickiego – powieści *Dwanaście* (2006) i *Trzynaście* (2007) – oraz Gai Grzegorzewskiej – *Żniwiarz* (2006) i *Noc z czwartku na niedzielę* (2007). W tym miejscu warto podkreślić, że popularność wśród czytelników zdobyły sobie także inne ukazujące się w tym czasie powieści detektywistyczne, między innymi: *Przystanek śmierć* (2007) Tomasza Konatkowskiego, *Uwikłanie* (2007) Zygmunta Miłoszewskiego, *Upiory spacerujące nad Wartą* (2007) Ryszarda Ćwirleja czy dylogia autorstwa Jacka Rębacza: *Zakopane. Sezon na samobójców* (2006) oraz *Zakopane. Pokój z widokiem na cmentarz* (2007).

¹ Zob. B. Krupa, „Powieści kryminalne potrafią być pouczające”. Komisarz Maciejewski Marcina Wrońskiego, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamice&nr=12&dzial=6&id=277> [dostęp: 23.01.2017].

² Zob. W. Brylla, *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim ki-
czem*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Bryl-
la, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016, s. 223-224.

Wśród rosnącej liczby powieści kryminalno-sensacyjnych dużego znaczenia nabrały zwłaszcza tak zwane kryminały retro odsłaniające i promujące nieznane dotąd, bądź zapomniane, miejskie pejzaże. Do Poznania lat III Rzeszy przeniósł nas *Filatelista* (2007) Zbigniewa Wojtysia, a do Oleśnicy wspomnianego czasu *Labirynt von Brauna* (2007) Rafała Dębskiego. O Warszawie lat międzywojnia pisał w *Magnetyzerze* (2006) i *Bogini z labradoru* (2007) Konrad T. Lewandowski, o szesnastowiecznym Krakowie Mariusz Wolny w powieści *Kacper Ryx* (2006), zaś o Krakowie z przełomu XIX i XX wieku Krzysztof Maćkowski w *Raporcie Badeni* (2007). Dzisiaj trudno już wymienić tytuły kolejnych kryminałów historycznych, którym na przestrzeni ostatnich lat patronował autor książek z Breslau w tle.

Seria kryminałów retro autorstwa Krajewskiego ma dwóch bohaterów detektywów: komisarza Eberharda Mocka z przedwojennego niemieckiego Breslau i komisarza Edwarda Popielskiego ze Lwowa. Obaj policjanci zostali wykreowani przez twórcę na postaci niedoskonałe, swoistych antybohaterów. Zdaniem Wolfganga Brylli „Mockowi za wzór posłużyli Sam Spade i Philip Marlowe [...], czyli żadni supermeni dedukcji, którzy byli charakterystyczni dla kryminału tzw. *Golden Age* w Wielkiej Brytanii, jak chociażby u Agathy Christie”³. Mock jawi się w powieściach Krajewskiego jako pozbawiony empatii satyr, pijak i rozpustnik. Daleko mu także do ideału policjanta, którego postawy określa i determinuje etos służby społecznej. Komisarz z Breslau jest wulgarny, torturuje podejrzanych i świadków, stosuje szantaż, „a obracając się wśród spekulantów i złodziei, i znając praktyki stosowane przez tę część społeczeństwa, asymiluje niektóre z nich w swojej pracy, postępując wbrew prawu, którego jest przeciwieństwem”⁴. Przyjmuje łapówki, wykorzystuje przestępców (Wirth i Zupitza) w działaniach operacyjnych, korzysta z usług prostytutek, a nawet bije i gwałci swoją żonę. Należy zgodzić się z przywołanym już Bryllą, że „nie jest on zainteresowany bezinteresownym naprawianiem pełnego dysonansu życia społecznego, co więcej, przyczynia się jeszcze do pogłębienia istniejących w nim różnic, do powiększania się przestrzeni zła”⁵. Ale z drugiej strony Mock to także intelektualista, erudyta o wykształceniu humanistycznym, miłośnik literatury klasycznej, który, „znając wielorakie oblicza występku i podłości, pragnie egzystować, zgodnie z maksymą Horacego, jako *integer vitae scelerisque purus* – »Mąż czysty, przez zbrodnie nie skłęty«”⁶.

³ *Ibidem*, s. 225.

⁴ W. Brylla, *Kryminał w dyskursie modernistycznym. Narracyjność metropolii „Breslau” u Marka Krajewskiego*, [w:] *Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Gołubiewski, Warszawa 2012, s. 240.

⁵ *Zob. ibidem*, s. 242-243.

⁶ B. Bednarek, *Antyk, ciało i rozkosze podniebienia w bestsellerowych powieściach Marka Krajewskiego*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 298.

Z tożsamą kreacją bohatera literackiego mamy do czynienia w przypadku komisarza Edwarda Popielskiego. Lwowski Sherlock Holmes – podobnie jak jego wrocławski protagonista – to zwolennik niestandardowych metod śledczych i zagorzały hedonista gustujący w mocnych trunkach, miłości za pieniądze i rozkoszach podniebienia. Jego postawę cechują impulsywność, bezwzględność i skłonność do stosowania przemocy. Doświadcza on także słabości w postaci epilepsji wywoływanej migotaniem światła. Jednak lwowski policjant ma do tej przypadłości stosunek ambiwalentny. Z jednej bowiem strony choroba Świętego Walentego go konfunduje, ponieważ nękane drgawkami ciało sprawia, że mimowolnie oddaje on kał i mocz, z drugiej – dowartościowuje, gdyż atakom padaczki towarzyszą oniryczne wizje potęgujące zarówno wyobraźnię detektywistyczną, jak i ekstazę erotyczną⁷. Podobnie jak Mock jest również intelektualistą – absolwentem gimnazjum klasycznego w Stanisławowie i doktorem filologii klasycznej za dysertację o archaicznej metryce łacińskiej obronioną na uniwersytecie wiedeńskim.

Komisarze wykreowani przez Krajewskiego to osoby wybitnie zindywidualizowane, zapadające w pamięć. Wokół nich i w nich samych toczy się wieczna walka Dobra ze Złem – to oni znajdują się w centrum sensacyjnych wydarzeń, tropią przestępców, prowadzą śledztwa, stoją na straży ładu moralnego w wymiarze społecznym i indywidualnym, chociaż sami działają najczęściej amoralnie, dążąc do wymierzenia sprawiedliwości poza majestatem prawa. Oni także, w toku prowadzonych dochodzeń, wprowadzają czytelników w sferę dawnej obyczajowości, odsłaniając architektoniczne, kulinarne i subkulturowe kulisy przedwojennych metropolii. A zatem Mock i Popielski to postaci pełne sprzeczności, niejednorodne, wymykające się stereotypowym ocenom i klasyfikacjom – na swój sposób oryginalne i tajemnicze.

W kryminałach retro Krajewskiego takie są też Breslau i Lwów – miasta bohaterowie. Jawią się one jako „przestrzenie osobne”, mikroświaty pulsujące własną dynamiką, którą tworzą zarówno pierwiastki zwykłej, szarej codzienności, jak i zdarzenia niezwykle, których uczestnikami są jedynie nieliczni. Dlatego Breslau i Lwów jednocześnie wabią i odpychają – nie można czuć się w nich bezpiecznym, ale i nie można ich opuścić. Krajewski nakreślił w ten sposób obraz anty-Arkadii, świata, który bezpowrotnie przeminął, ale zarazem świata konstytuowanego przez zło, brud, ciemność, zaduch i grzech. Breslau i Lwów są nie tylko miejscami zbrodni, w pewnym sensie są także jej źródłami. Anty-Arkadie rodzą w swoim łonie antyobywateli i antybohaterów. Eberhard Mock i Edward Popielski są nierozdzielną częścią tej przestrzeni – jednocześnie jej kreatorami i ofiarami, obrońcami i dekonstruktorami. W owym mikroświecie usemantycznionym destrukcją – rozpadu, rozkładu, zaniku – odnajdujemy

⁷ Zob. *ibidem*, s. 299.

filozofię „ciała strąconego z piedestału”⁸ i portret świata znajdującego się w przededniu kolejnej dziejowej katastrofy. Świata nie-idealnego, ale świata na zawsze utraconego. Kryminały retro autorstwa Krajewskiego w pełni zaspokajają czytelniczą potrzebę obcowania z „dawnymi klimatami”, z realizmem społeczno-obyczajowym nieistniejącego świata. Sugestywność i rzetelność powieści wrocławskiego pisarza, z istotną dla ich wymowy tkanką detektywistyczną, zasłużyły w opinii miłośników literatury na miano bestsellerów.

Tymczasem wbrew faktycznemu statusowi kryminałów historycznych Krajewskiego Stanko Lasić podkreślał przed laty, że aby pozyskać do kryminału czytelników, nie wystarczy sama zbrodnia, genialnie skonstruowana intryga, nieszablonowa postać detektywa czy umiejętnie nakreślone tło społeczno-obyczajowe – musi pojawić się w nim również strach⁹. Stanowisko badacza wydaje się mocno kontrowersyjne. Niemniej warto przyrzeć się bliżej wspomnianej kwestii i dokonać jej analizy.

W powieściach Krajewskiego groza ma charakter „głębinowy”, wpisana jest w fakturę tekstu, w najgłębszą warstwę wydarzeń fabularnych. Nie jest to zatem groza bezpośrednio oddziałująca na wyobraźnię czytelników, ale konstytuująca i uwiarygodniająca przeżycia bohaterów bądź opisywanych przez twórcę zdarzeń. W tym kontekście strach przybiera różnorakie formy, między innymi: lęku przed bólem, zjawiskami nadnaturalnymi i nieznanym losem. W *Dżumie w Breslau* strach stanowi więź spajającą członków sekty mizantropów:

– Wy, mizantropi, w odróżnieniu od filantropów – cedził słowa bardzo wolno, cytując znane prawie na pamięć frazy z książki von Mayrhofera – nienawidzicie ludzi i wierzycie, że strach jest spoiwem najmocniejszym. Boicie się siebie nawzajem. Każdy z was kogoś zabił [...]. Każdy z was popełnił zbrodnię i przedstawił innym mizantropom dowód swojej zbrodni. Każdy mizantrop może w każdej chwili pójść na policję i okazać dowody zbrodni popełnionej przez innego mizantropa. Dlatego nie kłóćcie się, żyćcie w absolutnej zgodzie i jesteście gotowi do każdego czynu – najpodlejszego i najszlachetniejszego – aby pomóc jednemu z was. Nie z miłości to robicie, lecz ze strachu. Nie pijecie alkoholu i nie odurzacie się morfiną, aby w upojeniu nie wyjawić zbrodni innego. Każdy każdego trzyma w szachu. Spoiwem waszej organizacji jest lęk. Wy nie wierzycie w szlachetność ludzi, wy wierzycie w ludzką podłość. Każdego można skorumpować strachem. A wy wszyscy jesteście skorumpowani¹⁰.

Strach w funkcji spoiwa stosunków międzyludzkich pojawia się na kartach powieści Krajewskiego w opisach relacji o charakterze kryminogennym, patologicznym. Jawi się on wówczas jako regulator koegzystencji w ramach określonej społeczności – wspólny dla wszystkich członków grupy mianownik i punkt odniesienia. W związku z tym

⁸ *Ibidem*, s. 317.

⁹ Por. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, Warszawa 1976, s. 62.

¹⁰ M. Krajewski, *Dżuma w Breslau*, Kraków 2015, s. 143-144.

naturalnym środowiskiem jego obecności jest przestrzeń organizacji tajemnych, okultystycznych, w których strach jest wpisany najczęściej w rytuał wtajemniczenia:

- Co się wydarzyło w Hali Stulecia, panie Poelzig?
- To była ceremonia inicjacyjna, Mock. Bardzo stara, ale nie tajna. Można o niej wyczytać w wielu pismach okultystycznych. Nazywa się próbą ciemności i otchłani. Najpierw zastrasza się kandydatów, porywając ich cmentarnym powozem i wiążąc ich mocno [...]. Otóż kandydaci, którzy chcą dostąpić wtajemniczenia, muszą stanąć twarzą w twarz ze strasznym lękiem. I pokonać go. Chłopcy mieli stać w absolutnej ciemności na balkonie w Hali Stulecia i trzymać się wyłącznie jednej belki. Lęk wysokości i lęk przed mrokiem kumulowały się w ich sercach, a mistrz w tym czasie miał im pokazać, jak pokonać strach. Stał na brzegu balkonu i miał pętlę na szyi. Widzieli, że jeden niepewny krok, omsknięcie się stopy i spadłby z balkonu, a pętla zacisnęłaby się na jego gardle. I być może tak się właśnie stało. Hude zawisł, a chłopcy, widząc to, zaczęli się szamotać [...], stracili równowagę i pospadali wszyscy. Jeden po drugim¹¹.

W książkach wrocławskiego pisarza groza uobecnia się zazwyczaj w traumatycznych przeżyciach bohaterów. Jest to strach przejmujący, bo indywidualny, osobisty. Jego źródłami są: lęk przed śmiercią i cierpieniem, niepokój o najbliższych, niemożność stowienia o swoim losie, różnorakie fobie. W przypadku bohaterów wykreowanych przez Krajewskiego ów strach potęgowany jest dodatkowo doświadczanym przez nich poczuciem samotności i bezradności. W oparach grozy przeżywają swoje uwięzienie i tortury między innymi: Herbert Anwaldt w *Śmierci w Breslau*¹², przesłuchiwanie przez Mocka doktor Cornelius Rühlgard – psychopatyczny morderca z powieści *Widma w mieście Breslau*¹³, oraz Waltraut Hellner – jedna z postaci *Festung Breslau*¹⁴, a także Edward Popielski w *Głowie Minotaura*¹⁵. Za sprawą opisu owych doświadczeń Krajewski odsłania uczucia bohaterów oraz tworzy charakterystyczny, tajemniczy, a miejscami wprost mistyczny nastrój. Wszystko to ma wpływ na silny psychologizm postaci, co sprawia, że dzieła stają się bliskie czytelnikom, wzbudzając w nich określone emocje. Strach bohaterów powieści Krajewskiego wynika najczęściej z emocjonalnego napięcia powstałego wskutek znalezienia się przez nich w sytuacji realnego zagrożenia. W nielicznych przypadkach stanowi efekt doznań nadnaturalnych i wizji onirycznych:

Z ust Popielskiego wydarł się dźwięk, który przypominał jednocześnie łkanie, kaszel i bulgot wymiotów. Komisarz usiadł na łóżku i położył dłoń na piersi pod jedwabną piżamą. Czuł, jak pod skórą bije mu serce. Spojrzał na swoją sypialnię, jakby ją widział po raz pierwszy w życiu. Minęła chwila, zanim przeniósł się

¹¹ *Idem, Mock*, Kraków 2016, s. 251-252.

¹² *Zob. idem, Śmierć w Breslau*, Kraków 2010, s. 132-137.

¹³ *Zob. idem, Widma w mieście Breslau*, Kraków 2013, s. 296-304.

¹⁴ *Zob. idem, Festung Breslau*, Kraków 2014, s. 224-226.

¹⁵ *Zob. idem, Głowa Minotaura*, Warszawa 2008, s. 250-253.

w końcu z ciemnej bramy, w której Ricie odrąbano głowę, do swojego mieszkania przy Ogrodzie Jezuickim [...].

– Dlaczego się obudził? – zapytał sam siebie [...].

Niekiedy cierpiał na ból z powodu koszmarów nocnych, a raczej porannych. Zmory te przewalały się przez uśpiony umysł Popielskiego, nie czyniąc mu żadnej krzywdy, a papieros rozpraszał skutecznie ich wspomnienie. Kilka razy w życiu zdarzyło mu się jednak, że budził się natychmiast pod ich wpływem. I tych kilka wypadków gwałtownych przebudzeń nauczyło go traktować nocne koszmary jak ostrzeżenia [...].

Takie sny były zawsze ostrzeżeniami albo zwiastunami nadchodzącego zła. Najczęściej występowały w nich jakieś zwierzęce stwory, które wychodziły z kątów pokoju i kręcąc długimi pyskami siadały mu na piersi. Tym razem, co jeszcze nigdy się nie zdarzyło, przyśniła mu się osoba, którą znał: w koszmarze pojawiła się Rita. Sklejone włosy, głowa oddzielona od tułowia, wylupane oko.

Zerwał się z łóżka i zaczął się ubierać¹⁶.

Strach wypływający z wizji sennych Popielskiego pełni funkcję „przygotowawczą” – wyostrza zmysły i czujność komisarza oraz stymuluje go do aktywności detektywistycznej w celu zapobieżenia zbrodni.

Z kolei w *Festung Breslau* strach niemieckiego żołnierza przed naciągającym wrogiem paraliżuje jego poczynania, a wyobrażenia na temat przeciwników rodzą w za-infekowanym grozą umyśle fantasmagoryczne obrazy zła:

Kapral Hellmig cieszył się, że dziś po raz ostatni pilnuje przejścia na Viktoriastrasse. Bliskość linii frontu wzbudzała w nim niejasny lęk. Nie był to nawet strach przed dostaniem się do niewoli, przed nieludzkimi syberyjskimi temperaturami czy przed kulą w tył głowy. Hellmig bał się nieokreślonego potwora, który czyhał przy wejściu do przekłętej piwnicy. Jawił mu się on jako wampir czy wilkołak ukryty w piwnicznej ciemności, żywiący się szczurami i padliną¹⁷.

W analizowanych powieściach strach, a dokładnie jego „wytwarzanie się”, potęgowanie uczynił Krajewski także orężem Mocka w walce z przestępcami – metodą prowadzenia przez detektywa skutecznych działań operacyjnych:

– Mój synu – Mock rozparł się wygodnie na krześle, bawił się obrączką, a w myślach budował przenikliwą charakterystykę Anwaltda [...]. Dam panu dobrą radę: zawsze ukrywać własne słabe punkty, obnażać je u innych. Wtedy innych usidlimy. Wie pan, co to znaczy „mieć coś na kogoś” albo „trzymać kogoś w imadle”? To „imadło” to u jednego hazard, u drugiego – harmonijnie zbudowani efebowie, a u jeszcze innego – żydowskie pochodzenie. Zaciskając to imadło [„kleszcze lęku”], wygrałem niezliczoną ilość razy¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 250-251 i 252.

¹⁷ M. Krajewski, *Festung Breslau*, s. 116.

¹⁸ *Idem*, *Śmierć w Breslau*, s. 71.

Bez względu na funkcje, w jakich strach występuje w przywołanych kryminałach retro, dopełnia on, ubogaca autorskie kreacje postaci, miejsc i zdarzeń. Odsłania najgłębsze tajniki ludzkiej psychiki, świat przeżyć, emocjonalności, a także reakcji somatycznych na zło obecne w drugim człowieku i najbliższym otoczeniu. Ponadto służy procesowi mitologizacji miejsc, w których rozgrywa się akcja utworów i w których umiejscowione są losy fikcyjnych bohaterów. Nadając im aurę tajemniczości i niezwykłości, tworzy obrazy świata wrogiego, groźnego, lecz przyciągającego swoją innością, mitycznością.

Istotną cechą powieści autorstwa Krajewskiego jest zatem triada: bohater – miasto – historia, przy czym miasto traktowane w tej konwencji jako „współbohater” dzieła okazało się fenomenem nie tylko historycznoliterackim, ale także socjo-literackim i marketingowym. Ów schemat konstrukcyjny, stanowiący w pewnej mierze wyznacznik kryminałów retro, wykorzystał także Marcin Wroński w cyklu powieści o komisarzu Maciejewskim. W opinii Brylli książki Wrońskiego są jedynymi, które mogą stanowić „konkurencję” dla twórczości Krajewskiego – przeciwagę dla zalewającego rynek księgarski kiczu literackiego o tematyce kryminalnej¹⁹.

Marcin Wroński w licznych wywiadach podkreślał, że jego celem było wykreowanie nowego kultowego bohatera, bohatera-detektywa i bohatera-miasta:

Lublin ma kłopoty z własną tożsamością. Uważam, że brakuje nam wyraźnych znaków pop-kulturowych. Warszawa ma swojego *Złego* Tyrmanda, Londyn ma Sherlocka Holmesa, Wrocław – Eberharda Mocka z książek Marka Krajewskiego. A Lublin? Lublin może mieć swojego komisarza Maciejewskiego²⁰.

Kryminały retro pisarza znad Bystrzycy odniosły sukces czytelniczy, a samemu twórcy przysporzyły nagród i umożliwiły zaistnienie na ogólnokrajowym rynku księgarskim. Warto jednak zauważyć, że już przed rokiem 2007 autor powieści o komisarzu Maciejewskim nie był w świecie kultury postacią anonimową. W latach 90. związany był z nurtem „trzeciego obiegu”; napisał wówczas między innymi zbiór opowiadań *Udo Pani Nocy* i powieść pijacko-przygodową *Obsesyjny motyw babiego lata*, które to teksty Przemysław Czapliński zaliczył do nieepickiego modelu prozy, wskazując na groteskowy charakter stosowanej w niej fikcji²¹. Lubelski twórca prowadził także kabaret oraz autorską audycję radiową *Fikcja o północy*. Ponadto blisko dziesięć lat pracował w wydawnictwie dla dzieci, w którym redagował, adaptował i pisał książki dla najmłodszych. Parał się także literaturą popularną – zbiór jego opowiadań fantasy *Tfu, pluje Chlu!* (2005) i powieść *Wąż Marlo* (2006) były nominowane do tytułu „Książka Roku” przez portal Wirtualna Polska.

¹⁹ Zob. W. Brylla, *Polski kryminał retro*, s. 236.

²⁰ *Musimy mieć swojego Sherlocka Holmesa* (rozmowa Magdaleny Bożko z Marcinem Wrońskim), „Dziennik Wschodni” z 16 listopada 2007.

²¹ Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 140 i 155.

Jak zostało już nadmienione, powieści Wrońskiego mają dwóch bohaterów: detektywa Zygmunta Maciejewskiego i miasto, w którym toczy się akcja, chociaż uprawniona wydaje się hipoteza, że komisarz „Zyga” i miasto (Lublin, Zamość) to jeden i ten sam bohater nacechowany prowincjonalnością, kompleksami i zaniedbaniem.

Oficer śledczy – podobnie jak w przypadku pierwszoplanowych bohaterów powieści Krajewskiego – został wykreowany przez Wrońskiego na antybohatera, uzależnionego od alkoholu i tytoniu abnegata, dawnego boksera, którego działania determinują w dużym stopniu traumatyczne wspomnienia wojenne i małżeńskie – te drugie związane z odejściem żony w ramiona znanego lowelasa. Istotnym rysem autorskiej kreacji tej postaci są jej zwykłość, szarość, przeciętność. „Zyga” Maciejewski nie jawi się w powieściach Wrońskiego jako intelektualny gigant, glina doskonały, moralny autorytet. Wprost przeciwnie, w toku prowadzonych śledztw popełnia liczne błędy; między innymi upija się na służbie, nie docenia przeciwników, potrafi być też bezwzględny i okrutny. A zatem detektyw z Lublina to bohater nieidealny, którego autentyczność konstytuują w powieściach nadane mu przez twórcę słabości i namiętności.

Nieobcy jest mu także strach. Komisarz Maciejewski boi się między innymi przełożonych, pracy za biurkiem i „papierkowej roboty”:

Podkomisarz miał wielką chęć pójść do klubu. Tam, nawet tłukąc taki sam martwy worek, czułby znajomy zapach wyslizganych desek, gumy i potu, byłby bokserem. Niestety, Szymański mimo pocziwego charakteru nie należał do szczególnie bystrych i gdyby go ktoś podszedł, wydałby jak na spowiedzi, że Maciejewski sabotuje polecenia komendanta [...].

A on nie miał chęci dociągnąć do emerytury na II Komisariacie [...]. Zaczął wyraźnie wariować przez komendanta. Dokumentnie go zaszczuł, skoro Zyga, nawet walcząc z głupim workiem, co chwila popatruje, czy nie dostanie z mańki²².

Lęka się także o bliską mu Różę: „Zyga nie sądził, aby Róży naprawdę coś groziło, ale jak nikt inny potrafiła spowodować, by ledwie wypowiedziane czarne myśli zagnieździły się w nim jak zarazki”²³. Niepokój bohatera o żonę i dziecko osiąga kulminację w sowieckim więzieniu. Maciejewski szantażowany przez oficera Urzędu Bezpieczeństwa rezygnuje ze szczęścia osobistego, by ratować życie i zdrowie najbliższych: „Ależ bał się wtedy o Różę i swojego synka! Ależ patrzył na zdjęcie swojej żony z wózkiem, w którym leżał, kwilił, a może i srał w pieluchy mały Olek, który nawet nie widział taty... I Maciejewski bał się, że przez ten strach zrobi z siebie szmatę”²⁴.

²² M. Wroński, *Kino Wenus*, Warszawa 2014, s. 102-103 i 104.

²³ *Idem*, *A na imię jej będzie Aniela*, Warszawa 2014, s. 108.

²⁴ *Idem*, *Pogrom w przyszły wtorek*, Warszawa 2014, s. 21.

Groza obecna w powieściach lubelskiego pisarza zdaje się pełnić dwie funkcje: obok wzbogacania charakterystyk postaci, w tym szczególnie głównego bohatera – o czym już wspomniano – dopełnia także przekaz materiałów archiwalnych, historycznych. W tym drugim przypadku groza służy nie tyle obudzeniu w odbiorcach silnych emocji, przestraszeniu ich, zaszokowaniu czy wprowadzeniu niepokoju, ile przekonywającemu nakreśleniu realiów tragicznych wydarzeń dziejowych: atmosfery lat wojny, okupacji niemieckiej i sowieckiej, mechanizmów eksterminacji ludności cywilnej itd.

Zyga wzruszył ramionami. Kiedy się poznali, też tak o niej myślał. Potem temperament Róży podtrzymywała morfina, a teraz?... Według niego była spora różnica między ciągłą złością a temperamentem, chociaż na zewnątrz wyglądało to podobnie. Tym razem jednak całkowicie ją rozumiał: musiała jakoś wyrzucić z siebie lęk. Te konwoje ludzi prowadzonych jak bydło do rzeźni, ten makabryczny napad, o którym mówiło całe miasto...²⁵

Indywidualny, osobisty, intymny strach staje się tu lękiem społecznym, swoistą panoramą przerażenia doświadczanego w upiornym, nieludzkim świecie wojny. Groza w powieściach Wrońskiego dookreśla prawdę o miejscu jednostki w systemie totalitarnym, pozwala odczuć bezradność ofiar, ich niemożność stanowienia o swoim losie, całkowitą zależność od dysponentów strachu, terroru, siły:

– Mogą mi wszystko zrobić, nie strugaj wariata! – Maciejewski ze złością cisnął paczkę zapalek na porośniętą trawą tor wyścigowy.

– Naprawdę się boisz? – Fałniewicz spojrzał mu w oczy.

– A ty nie? – burknął Zyga. – Nie słyszałeś, jak radzieccy egipciolodzy ustalili, że niezidentyfikowana mumia to Ramzes XIV? Zlecili badania NKWD i faraon się przyznał.

Ekswywiadowca wstał i powłócząc sztywną nogą, zgramolił się z trybuny. Haiti, widać znudzona samotnością, zbliżyła się, nadstawiając chrapy.

– I ja się boję – przyznał Fałniewicz – ale musiałem usłyszeć, że Zyga Maciejewski też. Bardzo poprawiłeś mi humor²⁶.

Niby wciąż był wolny, a jednak idąc więziennym korytarzem, czuł mrowiący lęk, jakiego nie pamiętał od dzieciństwa, gdy wymknął się nocą na cmentarz. Wygrał wtedy zakład ze szkolnym kolegą, ale o mało nie zesrał się w gacie.

Teraz Maciejewski nie miał ani kolegów, ani nic do wygrania, co najwyżej do ocalenia²⁷.

Strach w powieściach Wrońskiego jawi się jako składowa instynktu przetrwania, ale także jako siła destruktywna, żywioł niszczący siłę woli, hart ducha, humanizm:

Dalszy plan pozyskania Grabarz miał prosty: zacząć od lęku przed bólem, a jeśli to nie wystarczy, pokonać Maciejewskiego lękiem o najbliższych. Miał czas, by

²⁵ *Idem, A na imię jej będzie Aniela*, s. 319.

²⁶ *Idem, Haiti*, Warszawa 2014, s. 45.

²⁷ *Idem, Pogrom w przyszły wtorek*, s. 220.

rozpracować, o kogo osądzony mógłby się bać bardziej niż o własne życie. Mniej bólu, więcej lęku i upokorzenia, tak łamie się ludzi! Tak hartuje się stal... [...]

– Marczyńską Różę znasz? – zapytał major.

Kropla potu spłynęła komisarzowi po karku, wzdłuż kręgosłupa, między pośladki. Ledwie opanował drżenie rąk. W którym miesiącu ciąży była, kiedy widział ją po raz ostatni? Czwartym, piątym? Nie pamiętał, ale jakby nie liczyć, powinna już urodzić. Jeśli o niej wiedzą, co z dzieckiem? A jeśli ją mają?!

– Ty nawet nie wiesz, Maciejewski, jak dużo mi właśnie powiedziałeś – zaśmiał się bezpiecziak. – Myślisz, że co? Że ja nie widzę, jak się teraz męczysz? Znasz, znasz... Znasz Różę Maciejewską, z domu Marczyńską. I jak? Nie szkoda ci żony?

Ręce skute z przodu. Rzucić się na Grabarza, złapać skurwiela za gardło. Przy odrobinie szczęścia może zdołałby zabić, zanim wpadnie ten bandzior Saszka. Ale ręce drżały, oczy piekły, stopy zmiażdżone... Na kolanach podpełznąć do bezpiecziaka, całować po butach...²⁸

Strach obecny w postawach bohaterów wykreowanych przez autora *Skrzydlatej trumny* udratyzowuje powieściowe fabuły i sprawia, że czytelnicy mogą w równym stopniu, co fikcyjne postacie z kryminałów retro czuć grozę rozgrywających się wydarzeń, przynajmniej na chwilę przenieść się do świata absurdałnego terroru dokonywanego w stalinowskiej Polsce w imię wolności i sprawiedliwości dziejowej. Nagromadzenie elementów grozy w scenach opisujących realia życia w kraju tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej wpływa na ideową wymowę powieści i przyczynia się do formułowania bezpośrednich sądów o minionej epoce.

Analiza powieści Wrońskiego pokazuje, że groza jest niezastąpionym składnikiem kryminału. Niemniej można w zakończeniu postawić hipotezę, że lektura cyklu o komisarzu Maciejewskim pozostawia w tym względzie konkretny niedosyt. Co prawda recenzenci twórczości lubelskiego pisarza podkreślali, że Wrońskiemu udało się trafnie oddać klimat epoki i dać świadectwo, że dobry kryminał może być lekturą łatwą, przyjemną, a zarazem niebanalną, dydaktyczną, to jednocześnie trudno przyznać całkowitą rację tym krytykom, którzy jak na przykład Mirosław Szyłak-Szydlowski pisali:

Nie zdziwię się, jeśli niebawem zaczną być organizowane wycieczki śladami bohaterów cyklu o *Komisarzu Maciejewskim*, książki te są bowiem nie tylko świetnymi kryminałami z wartką akcją, znakomitą intrygą, strzelaninami i pościgami samochodowymi, ale i dziełami, które poprzez popularyzację Lublina i jego ciekawej historii powinny na stałe wpisać się w kulturowy krajobraz tego magicznego miejsca²⁹.

²⁸ Idem, *Skrzydłata trumna*, Warszawa 2014, s. 125, 201.

²⁹ M. Szyłak-Szydlowski, *Lublin i jego wredny komisarz*, <http://ksiazki.wp.pl/katalog/recenzje/rid,38273,recenzja.html> [dostęp: 11.05.2015].

Bez wątpienia należy zgodzić się z większością opinii sformułowanych przez badacza. Jednak kontrowersje budzi teza, że Wrońskiemu udało się wykreować w swych powieściach obraz „magicznego” Lublina. Portret miasta w książkach o komisarzu Maciejewskim może budzić szacunek ze względu na staranny opis jego przedwojennej topografii, tych wszystkich ulic, zaułków i placów, których współcześnie już nie ma, a które wciąż można poznawać i odkrywać na starych, zakurzonych fotografiach. Godny uwagi jest także doskonale oddany przez twórcę żywioł społeczny dawnego Lublina, z jego wielokulturowością i barwnością. Istotną rolę odegrały w tym względzie trafnie dobrane i wplecione w tkankę powieściową fragmenty z ówczesnie ukazującej się w Lublinie prasy. Wszystko to sprawia, że miasto nad Bystrzycą z kart kryminałów retro Wrońskiego może ciekawić, fascynować i wabić zainteresowanych tematyką historyczną i socjologiczną. Ale czy można te szczegóły uznać za wyznaczniki „magiczności”? Lublin z powieści Wrońskiego, inaczej niż Breslau z kryminałów Krajewskiego, został nakreślony przez twórcę przede wszystkim w poetyce historycznego realizmu. W konsekwencji Lublin poznajemy niemal wyłącznie z perspektywy archiwów, co decyduje, że przekaz ten jest w pierwszym rzędzie dokumentarny, a dopiero później „magiczny”. Potęgują to wrażenie niewykorzystane w pełni przez autora Maciejewskiego elementy grozy. Strach w kryminałach Wrońskiego urealnia wykreowane przez twórcę sylwetki bohaterów i wydarzenia z przeszłości, jednak jest prawie nieobecny w kreśleniu obrazu bohatera/miasta. W związku z tym Lublin pozbawiony jest ważnej dla atrakcyjności każdego miejsca legendowości, mityczności, tajemniczości. Zamiast tego otrzymujemy powieść kryminalno-obyczajową, z rzetelnie i trafnie oddaną atmosferą knajpiano-knajakkiej prowincji, w której dusznych oparach rodzą się przeciętne namiętności, pospolite zbrodnie i małe interesy. Może właśnie dlatego Lublin nazywany jest wciąż „miastem inspiracji”, a jego „magia” – jak to magia – pozostaje tylko w sferze marzeń.

Jak słusznie zauważyła Martyna Steckiewicz,

w przypadku kryminałów retro istotniejszą kwestią od zagadki morderstwa i atmosfery grozy jest rekonstrukcja realiów historycznych [...], czyli drobiazgowo oddanie detali architektonicznych i układu urbanistycznego miast, a także opis sensoryczny doświadczanej przez literackich bohaterów rzeczywistości, ich wygląd, sposób zachowania czy wreszcie przywoływanie konkretnych wydarzeń historycznych³⁰.

Tymczasem podstawowym efektem, jaki ma wywołać w odbiorcy lektura tekstów z elementami grozy, jest strach. Jednak prawda ta stawia przed badaczem literatury szereg istotnych i interesujących problemów, które nie mają oczywistych rozwiązań.

³⁰ M. Steckiewicz, *Czas przeszły dokonany? Obraz międzywojnia w kryminałach retro*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 247.

Najważniejszy z nich dotyczy kwestii terminologicznych, zarówno bowiem groza, fantastyka grozy, jak i literatura grozy są terminami bardzo różnie definiowanymi. Próbę podsumowania starań literaturoznawców podjęli między innymi: Edyta Rudolf³¹, Marcin Kuna³² i Jakub Knap³³, przy czym skonstruowanie całościowej i precyzyjnej definicji zakończyło się niepowodzeniem z uwagi na częste wykorzystywanie przez znawców tematyki pojęcia „groza/literatura grozy” do realizacji partykularnych celów badawczych. Udało się jednak naświetlić pewne jej cechy dystynktywne. A zatem bez względu na to, czy grozę będziemy traktować – jak chce tego Andrzej Zgorzelski³⁴ – jako kategorię mającą odniesienie wyłącznie do elementów wewnętrznych dzieła literackiego (postaci, świata przedstawionego, autora/czytelnika jako funkcji tekstu), czy też do pewnej wiedzy spoza rzeczywistości fikcyjnej dzieła, można skonstatować, że „istotą fantastyki grozy jest wtargnięcie w świat ukonstytuowany pewnymi prawami, regułami zaakceptowanymi i uznanymi za powszechnie przyjęte, rzeczywiste, sprawdzalne, w danym świecie przedstawionym, elementów spoza tej rzeczywistości, naruszających jej ład i dokonujących trwałego jej odkształcenia”³⁵. Na tak skonstruowanej opozycji opiera się także literatura grozy, która jednak posługuje się do wywoływania strachu środkami powodującymi nie tylko szok poznawczy, ale i fenomenami z pogranicza rzeczywistości empirycznej, naruszającymi wszakże ogólnie przyjęte normy, również społeczne, etyczne czy estetyczne³⁶.

Lektura tekstu grozy służy przeżywaniu ekstremalnych emocji. Jakże zatem szczególne odczucia oferują pierwiastki grozy obecne w powieściach Krajewskiego i Wrońskiego? Przede wszystkim „grę w niebezpieczeństwo”³⁷, „grę człowieka ze strachem”³⁸ odbywającą się na płaszczyźnie fikcji. Dzięki niej czytelnik może doświadczać i odczuwać jakości w przestrzeniach niedostępnych lub unikanych – doświadczać tak zwanego bezpiecznego strachu, czyli *stricte* strachu nierzeczywistego, a jedynie jego pewnego substytutu. Krajewski i Wroński, wplatając do swoich kryminałów retro elementy grozy, wychodzą tym samym naprzeciw powszechnemu zapotrzebowaniu czytelników na przeżycie fikcyjnego strachu. Mimo iż kryminały historyczne są gatunkiem, w którym

³¹ Zob. E. Rudolf, *Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 1999, nr 8, s. 83-90.

³² Zob. M. Kuna, *Estetyczna charakterystyka podgatunków grozy*, „Estetyka i Krytyka” 2005, nr 7-8, s. 175-187.

³³ Zob. J. Knap, *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 44-55.

³⁴ Zob. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 21.

³⁵ J. Knap, *op. cit.*, s. 44-45; por. R. Callois, *Od baśni do science-fiction*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 32.

³⁶ Zob. *ibidem*.

³⁷ R. Callois, *op. cit.*, s. 39.

³⁸ Zob. M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 46-47.

wywoływanie strachu nie stanowi dominanty, to jednak jego obecność w tkance wydarzeń fabularnych odsłania świadomość twórców, że lęk, który od zawsze towarzyszył człowiekowi, urealnia opisywane postacie i zdarzenia, a także pozwala odbiorcom na czerpanie przyjemności z obcowania ze strachem z bezpiecznego dystansu. Autorzy cyklu powieści o Eberhardzie Mocku i Zygmuncie Maciejewskim, korzystając ze znanych konwencji figur-znaków (fobie, psychopaci, zamknięta przestrzeń), odwołują się w swoich dziełach zarówno do lęków subiektywnych (lęk przed śmiercią, cierpieniem, nieznanym), jak i do lęków społecznych, „charakterystycznych dla danej zbiorowości w określonym momencie historycznym”³⁹. Według Anny Gemry tak realizowana „gra ze strachem” ma nie tylko funkcję katartyczną (dzięki literaturze grozy człowiek może ośwoić lęk za sprawą zastępczego, dobrowolnego przeżycia negatywnych emocji, prowadzącego do rozładowania tłumionych napięć), ale także poznawczą, realizowaną – specyficznie co prawda – poprzez emocje⁴⁰. Głównymi bohaterami książek Krajewskiego i Wrońskiego są – często ukryci pod sztafą historycznym i obecnej w nim grozy – konkretni ludzie ze swoimi niepokojami – rozpoznając je, możemy poznać w pewnym sensie również prawdę o sobie. Skutecznym narzędziem wykorzystywanym przez twórców z Wrocławia i Lublina do uprawiania z czytelnikami „gry w niebezpieczeństwo” jest sposób prowadzenia narracji. I chociaż jest to narracja trzecioosobowa, która w odróżnieniu od narracji personalnej, prowadzonej w pierwszej osobie, daje mniejsze możliwości oddziaływania na odbiorców, to jednak utrzymana w „konwencji narratora heterodiegetycznego, który z lotu »ptaka« obserwuje akcję, ale jest na tyle blisko bohaterów, by móc opisać ich mimikę czy gesty”⁴¹, niejako zmusza czytelników do jak najsilniejszego utożsamiania się z bohaterami, znosząc dystans estetyczny i pozwalając im współodczuwać opisywane stany emocjonalne.

Kryminałów retro autorstwa Krajewskiego i Wrońskiego nie można zaliczyć do literatury grozy. Mimo to nie można też stwierdzić, że obecna w nich groza to nic nieznaczące „strachy na Lachy”. Nie ulega wątpliwości, że strach wpisany przez twórców w świadomość głównych bohaterów wyostrza i ubogaca ich doznania. Ponadto czyni te postaci bardziej bliskimi i wiarygodnymi w odbiorze. Wreszcie – stanowi element frapującej gry z czytelnikiem – „gry w niebezpieczeństwo”, której stawką są doznania dla miłośników literatury najważniejsze, bo są związane z przygodą.

³⁹ A. Gemra, *Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2001, nr 39, s. 189.

⁴⁰ Zob. *eadem*, *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite. Próba opisu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 2000, nr 9, s. 166.

⁴¹ W. Brylla, *Polski kryminał retro*, s. 226.

**"EMPTY THREATS?" HORROR IN RETRO CRIME NOVELS
BY MAREK KRAJEWSKI AND MARCIN WROŃSKI**

Summary

Marek Krajewski's and Marcin Wroński's novels cannot be classified as horror stories. In spite of this, it is inaccurate to say that the horror present in them is merely an unreal way to inspire fear. Those novels offer a fictional "playing with danger or fear" to their readers. Because of that, the reader can experience spaces which are unavailable or unique, feeling the so called "safe fear" – a kind of unreal fear or a substitute for genuine fear. By including elements of horror in their retro crime novels, Marek Krajewski and Marcin Wroński attempt to meet the needs of the readers who want to experience fictional fear. Although the historical crime novel is not a genre whose main purpose is inspiring fear, its presence is a manifestation of the artists' awareness of anxiety always being a part of human life. It allows the readers to experience pleasure from communing with fear from a safe distance.

Małgorzata Peroń

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

LITERACKIE KREACJE TATR I PODHAŁA W WYBRANYCH POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH

Literacka tradycja

W 1957 roku Julian Krzyżanowski w książce *Folklor Podhala w literaturze* pisał:

Gdyby zapytać, jakie strony Polski w obrębie ostatnich lat stu wiązały się szczególnie trwale z literaturą, odpowiedź brzmiałaby niewątpliwie: Tatry i Podhale. Na dowód dość byłoby wymienić dziesiątek nazwisk tego rzędu, co Asnyk, Witkiewicz, Sienkiewicz, Kasprówic, Tetmajer, Żeromski, Orkan, Sieroszewski, Miciński, wskazujących, że jak w czasach Słowackiego krainą najchętniej nawiedzaną przez mużę romantyczną były „Ukrainy błękitne pola”, tak w sto lat później zainteresowania literackie skupiły się wokół Podhala¹.

Tatry i Podhale jako temat literacki obecne są w literaturze polskiej już w staropolszczyźnie. Obszerne badania dotyczące tego motywu przeprowadził Jacek Kolbuszewski – autor wielu publikacji i antologii związanych z tematyką tatrzańską: *Tatry. Literacka tradycja motywu gór* (1995), *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia* (1992), *Tatry w literaturze polskiej. Część I (1805-1888). Część II (1889-1939)* (1982). Do grona badaczy tego motywu należy dodać jeszcze wiele nazwisk, na przykład: Stanisława Dobrzyckiego (*Tatry i górale w literaturze naszej*, 1926), Jana Gwalberta Pawlikowskiego (*Z dziejów poezji tatrzańskiej*, 1934), Jacka Woźniakowskiego i Michała Jagiełły (*Tatry w poezji i sztuce polskiej*, 1975), Stanisława Piotrowskiego (*Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*, 1970), Włodzimierza Wnuka (*Ku Tatrom*, 1970; *Na góralską nutę* 1975; *Obrazki zakopiańskie*, 1985)².

Należy zauważyć, że publikacje te dotyczyły w większości twórczości poetyckiej i artystycznej. Studia dotyczące prozy znajdowały się nieco na marginesie rozważań o folklorze, góralszczyźnie, stylu narodowym itp. Wiele opracowań dotyczy na przykład listów, pamiętników, wspomnień mieszkańców gór i turystów (zwłaszcza okresu

¹ J. Krzyżanowski, *Folklor Podhala w literaturze*, „Literatura Ludowa” 1957, nr 1, s. 5.

² Obszerna bibliografia dotycząca Tatr i Podhala w literaturze znajduje się w książce: *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, oprac. J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. LXXI-LXXV.

Młodej Polski i dwudziestolecia). Wśród zróżnicowanych tekstów naukowych znajdują się prace na temat tak zwanych „spisków” poszukiwaczy skarbów, w których po raz pierwszy góry jawią się jako miejsce niebezpieczne, poszukiwacze skarbów narażeni są na napaści zbójników³. Ciekawy jest fakt, że pierwsza odnotowana w dokumentach tatrzańskich zmarła na terenie gór osoba, to ofiara nie śmiertelnego wypadku, ale bójki pomiędzy poszukiwaczami ukrytych bogactw⁴. Jest to najstarszy odnotowany wypadek w Tatrach (ok. połowy XVII w.), przekazy podają nawet nazwisko poszukiwacza skarbów: to bielański sędzia Adam Kaltstein⁵.

Należy dodać, że literacka wartość „spisków” polegała na tym, że ich autorzy umieli zindywidualizować w opisie cechy górskiego krajobrazu, wykazując się przy tym zmysłem obserwacji. „Spiski” miały przecież za zadanie doprowadzić do skarbu. W literaturze polskiej po raz pierwszy opis wysokogórskiego krajobrazu został wyposażony w znamiona indywidualności i konkretności⁶.

Kształtujący się w poezji polskiej od czasów sprzed powstania listopadowego zachwyt nad tatrzańską przyrodą i potęgą gór jest obecny aż do czasów najnowszych. Ze względu jednak na uwarunkowania historyczne w literaturze współczesnej Tatry nie są naznaczone symboliką patriotyczną, jak miało to miejsce w epoce romantyzmu. Niemniej wyznaczona przez Seweryna Goszczyńskiego poetyka ukazywania potęgi natury jest kontynuowana. Remigiusz Mróz, autor kryminalnej „trylogii tatrzańskiej” (wyd. 2015–2016), poprzedza swój najnowszy tom z 2016 roku pt. *Trawers* mottem z wiersza *Mnich* Seweryna Goszczyńskiego, nazywanego przez Tadeusza Piniego „poetyckim Kolumbem” tatrzańskiej okolicy. Goszczyński to autor nieukończonej powieści *Kościelisko*, której tylko część pt. *Sobótka* ukazała się drukiem w 1834, oraz słynnego *Dziennika podróży do Tatrów*, wydane w całości w 1853 roku⁷. Mróz, cytując wersy z *Mnicha* Goszczyńskiego, tym samym czyni tradycję romantyzmu istotnym punktem odniesienia dla wykreowanej przez siebie literackiej wizji Tatr.

Tatry w powieści kryminalnej

Tatry i Podhale jako miejsce śmierci – przypadkowej, jak i poniesionej z rąk zabójcy, pojawiają się w literaturze każdego czasu. Kronikarsko wzmiankowane w literaturze

³ Zob. Z. Piasecki, *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpackie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Kraków 1973; J. Kolbuszewski, *Skarby króla Gregoriusa. O poszukiwaczach skarbów w XVII i XVIII wieku*, Katowice 1972.

⁴ R. Nowak, *Mrtwym na pamiatku, živým prevýstrahu. Martwym na pamiątkę, żywym ku přestrozde*, „Tatry” 2016, nr 56, s. 52.

⁵ *Ibidem*, Legendy o skarbach ukrytych w jaskiniach Tatr i ich poszukiwaczach stały się inspiracją dla Michała Bałuckiego, który w noweli *Tragedia grecka w góralskiej chacie* ukazał kainową zbrodnię popełnioną przez jednego z dwóch braci dążącego do zdobycia zbójckiego skarbu.

⁶ Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja gór*, Kraków 1995, s. 22.

⁷ *Ibidem*, s. 27.

staropolskiej są napaści zbójników i wypadki w kopalniach⁸. Już w II połowie XIX wieku pojawiają się powieści, w których kryminalna akcja rozgrywa się na tle górskiego pejzażu (np. w latach 1867-1868 ukazuje się powieść Władysława Sabowskiego *Samobójca. Powieść karpacka*). Góry są miejscem zarówno zbrodni, jak i wielkich namiętności⁹. Ta specyficzna mieszanka miłości i śmierci znajduje najbardziej ciekawe realizacje w powieściach dwudziestolecia międzywojennego. Powstają wówczas książki, w których śmierć w górach związana jest ze zbrodnią i namiętnością. W 1924 roku Stanisław Piasecki pisze sensacyjno-kryminalną powieść *W potrzasku*, która ukazuje Zakopane i Podhale z perspektywy przyjezdnego dziennikarza. Cztery lata później ukazuje się zbiór nowel Rafała Malczewskiego *Narkotyk gór*, w których skrajne ludzkie emocje i tajemnicza, groźna aura Tatr rodzą zbrodnię. Malczewski pokazuje, że góry nie tylko inspirują do szlachetnych i pięknych odruchów, ale także budzą instynkt zabijania. Z opowieści rozgrywających się w Zakopanem i na tatrzańskich szlakach wyłania się obraz demonicznej osobowości gór, które poprzez swe „bezsenne trwanie” sprawiają, że człowiek zdolny jest do zła. Cechę tę przejmują także natura, stając się zdolną do zbrodni. W noweli *Sumienie gór* za śmierć młodego chłopaka odpowiedzialne są góry: „to sprawka tych granitowych ścierw” – powiada opiekun schroniska¹⁰.

W powieści polskiej II połowy XX wieku Tatry jako miejsce zbrodni występują w książkach Janusza Osęki *Śmierć w Żlebie Kirkora* (1973, seria *Ewa wzywa 07*), Janusza Płońskiego i Macieja Rybińskiego *Góralskie tango* (1978), Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego *Zbrodnia na Cyrhli Toporowej* (1970). Dwie ostatnie powieści – bardzo tendencyjne, wykorzystują motyw Tatr i Podhala w niewielkim stopniu, góry są zaledwie wzmiankowane. *Góralskie tango* opisuje morderstwo dokonane podczas wyścigów samochodowych na trasie Zakopane – Kościelisko. Nikłe wskazówki mówią o tym, że miejsce fabuły to Zakopane, wiążą się z opisem tras wyścigowych, które obfitują w ostre zakręty i prowadzą przez świerkowe lasy. Jedyne bliskie topograficznie ukształtowanie terenu (choć całkowicie niezgodne z realiami) znajduje się w opisie zjazdu w dół popsutego wozu, który sam naturalnie stoczył się do najbliższego miasta. Na potrzeby fabuły (motyw przewodni – wyścig samochodowy) oddano jedynie warunki drogowe (wieczne mgły utrudniające widoczność, ostre zakręty, tworzące niebezpieczną trasę), a nie specyfikę górskiego pejzażu. *Zbrodnia na Cyrhli Toporowej* osadzona jest

⁸ *Ibidem*, s. 30-35.

⁹ W 1905 r. ukazała się powieść *Sezonowa miłość* Gabrieli Zapolskiej, w której opisana została historia romansu wypoczywającej w Zakopanem mężatki do aktora. Jednym z epizodów powieści jest morderstwo dokonane w wyniku miłosnej zazdrości. W 1898 r. Mieczysław Gwałbert Pawlikowski pisze szkic powieściowy *Baczmaha*, który zapoczątkował serię „zakopiańskich romansów literackich”. Zakopane stało się w końcu XIX w. miejscem spotkań elit intelektualnych i biznesowych wszystkich zaborów. Wiązały się z tym liczne skandale obyczajowe i matrymonialne rozgrywające się w cieniu górskiego krajobrazu.

¹⁰ R. Malczewski, *Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie*, Warszawa 2000, s. 62.

w realiach PRL-owskich wyjazdów do Zakopanego. Fabuła rozgrywa się zimową porą, ale same opisy Tatr nie wykraczają poza schematyczność i konwencjonalność opisu: „Pogoda była rzeczywiście wspaniała. Niebo bez jednej chmurki. Świeży śnieg błyszczał w słońcu milionami złotych iskier. Wiatr ucichł zupełnie i drzewa stały nieruchomo. Gałęzie uginały się pod grubą warstwą chłodnej bieli”¹¹.

Barwnie opisane zostały natomiast zabawy w pensjonatach i hotelach, wyjścia do zakopiańskich knajp i restauracji. Bardzo szkicowo, chociaż z zachowaniem realiów, ukazano topografię miasta. Pojawiła się nazwa pensjonatu „Halama” będącego miejscem spotkania najślynniejszych polskich aktorów, literatów, muzyków i publicystów (bohater to literat), oraz Krupówki i Antałówka. Bohaterami są przyjezdni – z Warszawy, Krakowa, dla których Zakopane to atrakcja turystyczna, dająca okazję do zawarcia nowych znajomości. Przypadkowość spotkań prowadzi do wpłątania głównego bohatera w sam środek zbrodni. Bohaterowie jednak nie wychodzą powyżej Toporowej Cyrhli (dom na uboczu jest miejscem zbrodni). Ucieczka z miejsca zdarzenia – w dół, drogą do Zakopanego oddaje w przybliżeniu wygląd miejsca: „Wreszcie wpadł na szosę i począł biec w dół, ślizgając się i przewracając. Zwolnił, bo nie miał już sił. [...] Zatrzymał się przy starej witkiewiczowskiej kapliczce. Podniósł głowę i popatrzył na drewnianego świątka. Potem zrobił kilka głębokich wdechów i ruszył dalej równym krokiem”¹².

Poruszanie się po mieście pozbawione jest plastycznych opisów, pojawiają się nazwy kilku restauracji, dwukrotne zaś wyprawy na narty na Kasprowy Wierch zamknięte zostały w jednozdaniowych informacjach. Ostatecznie zatem Podhale nie ukazało się w pełni oczom czytelnika. Wydobywa je jedynie nominalne przywołanie kilku nazw ulic, hoteli i restauracji. Obie powieści są jednak interesującym przykładem literatury tendencyjnej oraz ciekawym świadectwem czasu, w którym Zakopane było najchętniej odwiedzanym miejscem wypoczynku.

Nieco szerzej góry zostały ukazane w krótkim opowiadaniu *Śmierć w Żlebie Kirkora* Janusza Osęki. Akcja związana jest z zabójstwem młodej turystki, dokonany na Giewoncie. Można powiedzieć, że pisarz pozwolił swoim bohaterom wreszcie opuścić miasto i wspiąć się prawie na 2000 metrów. Ekipa miejscowej milicji przeprowadza na szczycie wizję lokalną. Autor wykazuje się znajomością wysokich partii gór, wykorzystuje ich wygląd (załomy, skalne półki), by pokazać, że mamy do czynienia z miejscem zbrodni, a nie jak początkowo się wydaje, samobójstwa. Narracja jest prowadzona przez ratownika górskiego, co umożliwia czytelnikowi zaznajomienie się z nazwami formacji skalnych, słownictwem typowym dla goprowców oraz usprawiedliwia niemal matematyczne podawanie odległości i kierunków:

¹¹ Z. Zeydler-Zborowski, *Zbrodnia na Cyrhli Toporowej*, Warszawa 1970, s. 31.

¹² *Ibidem*, s. 57.

Można było zatem przypuszczać, że nastąpił po prostu jeszcze jeden tragiczny epilog nieprzemyślanej, samotnej wyprawy górskiej, gdyby nie fakt, że zwłoki znaleziono około pięćdziesięciu metrów od zagłębienia Żlebu, na linii w ogóle niemożliwej do pieszego sforsowania bez odpowiednich umiejętności i wyposażenia. Mierząc w górę od punktu znalezienia zwłok, najbliższym miejscem dostępnym dla nietaternika był występ skalny odchodzący od ścieżki, wiodącej ze szczytu. Pod występem, mniej więcej w odległości piętnastu metrów, umiejscowiona była kamienna półka, zaś pod nią stroma przepaść, głęboka na dziesiątki metrów.

Zwłoki znaleziono w przepaści. Dziewczyna mogłaby, wskutek nieostrożnego stąpienia, spaść tutaj z owej kamiennej półki, wykluczone było jednak, aby się na tę półkę dostała, spadając natomiast z wyżej położonego występu skalnego, upaść powinna na półkę, nie do przepaści¹³.

Miejsce kolejnej zbrodni to dom przy ulicy Kasprusie. Plan miasta został oddany z podobną dokładnością, jaka charakteryzowała opis miejsca zbrodni. Bohaterami są turyści: mieszkańcy domu wypoczynkowego „Krokus”. Wybór turysty na bohatera jest jednym z najczęstszych zabiegów w kryminale rozgrywającym się na tle Tatr. Umożliwia to autorowi komplikowanie zagadki i stawianie wielu możliwych dróg rozwiązania. Jednocześnie książka jest interesująca dla czytelnika turysty. Dlatego też najczęściej pojawiają się tak zwane wizytówki Tatr, znajome wielu czytelnikom: Krupówki, Giewont (to najczęściej ukazywana w hotelowych oknach góra!), Kasprowy Wierch, rzadziej Gubałówka. Pisarz zwolniony jest także z konieczności odtworzenia gwary góralskiej. Takiego niezbyt udanego zabiegu podjęli się jednak Michał i Małgorzata Kuźmińscy, którzy w książce *Śleboda* (jak piszą na swojej stronie internetowej, jest to „góralski kryminał z niechlubną historią w tle”) dołączyli przypisy i słownik gwary góralskiej.

W opowiadaniu Janusza Osęki wybór Giewontu jako miejsca zbrodni wiąże się nie tylko z tym, że jest to jedna z najbardziej znanych gór (zdanie rozpoczynające brzmi: „Garbata linia Giewontu rysowała się wyraźnie na bezchmurnym niebie”, s. 5), ale ma swoje ciekawe rozwiązanie w scenie ujawnienia mordercy. Okazuje się bowiem, że nawet będąc na wierzchołku tej góry, można zostać dostrzeżonym z serca Zakopanego – Krupówek. Potrzebny jest do tego niezwykle zbieg okoliczności: w chwili popełnienia przestępstwa jeden z turystów – mimowolny świadek, spoglądał przez lunetę ustawioną na Krupówkach właśnie w kierunku szczytu.

W opowiadaniu nie zabrakło obserwacji Zakopanego jako miasta szybko rozwijającej się turystyki. Opis zatłoczonych Krupówek podobny jest do opisu autorstwa Osęki i będzie pojawiał się w większości książek sensacyjnych, w których akcja rozwija się w Zakopanem:

¹³ J. Osęka, *Śmierć w Żlebie Kirkora*, Warszawa 1973, s. 5-6.

Ruszyli Krupówkami w górę. Ruch o tej porze był na ulicy kolosalny. Całe koro-
wody wycieczkowiczów, wczasowiczów, tysiące, dziesiątki tysięcy ludzi. Przewa-
żała młodzież, niestety w większości z tranzystorami. Wokół lunety pod stacją
benzynową zgromadziła się grupa kilkudziesięcioosobowa. Właściciel za spoj-
rzenie na Giewont zgarniał po złotówce.

– Niech szybciej budują to drugie Zakopane, bo jedno rozdepczą nam turyści
w ciągu kilku lat – użalał się sierżant¹⁴.

Opisy miasta i otaczających je gór, prowadzone z perspektywy obiektywnego obserwa-
tora, pozbawione są emocjonalizmów, rozbudowanych metafor i porównań. Patrzący
na góry operuje słownikiem pojęć właściwym dla taterników, określa odległości i kie-
runki, czasy przejść. Jego postawa wobec gór jest zobiektywizowana, miejscami przy-
pomina wypisy z kroniki wypadków tatrzańskich. Narracja jest zracjonalizowana, da-
leka od młodopolskiego spojrzenia na Tatry, mające rys nieprzewidywalnej i groźnej
potęgi, a ich siła była odzwierciedleniem stanu ducha górskiego wędrowca. W przy-
wołanej prozie lat 70. potęga Tatr nie transponuje wnętrza człowieka. Bezstronność
obserwacji górskiego pejzażu, skupienie się na topografii i realizmie ujęcia specyfiki
górskiego miejsca są kontynuowane w większości powieści kryminalnych powstałych
ponad pięćdziesiąt lat później.

Po roku 2000 ukazało się kilka ciekawych powieści kryminalnych, których akcja
toczy się w Tatrach i na Podhalu. Trudno ocenić, czy tym samym zapoczątkowany lub
odświeżony został nowy rodzaj kryminału, faktem jest jednak, że góry stały się wreszcie
najważniejszym miejscem zawiązania intrygi i jej rozstrzygnięcia. Wysokogórski krajo-
braz nie jest już tłem wydarzeń, ale ich najważniejszym współtwórcą. Tatry i Zakopane
zostają różnorodnie przetransponowane do literackiego świata.

W 2015 roku ukazała się debiutancka powieść Mariusza Koperskiego: *Śmierć samo-
bójcy. Zakopiańska powieść kryminalna*. Autor – były wiceburmistrz Zakopanego, stwo-
rzył opowieść sensacyjno-kryminalną, której bohaterami są w większości mieszkańcy
stolicy Tatr. Krytycy (i mieszkańcy Zakopanego) czytają tę książkę jako opowieść z klu-
czem, w której można odnaleźć pierwowzory bohaterów i wydarzeń w rzeczywistości.
Obrazy Tatr pojawiają się jednak bardzo rzadko, bohaterowie to mieszkańcy miasta,
a nie gór. Przestrzeń przemierzana jest od stolicy Tatr do Kościeliska i z powrotem.
Czyni to książkę *Śmierć samobójcy* powieścią o mieście. Jest ono odwzorowane z za-
chowaniem dokładności topograficznej. Najczęściej bohaterowie patrzą na miasto jako
na turystyczną atrakcję, ich oceny często przeradzają się w odautorskie komentarze:
»[...] szybko jednak zrozumiał, że Zakopane, mimo całego blachtru »zimowej stolicy
Polski« to wciąż duża wieś i prowincja. Latem i zimą. Dniem i nocą»¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, s. 14.

¹⁵ M. Koperski, *Śmierć samobójcy. Zakopiańska powieść kryminalna*, Zakopane 2015, s. 16.

W powieści znalazło się wiele tego typu komentarzy, nadających książce publicystyczny charakter. Specyfika miejsca (tłum anonimowych ludzi oraz ogromne pieniądze, związane ze sprzedażą działek budowlanych) została wykorzystana do zbudowania fabuły kryminalnej.

Ciekawym zabiegiem jest naznaczenie miejsc zbrodni rekwizytami typowymi dla Podhala, co sprawia, że zbrodnie te nie mogły być popełnione nigdzie indziej. Pierwszą z ofiar – redaktora „Przeglądu Tatrzańskiego”, powieszono w jego domu na sosrzebie. Kolejny dziennikarz zostaje zabity co prawda w swoim mieszkaniu, ale narzędziem zbrodni są raki, pomagające poruszać się w zimowych warunkach.

Góry ukrywają się przed wzrokiem bohaterów, najczęściej z powodu deszczowej pogody. W ich opisach wkradają się nieścisłości (zresztą są one obecne w całej książce, pojawiają się także błędy redakcyjno-edytorskie), na przykład w pochmurne, deszczowe popołudnie widoczny jest krzyż na Giewoncie. Należy jednak przyznać, że warunki pogodowe mają za zadanie przywołać niebezpieczeństwo, które grozi mieszkańcom. W noc upozorowanego samobójstwa wieje halny, który w wiedzy powszechnej odpowiada za złe samopoczucie i skłania do odebrania sobie życia.

Zagadki morderstw usiłują rozwiązać w powieści dwaj policjanci: miejscowy oraz przysłany z Warszawy. Taka koncepcja bohaterów umożliwiła obsadzenie ich w roli przewodnika i ucznia. Miejscowy, niższy rangą Tomasz Karpiel niemal natrętnie wyjaśnia koledze z Warszawy znaczenie poszczególnych nazw i funkcje przedmiotów: „To sosręb. Tak nazywa się zdobiona belka pod sufitem w góralskich domach” (s. 30), „To fragment modlitwy” (s. 30), „Kwaśnica. To tutejszy specjał” (s. 36). Prowadzi to do powstania nieco irytującej i prostej wyliczanki, ale daje możliwość zaznajomienia czytelnika z nazwami i zjawiskami typowymi dla tego regionu.

Podhale w powieści Koperskiego to Zakopane i Kościelisko, szlaki to zatłoczone, gwarne ulice, hotele i kawiarnie i domy. Opis widoku gór pojawia się tylko raz, to Giewont widziany (oczywiście wyobraźni chyba!) w deszczu. Literacka kreacja Tatr realizuje się w publicystycznych komentarzach, dotyczących życia miasta: turystów i jego mieszkańców.

W niemal identycznej przestrzeni zatłoczonego kurortu poruszają się bohaterowie wielotomowej serii „Zakopane” autorstwa Jacka Rębacza. W 2006 roku ukazała się książka *Zakopane: sezon na samobójców*, w 2008 *Zakopane: pokój z widokiem na cmentarz*, w 2009 *Zakopane: Luftkurort 1940*. Akcja ostatniej książki rozgrywa się w czasie II wojny światowej. Nawiązanie do wojennej przeszłości Podhala (Goralenvolk) ma miejsce także w *Ślebodzie* Michała i Małgorzaty Kuźmińskich. Wydarzenia fabularne rozgrywają się w czasach współczesnych, ale zagadka morderstwa starego górala nie jest możliwa do wyjaśnienia bez odwołań do mrocznej przeszłości. *Luftkurort 1940* i *Śleboda* to dwie powieści, których narracja zanurzona jest w niechlubnej historii

części mieszkańców Zakopanego i Podhala. Do wojennej przeszłości Tatr nawiązał także Zygmunt Miłoszewski w powieści *Bezcenny* (2013), w której wydarzenia z przeszłości zapoczątkowane są w schronisku na Kalatówkach i także tam rozegrana zostaje finałowa scena kryminalnej intrygi.

Pozostałe książki Jacka Rębacza, oceniane nieprzychylnie przez krytykę ze względu na niską wartość literacką, ukazują Zakopane nie tylko jako turystyczny raj i mały szmanię pod Krokwią. To miasto mafijnych układów i szemranych interesów. „Tu nawet niedźwiedź, z którym chcesz sobie zrobić fotkę, może rozszarpać ci gardło” – pisze autor na swojej stronie internetowej. W wielu miejscach pojawiają się opisy zatłoczonych ulic, Krupówek, okolic dworca PKS, zajętych parkingów, kramów pod skocznia. Podobnie jak w powieści Koperskiego tak i tutaj wysokie Tatry ukazane są schematycznie. Co prawda bohaterowie Rębacza wychodzą na Świnicę, są w Dolinie Pięciu Stawów i nad Morskim Okiem, ale opisy dolin i szczytów tatrzańskich są skromne, pozbawione mocy wyobraźni: „Siedzieli na kamieniach, odpoczywali, cieszyli się widokami na kolorowe doliny i spiczaste wierchy Tatr”¹⁶.

Specyfika miejsca dla skomplikowania fabuły została tak naprawdę w pełni wykorzystana tylko raz. Piotr Klucha – detektyw prowadzący śledztwo, by uciec przed tropiącym go przeciwnikiem, skacze ze szczytu Nosala na motolotni. Niestety okazja, by ukazać w tym miejscu panoramę gór, została niewykorzystana. Choć bohater szybuje nad Tatrami, to czytelnik musi wyobrazić sobie wygląd okolicy tylko na podstawie mało obrazowego stwierdzenia: „[motolotnia – M.P.] unosiła ich wysoko nad zabudowaniami Bystrego” (s. 114).

Powieści Mariusza Koperskiego i Jacka Rębacza ukazują przede wszystkim Zakopane jako miasto, w którym rodzi się zbrodnia. Stoją za nią ogromne pieniądze i mafijne układy w urzędzie miasta i niejasne powiązania lokalnych potentatów. Miasto jako stolica odpoczynku i zabawy zostaje odczarowane.

O wiele ciekawszy sposób przedstawienia Tatr zastosował Marcin Ciszewski w powieści *Wiatr*, wydanej w 2014 roku. Akcja rozgrywa się w sylwestrową noc na Kasprowym Wierchu (początkowo na stacji kolejki, następnie śledzimy morderczy zjazd na nartach do Kuźnic). Co ciekawe, całość wydarzeń rozgrywa się po zmroku, mimo to autor nie pozwala nam poruszać się w ciemności. Plastyczność i barwność opisów śnieżnej wichury pozwalają dostrzec kolejne szczyty i załomy. Wszystko to za sprawą bohaterów – grupy przyjaciół, miłośników Tatr, narciarzy, którzy wielokrotnie odwiedzali to miejsce. W wielu miejscach zatem możliwe są porównania okolicy w różnych warunkach pogodowych i przy różnych porach roku. Umożliwia to zobaczenie tego, co niewidoczne w czasie rozgrywających się wydarzeń.

¹⁶ J. Rębacz, *Zakopane: sezon na samobójców*, Warszawa 2006, s. 6.

Dodatkowo w książce pojawia się wiele specjalistycznych określeń, przede wszystkim niezwykle wiernie odtworzona jest topografia miejsca; ma to swoje uzasadnienie w konstrukcji bohaterów (to narciarze, jeden z nich jest góralem). Jest to niezbędne dla przeprowadzenia sensacyjnej, dynamicznej fabuły. Ucieczka poszukiwanego, tropionego przez morderców, naszpikowana jest gwałtownymi zwrotami akcji. Wiele powziętych planów zostaje przerywanych, ponieważ jednym z najważniejszych rozgrywających jest natura. Po raz pierwszy walory miejsca: trudności szlaku i żywioł nieprzewidywalnej pogody nie są jedynie tłem wydarzeń, ale stoją w ich centrum. Kasprowy, jak mówi jeden z bohaterów, staje się Czarcią Górą. Zarówno uciekający, jak i mordercy muszą stanąć do walki z jeszcze jednym, równie groźnym przeciwnikiem, walcząc nie tylko ze słabościami i czasem, ale także z nieprzewidywalną naturą gór:

Pogoda i ograniczona orientacja w terenie powodowały, że jego ucieczka w znacznie większym stopniu niż zazwyczaj, zależna była po prostu od szczęścia. Przy obecnej widoczności i warunkach rozchodzenia się dźwięku, mógł przemknąć dosłownie w odległości kilku metrów od czekającego nań zabójcy, nie zwracając na siebie uwagi. I odwrotnie: w każdej chwili z ciemności mogła wynurzyć się po prostu ciemna sylwetka podnoszącego broń człowieka¹⁷.

Żywioł ukazany jest w całej swojej potędze, to natura dyktuje warunki przetrwania. Wartka akcja, której rozstrzygnięcie do końca trzyma w napięciu, przeplatana jest plastycznymi opisami tatrzańskiej przyrody, przede wszystkim rozbudowane zostały opisy ekstremalnie trudnych warunków: zdradliwej dla narciarzy pokrywy śnieżnej, trudności czekających ich na nartostradzie, niskich temperatur, nachylenia zbocza. Obszerne są fragmenty dotyczące upadków na nartach i zjazdów po oblodzonej trasie. Ważnym elementem w planie fabularnym jest komplikowanie wątków poprzez nagłe i nieprzewidywalne wydarzenia, spowodowane przez siły żywiołu: potknięcia i wywrócenia podczas zjeżdżania, zapadające ciemności skutkujące gubieniem właściwej drogi, odcięcie ucieczki przez zejście lawiny. W książce nie zabrakło także opisów jazdy kolejką, a nawet skoków z niej w trakcie jazdy. Wierność realiom podkreśla Ciszewski w posłowie swojej powieści, w którym dziękuje ratownikowi TOPR za udzielenie konsultacji dotyczących sprzętu wysokogórskiego, technik wspinaczkowych i ratowniczych (s. 395). Wszystko to składa się na ciekawą opowieść nie tylko o intrydze kryminalnej, ale także o walce człowieka z żywiołem. Góry w powieści Ciszewskiego odsłaniają groźne oblicze, które tak fascynowało romantyków.

W latach 2015 i 2016 ukazała się „tatrzańska trylogia” Remigiusza Mroza, na którą złożyły się następujące tytuły: *Ekspozycja* (2015), *Przewieszenie* (2016) oraz *Trawers* (2016). *Ekspozycję* rozpoczyna scena okrutnego morderstwa na Giewoncie – ciało

¹⁷ M. Ciszewski, *Wiatr*, Kraków 2014, s. 192.

mężczyzny zostaje powieszona na krzyżu. Także kolejne morderstwa są dokonywane na górskich szczytach. Remigiusz Mróz uczynił z przestrzeni gór doskonale miejsce do dokonania zbrodni. Niejako wizytówką „Bestii z Giewontu” jest popełnianie przestępstw w najwyższych partiach gór: ofiary umierają w przepaściach Koziego Wierchu, Zawratu, Rysów, Kościelca, Szatana. Poza plastycznymi opisami szlaków, wędrówki, wyszukiwania ofiar w schroniskach, pozorowania wypadków, pościgów na górskich szlakach udało się Mrozowi stworzyć niejako „filozofię górskiego mordercy”. Narracja ujawnia jego przemyślenia: góry wyrażają potęgę i jednocześnie odzwierciedlają stan ducha. Dla mordercy góry są tak samo nieobliczalne jak on, pochłonęły już bowiem wiele istnień. Podobnie jak w powieści Ciszewskiego *Wiatr*, tak i u Mroza natura jest jeszcze jednym przeciwnikiem, z którym przychodzi się zmierzyć Wiktorowi Forstowi, policjantowi tropiącemu sprawcę zbrodni. Po pierwsze, większość zbrodni wygląda jak nieszczęśliwy wypadek – samotni turyści spychani są w niebezpiecznym miejscu do urwiska. Przestępca zna doskonale okolice, planuje najdogodniejsze miejsce zbrodni, często potem sam zachowuje się jak świadek wypadku, wzywa pomocy. Po drugie, góry jako miejsce spotkania wielu osób komplikują odkrycie powiązań pomiędzy ofiarami, które wydają się przypadkowe. Po trzecie, żywioł natury nie sprzyja zbieraniu śladów zbrodni, wiatr i śnieg zacierają odciski, tłumnie odwiedzane schroniska zapewniają anonimowość, wielość szlaków umożliwia łatwą ucieczkę i daje schronienie.

W budowaniu kryminalnej fabuły Remigiusz Mróz wprowadził zasadę gry, którą prowadzi z Wiktorem Forstem zabójca. Planszą są tatrzańskie szlaki, na których nie tylko czai się śmierć, ale także pozostawiane są wskazówki dla tropiącego. Rozszyfrowanie wiadomości i przejście tym samym do następnego etapu jest możliwe dzięki rozległej wiedzy z topografii gór, na przykład błędnie podana wysokość Morskiego Oka wskazuje na miejsce ukrycia zakładniczki w słowackich Tatrach. Takich zagadek jest kilka.

Mróz wykorzystał także sprzęty wspinaczkowe, na przykład czekan, i uczynił je narzędziami zbrodni. Co ciekawe, obaj główni przeciwnicy to przyjezdni, obaj z Warszawy. W swojej znajomości gór (polskich i słowackich) wykazują się jednak ogromną wiedzą (nazwy szczytów, wysokości, oznaczenia szlaków i czasy przejść). Umożliwia ona rozegranie całej akcji w przestrzeni wysokogórskiej oraz jej atrakcyjne zróżnicowanie i utrzymanie czytelnika w napięciu.

Trylogia Remigiusza Mroza w najbardziej interesujący sposób wykorzystuje motywy górskie do stworzenia kryminalnej fabuły. Tatry są nie tylko miejscem zbrodni, ale także specyficznym lustrem, które odbija osobowość mordercy. Wyglądy grani, skał i zmiennych warunków pogody przechodzą także do warstwy języka metaforycznego, oddają zawilość i niejasność sprawy (np. halny zapowiada kłopoty w śledztwie), przede wszystkim współtworzą nowe myślenie o górach jako miejscu skażonym śmiercią.

W omawianych powieściach kreacje literackie Tatr i Podhala pokazują różny stopień konkretyzacji i zindywidualizowanego opisu. Lata 70. i 80. charakteryzuje skupienie się na mieście: Zakopane to kurort, góry ukazane są jako tło wydarzeń. Wyjątkiem jest opowiadanie Janusza Osęki *Śmierć w Żlebie Kirkora*, w którym kronikarska precyzja rysuje przed oczami czytelnika surowe i groźne granie. Powieści z pierwszego piętnastolecia XXI wieku podzielić należy na dwie grupy. Pierwsza kontynuuje „góralską opowieść z dreszczykiem” z lat 70.: bohaterowie przemierzają miasto, a nie szlaki. Druga grupa to powieści, gdzie zasadnicza akcja rozgrywa się wysoko w górach, które są, jak stwierdza bohater powieści Mroza, „idealnym miejscem na żerowisko dla zabójcy”¹⁸. Zabieg ten stwarza możliwość organizacji akcji, podporządkowanej żywiołowi natury. Dodatkowo świat dzikiej i niebezpiecznej natury wpływa na przebieg zdarzeń i wzbogaca sposób kształtowania osobowości bohaterów – nieprzewidywalnych i zaskakujących, tak jak tatrzańskie szczyty.

LITERARY VISIONS OF THE TATRA MOUNTAINS AND PODHALE REGION IN SELECTED CRIME NOVELS

Summary

The theme of the Tatra Mountains and Podhale is variously present in detective novels. The mountains are the background of events, giving color to the story or showing a dangerous side of the unpredictable nature in the modernist novel. Literature of the early twentieth century presents Zakopane as a resort where passion is intertwined with death. Detective novels use the theme of the mountains to construct plots – it is a scene of crime, its investigation and detection. Often, the authors go back to the Podhale of the Second World War. The unpredictable and dangerous nature of the mountains reflects the personality of the characters.

¹⁸ R. Mróz, *Trawers*, Poznań 2016, s. 418.

Cykle kryminalne i popkulturowy dyskurs

Magdalena Żmudziak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

KRYMINALNE ŚWIATY KATARZYZNY BONDY – O POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH Z CYKLU CZTERY ŻYWIOŁY SASZY ZAŁUSKIEJ

Mariusz Czubaj w swoim antropologicznym studium o powieści kryminalnej zachęca, aby traktować ten typ literatury „jako wielką narrację o społeczeństwie. Jako opowieść o wiedzy lokalnej, o tym, co »tu« i »teraz«, nieustającą relację dawnych informatorów, którzy przybywali do rozpostartego w wygodnym fotelu badacza”¹, uzasadniając tym samym tezę, że powieść kryminalna stała się dzisiaj szczególnym świadectwem kulturowym czasów, w których powstaje, wielką narracją o społeczeństwie. Do owej społecznej narracji polscy autorzy dojrżeli stosunkowo niedawno – zjawisko, które u nas trwa właściwie od kilkunastu lat, w Szwecji zrodziło się w połowie lat 60.² To właśnie Skandynawowie, wykorzystując znane nam już z literatury gatunkowej motywy i rozwiązania fabularne³, przypomnieli czytelnikom, że literatura kryminalna ma nie tylko

¹ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu*, Gdańsk 2010, s. 15.

² Ireneusz Grin, pomysłodawca i dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Kryminału, podczas którego przyznawana jest Nagroda Wielkiego Kalibru dla najlepszej polskiej książki kryminalnej lub sensacyjnej, oraz autor powieści sensacyjno-szpiegowskich, przyznaje, że aż do momentu sukcesu kryminałów retro autorstwa Marka Krajewskiego nikt w Polsce nie tylko nie parał się tym gatunkiem, ale i nazbyt szczególnie się nim nie interesował. Od tej pory retro – chyba trochę niesłusznie – stało się znakiem rozpoznawczym gatunku, w obrębie którego do dziś nie wykształciła się polska szkoła kryminału normująca w jakikolwiek sposób literackie poczynania naszych twórców. Por. D. Karpiuk, *Zło nad Wisłą*, „Newsweek” 2014, nr 17/18, s. 100-103.

³ Do dzisiaj spore grono odbiorców oraz krytyków zapomina, że powieść kryminalna (czy w ogóle – detektywistyczna) w swojej „zaangażowanej” formie sięga przełomu XVIII i XIX w., kiedy to swoją działalność rozpoczynają twórcy uznawani już dzisiaj bezspornie za protoplastów kanonicznych postaci literatury kryminalnej. Bardzo popularni w tamtym okresie przedstawiciele sensacyjno-awanturniczej odmiany literatury gatunkowej, wyparci niejako pod koniec XIX stulecia przez jej detektywistyczną formę głównie za sprawą Arthura Conana Doyle’a, tworzyli przecież powieści, w których tematyka obyczajowa i społeczna przenikały się z wątkami sensacyjnymi, tworząc tym samym powieściowy świat, gdzie zbrodnia, jakkolwiek ważna, stawała się jedynie pretekstem do podejmowania kwestii społecznie ważnych (aby tylko wspomnieć tu działalność takich pisarzy, jak Ann Radcliffe, Eugène Sue, Victor Hugo czy William Wilkie Collins). O wpływie dziewiętnastowiecznych pisarzy na kształt współcześnie formowanej powieści kryminalnej zob. m.in. A. Gemra, *Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturnicza (na przykładzie*

bawić, ale i służyć temu, abyśmy mogli z niej dowiadywać się czegoś o sobie nawzajem. Potrafił przy tym nie tylko wykorzystać powstającą od lat na rynku wydawniczym niszę spowodowaną twórczością mniej lub bardziej utalentowanych następców Arthura Conana Doyle'a czy Agathy Christie, ale i uczynić ze swoich powieści konkretną markę sygnowaną treściami z pozoru właściwymi wyłącznie danej społeczności, właściwie zaś wychodzącymi daleko poza granice kraju autora. Gdyby zatem nie Stieg Larsson czy Henning Mankell⁴, do dziś pewnie nie cenilibyśmy aż tak bardzo owego powieściowego, acz kryminalnego przecież realizmu, krytyki społecznej, obyczajowych obserwacji i ostrych dyskursów politycznych, a o Szwecji czy Norwegii wiedzielibyśmy pewnie stosunkowo niewiele.

Czego zatem my sami możemy dowiedzieć się z powieści kryminalnych? Zapewne chociażby tego, jak zabawna i skomplikowana jednocześnie była i jest nasza historia, jak bardzo zmieniają się nasze czasy i jak różnie na nie patrzymy i je odbieramy, jak mocno jesteśmy uwikłani w nasze życie i nasze problemy i jak silnie determinują one nasze zachowania. Co ciekawe, jeszcze niedawno polskiej powieści kryminalnej zarzucano, że znacznie częściej ucieka ona od polskiej rzeczywistości, zamiast się z nią mierzyć, i że literatura tego typu jest w gruncie rzeczy literaturą eskapistyczną⁵. Dziś trend jest właściwie skrajnie odwrotny – pisarze nie tylko nie rezygnują z rodzimych krajobrazów, ale i chętnie sięgają po nie, tworząc kryminalną mapę Polski i udowadniając, że literatura gatunkowa – odpowiadając na zapotrzebowania czytelnicze odbiorcy poszukującego bezpiecznej rozrywki – może jednocześnie stawać się komentarzem do rzeczywistości społecznej. Komentarz ów zresztą jest już dzisiaj niejako wpisany w strukturę współczesnej powieści kryminalnej, która, od zawsze właściwie naturalnie zanurzona w powieść obyczajową, stała się obecnie literacką hybrydą zamykającą w sobie różne odmiany powieści. Należy więc zgodzić się z powszechnym już dzisiaj

powieści skandynawskiej), [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 46-50; J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, s. 11-13.

⁴ Stieg Larsson [najbardziej znany jako autor wydanej tuż po jego śmierci trylogii *Millenium: Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (wyd. pol. 2008), *Dziewczyna, która igrała z ogniem* (wyd. pol. 2009) oraz *Zamek z piasku, który runął* (wyd. pol. 2009)] oraz Henning Mankell (twórca postaci komisarza policji Kurta Wallandera) to oczywiście najbardziej znani reprezentanci „szwedzkiej szkoły kryminału”. Nie można jednak zapominać o innych twórcach z tego kręgu, jak chociażby Maj Sjöwall i Perze Wahlöö (autorach dziesięciotomowego cyklu kryminalnego o oficerze Martinie Becku), Helene Tursten (autorce powieści z inspektorem Irene Huss jako główną postacią) czy Åke Edwardsonie (twórcy postaci komisarza Erika Wintera).

⁵ Zob. P. Gociek, *Od czego ucieka polski kryminał*, „Uważam Rze” 2012, nr 8, s. 44-46. Sąd krytyka dotyczący stanu współczesnej polskiej powieści kryminalnej jest bardzo stanowczy i osadza się na założeniu, że rodzima literatura gatunkowa ma czytelnikowi do zaoferowania niewiele więcej aniżeli przyjemną rozrywkę nierzadko ułożoną w warunkach skrajnie nieprzystających do polskiej rzeczywistości.

zdaniem badaczy, iż współczesny „kryminał” nie tylko nie odcina się od problemów społecznych, ale i wyraźnie ewoluuje ku powieści społeczno-obyczajowej⁶, zmieniając tym samym swój koloryt. Dyskusja nad kierunkiem zmian w obrębie gatunku sprowadza się zatem dzisiaj – jak zauważa Mariusz Czubaj – już właściwie tylko do diagnozy obrazującej „funkcje współczesnej powieści kryminalnej, która jest nie tylko rozrywką, lecz także społeczną diagnozą – literaturą uwrażliwiającą na kwestie kulturowych granic i norm; podmiotów odwiecznie mówiących i tych dopuszczonych do głosu; lokalności, globalności nierozzerwalnie wiążących się z pytaniem o społeczną tożsamość”⁷.

Pisarze zatem chętnie egemplifikują ważne cechy współczesnego życia społecznego, pozwalając, aby ich powieści zastępowały czy pochłaniały wręcz inne jej rodzaje – powieść społeczno-obyczajową, środowiskową czy psychologiczną. Stąd też w opowieści z gruntu naznaczonej zbrodnią tak wiele miejsca poświęca się rozpadowi więzi międzyludzkich, zagrożeniu rodziny, przemocy, konsumpcjonizmowi, materializmowi czy stanom wyobcowania, niedopasowania i nietolerancji na różnych jej szczeblach.

W taką tendencję bardzo dobrze wpisuje się twórczość Katarzyny Bondy, która parając się gatunkiem literackim, wciąż bardzo często traktowanym jako literatura gorszego sortu, stara się, aby oprócz rozrywki wpisanej w popularność takiej twórczości jej powieści były również – po prostu – opowieściami „o czymś”. Daleko jej książkom do reguł ustanowionych kiedyś przez Raymonda Chandlera czy Agathę Christie, robią one rewolucję w prozie kryminalnej i właściwie rozsadzają gatunek, ale udowadniają też, że można dziś uprawiać pisarstwo zaangażowane, nie ponosząc przy tym artystycznej klęski. Katarzyna Bonda bowiem plasuje się już dziś wśród tych pisarzy, których twórczość w sposób specyficzny jawi się jako wyjątkowy rodzaj patriotyzmu⁸ dopuszczającego do głosu rodzimych bohaterów. Nie ma on oczywiście nic wspólnego ze stanami bezkrytycznej akceptacji tego, co dzieje się w naszym społeczeństwie, ale wyraża się raczej w prostej aprobacie prawdy, że Polska jest wreszcie interesującym dla powieściopisarza miejscem, które, przy odpowiednim nakładzie sił twórczych, można literacko odzyskać.

⁶ Zob. chociażby J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*. „Media – Kultura – Komunikacja społeczna” 2013, nr 9, s. 87-98; M. Czubaj, *op. cit.*, s. 11-17, 313; A. Gemra, *op. cit.*, s. 50 i nn.; J.Z. Lichański, *op. cit.*, s. 26 i nn.

⁷ Zob. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 313.

⁸ Piotr Kofta jeszcze w 2014 r. w artykule podsumowującym stan polskiej powieści kryminalnej zauważał, że problemem naszych rodzimych twórców nie jest sama obawa przed zbrodnią jako taką, i to zbrodnią popełnioną w polskich warunkach, ale niejaki lęk przed wpisaniem jej w okoliczności, które mogłyby poddawać pod dyskusję bolesne dla polskiego czytelnika problemy. „Polskę można odzyskać, ale tylko z całym balastem win i krzywd”. Zob. P. Kofta, *Polska wreszcie jest interesująca*, „Wprost” 2014, nr 33, s. 87-88.

Doskonałym przykładem tej tezy jest niedokończona jeszcze tetralogia⁹ o utalentowanej profilerce Saszy Załuskiej, motywowana czterema żywiołami, które – w sposób przenośny i dosłowny – napędzają powieściową akcję. Wydane jak dotąd *Pochłaniacz*, *Okularnik* oraz *Lampiony* to powieści na wskroś polskie, uniwersalne, ale też... pełne trupów. I choć ukazane w nich zagadki kryminalne mają bardzo analityczne uzasadnienie, to jednak w dużej części fabuły każdej z książek rozgrywa się dramat o wiele bardziej znaczący. Pisarka nie daje sobie bowiem przyzwolenia na półśrodki i charakteryzuje rzeczywistość ją otaczającą z pełnym literackości rozmachem i ostrą kreską na rysunku, a pretekstowość obranej przez nią konwencji sprawia, że wątki kryminalne służą jej do snucia refleksji na istotne społecznie tematy. Jej celem, oprócz zaprezentowania intrygującej fabuły narracyjnej zmierzającej do wykrycia sprawcy zbrodni, która w prozie gatunkowej powinna zaistnieć, jest bowiem przede wszystkim określanie stanu świadomości współczesnego społeczeństwa polskiego, a więc – również czytelnika.

Autorka *Polskich morderczyń*, wzorem swoich kolegów pisarzy, za podstawę powieściowego świata uwikłanego w zbrodnie stawia dziś pytania nie o to, kto zabił, ale o to, dlaczego dana zbrodnia została dokonana i jakie były jej podwaliny. Maria Delimata, podsumowując twórczość jednego z czołowych twórców szwedzkiego kryminału, zauważyła: „Współczesne powieści kryminalne coraz bardziej uciekają przed pytaniem o to, kto zabił. Coraz istotniejszą kwestią jest za to fakt, dlaczego ta konkretna zbrodnia dokonała się w wybranym środowisku lub społeczeństwie”¹⁰.

Wykorzystane przez autorkę realia pozaliterackie stają się dla niej okazją do takiego obudowania akcentów fabularnych, aby w opowiadanej historii uwydatnić nie samą zbrodnię, przestępstwo, przewinienie czy osobę dramatu, ile podać w wątpliwość organizację społeczeństwa, które pozwala na tego typu wynaturzenia. W sposób szczegółowy prawdę na temat społecznych uwarunkowań samej zbrodni wyjawia zresztą Bonda w jednej ze swoich powieści: „Profilery musi najpierw odpowiedzieć sobie na pytania: »jak dokonano zbrodni« i »dlaczego do niej doszło«. Jeśli robi to uczciwie i prawidłowo, nie będzie musiał długo szukać odpowiedzi na pytanie kluczowe, od którego wielu początkujących psychologów zaczyna poszukiwania, czyli »kto zabił«”¹¹.

Jest to działanie znaczące o tyle, iż stanowi nie tylko próbę zmierzenia się z konwencją gatunku, który mimo wszystko zakłada, że zbrodnia powinna się wydarzyć, abyśmy mogli mówić o klasycznej formie powieści kryminalnej¹², ale i stanowi odpowiedź na

⁹ K. Bonda, *Pochłaniacz*, Warszawa 2014; *eadem*, *Okularnik*, Warszawa 2015; *eadem*, *Lampiony*, Warszawa 2016; *eadem*, *Czerwony pajak* (w przygotowaniu).

¹⁰ M. Delimata, „Everything dies baby, that's fact”. *O kryminalach Åke Edwardsona*, „Czas Kultury” 2012, nr 4, s. 65.

¹¹ K. Bonda, *Tylko martwi nie kłamią*, Katowice 2010, s. 184.

¹² Jak mówił Roger Caillois: „nie wydaje się, by publiczność chętnie godziła się poświęcać czas i uwagę złodziejom, oszustom czy podpalaczom. Żąda mordercy, winnego, który zabił i ryzykuje karę

czytelnicze zapotrzebowania odbiorcy, który – biorąc do ręki tego typu opowieść – chce przejść bezpiecznie przez wykreowany świat sensacji. Przestępstwo i wszystkie jego następstwa, organizując zatem fabułę powieści i ogniskując w sobie, przynajmniej z pozoru, wagę podejmowanych problemów, stają się tu tak naprawdę środkiem do naświetlenia dylematów właściwych danym społecznościom. Uwaga czytelnika, skupiona na przestępstwach, morderstwach, gwałtach, kradzieżach, przemocy i przejawach wszelkiego rodzaju aberracji, ma zatem być skutecznie przyciągana przez tło społeczno-obyczajowe. Tak postrzegany kryminał staje się więc swoistą mieszanką treści określanych przez Michaela Dibdina jako czynniki konstytuujące współczesną powieść kryminalną: „Jeden ze sposobów postrzegania »opowieści kryminalnej« to dostrzeganie w niej swoistej »mieszanki«, na którą składają się, w różnych proporcjach, następujące trzy obszary zainteresowania. Są to – Sensacja, Psychologia i »Szare Komórki«”¹³.

Jakub Z. Lichański, przywołując owe „obszary zainteresowania” w kontekście współczesnych polskich twórców literatury popularnej, mówi wprost o tym, że właściwie żadna z powieści nie stanowi „czystej” formy któregoś z nich, ale jest mieszanką wszystkich trzech elementów wskazanych przez Dibdina¹⁴.

Katarzyna Bonda zatem, przyjmując polską rzeczywistość z całym zadatkiem win i krzywd, i zamykając ją w powieściowym świecie „kryminału”, wykorzystuje idące za jego schematyczną, ale i precyzyjnie określającą elementy konstrukcyjne formułą¹⁵, aby oddać nam już nie tylko urealniony obraz fikcji literackiej, ale przede wszystkim aby umożliwić czytelnikowi refleksję nad świadomością jego rzeczywistych problemów. Diagnoza przez nią stawiana nie jest niestety optymistyczna i wiąże się z wizjami człowieka na wskroś współczesnego, bezideowego, poszukującego po omacku i żyjącego w chaosie, pełnego uprzedzeń i niepewności. Nie dziwi nas zatem tak

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 głupstwami” – R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 195. O wyznacznikach powieści kryminalnej zob. chociażby: A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 464-471; S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, Warszawa 1976; J. Siewierski, *Anatomia kryminalnej szarady*, [w:] *idem, Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 35-51.

¹³ M. Dibdin, *Crime*, [w:] *Good Fiction Guide*, ed. J. Rogers, Oxford 2002, s. 35. Cyt. za: J.Z. Lichański, *op. cit.*, s. 10.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Katarzyna Bonda w jednym z wywiadów stwierdziła, że dobra powieść kryminalna, oprócz tego, że musi być opowieścią o zbrodni, musi też zawierać w sobie pierwiastki psychologiczne, które czynią z jej powieści, choć fikcyjnych, historie bardzo urealnione i osadzone na konkretnych skojarzeniach kulturowych. „Gatunek kryminału jest dla mnie stworzony, bo to niezwykle precyzyjny rodzaj opowieści, wykorzystujący wszystkie moje atuty, czyli analityczne myślenie, drobiazgowość, detaliczność. To nie znaczy, że opowiadałam o zbrodni. Czasem zarzuca mi się, że moje książki to nie kryminały. Ale przecież nigdy nie mówiłam, że piszę kryminały! Piszę powieści kryminalne, z naciskiem na »powieść«”. Zob. *Wyjmuję trupy z szafy*, z Katarzyną Bondą rozmawia Anna Maziuk, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 32, s. 54.

silnie u niej obecny problem rozpadu więzi międzyludzkich. Bardzo trudno je jednak utrzymać, kiedy światem rządzą pieniądze i układy, a wszystko w rękach trzyma mafia. Powieściowy świat Saszy Załuskiej to przede wszystkim bowiem świat, w którym nie ma miejsca na perspektywiczne trwanie człowieka w czymś szlachetnym – główni bohaterowie, bez względu na to, czy są w sposób znaczący zamieszani w kryminalną intrygę, czy też nie, rzadko znajdują sprzymierzeńców, są wyobcowani, nieufni i podejrzliwi. Przyjaźnie tylko czasami okazują się tymi prawdziwymi, miłości – najczęściej toksycznymi związkami lub intratnymi układami, a rodziny – konglomeratami jednostek sobie obcych i nierzadko wrogich. W niemal każdej powieści Bondy natrafić możemy zatem na rodziny rozbite, rozwody, adoptowane dzieci i na bohaterów, którzy nie potrafią sobie z tym poradzić. Osobisty dramat przeżywa przecież Sasza – samotna matka wciąż uciekająca przed przeszłością, wykluczona z powodu nałogu przez rodzinę i trwale pozostająca w stanie ciągłego napięcia emocjonalnego, które bardzo skutecznie zaciska na szyi pętlę¹⁶. Rozwiedziony jest jej najbliższy współpracownik Duchnowski, który zresztą próbuje stworzyć z nią coś na kształt związku, Waligóra nigdy nie wspomina o najbliższych, a co druga nowa osoba w policyjnym otoczeniu Saszy przed samotnością ucieka w pracę lub w nałogi. Na ciepło rodzinnego ogniska nie mogą liczyć Staroniowie – bliźniacy zamieszani w zabójstwo, które staje się osią konstrukcyjną *Pochłaniacza*, główna podejrzana w sprawie wychowywana jest przez ciotkę, a ofiara pochodzi z domu dziecka. Stałych relacji nie są w stanie zadzierzgnąć mieszkańcy Łodzi – osobowości kolorowe, nietuzinkowe, stanowiące część miejscowej bohemy, ale w gruncie rzeczy samotne, przebiegłe, pijące na umór i wpisane w traumatyczną historię miasta, które tonie. Panna młoda zaś, główna ozdoba białoruskiego wesela z *Okularnika*, zamiast w objęcia przyszłego męża – dużo starszego od niej biznesmena wkupującego się w łaski jej matki i braci – ucieka się do fortelu i aranżuje swoje porwanie.

Wszystkie te relacje wpisane są z kolei w hipnotyzujące koło pieniądza, który nieprzerwanie pozwala rządzić najsilniejszym:

Ale nie rozwijał tematu, bo nagle wszystko wydało mu się relatywne. W mieście bezprawia rządzi ten, kto ma najcięższą pięść. Będzie kasa, zakopią z Orkiszem topór wojenny. Zbigniew był gotów na nowy sojusz. Chyba najwyższy czas dołączyć do grona Zorro, Rumcajsów i innych łódzkich Janosików. Miał już dosyć bycia frajerem¹⁷

¹⁶ Portret profilerki próbowała w swoim artykule przedstawić Julia Poświatowska. Autorka zwróciła uwagę na społeczne uwarunkowania determinujące postawę Saszy nie tylko jako śledczej, ale przede wszystkim jako kobiety niejako wrzuconej w świat definiowany przez mężczyzn i przejmującej od nich wzorce „hipermęskości”. Zob. J. Poświatowska, *Kobiety na tropie. Kategoria „kobiecości” w kryminałach współczesnych polskich pisarek*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016, s. 273.

¹⁷ K. Bonda, *Lampiony*, s. 316.

– pomyśli jeden z bohaterów *Lampionów*, kiedy okaże się, że człowiek uwikłany w miasto nie znaczy nic bez wsparcia pieniądza i jego fundatorów. Nie trzeba oczywiście dodawać, że rzadko są nimi ludzie prawdziwie mądrzy i sprawiedliwi. Mafijne układy i przekupstwo idące z nimi w parze to temat bardzo trudny, ale pojawiający się u Bondy stosunkowo często. Bondaruk w *Okularniku* wie, jakiej karty użyć, aby zmusić biedną rodzinę do wydania za niego ich jedynej córki i siostry – i nie jest to tylko karta znaczona nominałem, w *Lampionach* całe miasto trzyma w ryzach mafia mieszkaniowa, która wyznacza standardy i oczyszcza przestrzeń z niepotrzebnego narybku ludzkich wraków, w *Pochłaniaczu* zaś mafia rządzi całymi klanami, nie szczędząc – dosłownie – nawet najmłodszych ich członków. Nikt nie jest w stanie im się przeciwstawić, nikt nie może im zagrozić, bo i nikt nie chce tego zrobić. W imię jakichś enigmatycznych wyższych celów odbywa się więc tutaj przyzwolenie na budowanie rzeczywistości opartej na pozorach normalności i ułudzie, że wszystko, co przynosi konkretne korzyści, nawet, jeśli jest pozbawione pierwiastków legalności i praworządności, może budować silne społeczeństwo.

Waldemar szybko się zorientował, że Słoń jest prymitywny, ale nie głupi. To urodzony biznesmen. Wizjoner z kontaktami. I jednocześnie świr, który pił do nieprzytomności, gwałcił dziewczyny w burdelach, a kilka z nich głęboko zakał. Całkowicie bezkarny, wspierany przez organy ścigania. Dbający o swoich ludzi jak lokalny ojciec chrzestny. Właściwie nawet ci, którzy myśleli, że są czysti, też robili na Słonia.

Bandycki kodeks obowiązuje jednak tylko dopóty, dopóki nie pojawi się wizja kary. W areszcie płotki zaczęły kruszeć. Niektórzy już nie żyją, jak Śliwa i Gil, bo Słoń wobec niełojalnych nie miał litości, ale to, co powiedzieli, wystarczyło, by podjąć akcję operacyjną¹⁸.

A sprzedają się właściwie wszyscy – stateczne, wydawałoby się, głowy rodzin, biznesmeni, którzy mając wiele, chcieliby jeszcze więcej, podejrzani detektywi, nieuczciwy prawnicy, przekupni policjanci. Wszyscy po równo czerpiący ze wspólnego źródła, ale i tak samo mocno uwikłani w niebezpieczne relacje, które w najlepszym wypadku mogą pozbawić ich tylko środków do życia, w najgorszym zaś – owego życia właśnie:

- To jest fałszywe? – spytał wreszcie.
- Nie wszystko.
- A które są prawdziwe?
- Ptyś uśmiechnął się i zachęcił Serge'a.
- No, powiedz panu prawdę. To przecież nasz Papa Gaj.
- Niech pan zgadnie – rozechocił się wąsacz.
- Jeszcze nie podjąłem decyzji – zaproponował Konowrocki.
- Ptyś machnął ręką.

¹⁸ *Eadem, Pochłaniacz*, s. 66.

– Przecież nie miałeś takiego wyzwania od lat. Będiesz działał jak prokurator, tyle że z zieloną lamówką. Będiesz moim tygrysem. – Płyś rozchylił wąskie wargi i zasyczał jak kot. Trzeba przyznać, że całkiem udanie.

– Wstępna ekspertyza tego dokumentu to tysiąc złotych. – Adwokat wskazał testament główny.

Potem podniósł pozostały plik. Serge natychmiast wsunął papiery między strony dziennika.

– Tak się lepiej zachowują – pouczył adwokata.

– Za każdą z nich biegle weźmie po pięćset. – Konowrocki policzył kartki. – To razem będzie piętnaście, jak nic. Potem proces. Pełnomocnictwo trzydzieści, zastępstwo dziesięć. Świadkowie, eksperci. Nie wiem, czy gra jest warta świeczki. Mamy nową prezydent, ona nie odpuści. Chce się wykazać. Łódź ma być miastem kultury. Pałac wszystkim by pasował.

– Nie ma problemu. – Płyś wzruszył ramionami. – Tak zaasekurowałem trzy kamienice na Wólcząńskiej, że najwyżej się spalimy. Niech tylko Cybant wyjdzie ze szpitala.

Wtedy zgasło światło, a adwokat poczuł tępy ból z tyłu głowy. Upadł z myślą, że i tak bardzo dużo się zarejestrowało¹⁹.

Wszystkie te personalne zależności sprawiają, że uwikłani w opowiadaną historię bohaterowie nie są jednoznaczni, nie podlegają prostej ocenie i implikują interpersonalne układy mające znaczenie dla obrazu intrygi i jej rozwiązania. Bogactwo charakterologiczne dotyczy zarówno śledczych – policjantów, jak i drugiej strony literackiej sceny – przestępczej i zamieszanej w nie do końca legalne interesy o charakterze politycznym i gospodarczym. Wszystko to z kolei odbywa się – czy tego chcemy, czy też nie – przy aplauzie społeczeństwa skutecznie wyciskanego przez jawną propagandę sukcesu oraz niedostrzegającego, że świat, w którym żyje, jest silnie naznaczony iluzorycznością mechanizmów tylko na chwilę normujących społeczne zapędy.

Autorka – co wynika również z poetyki powieści kryminalnej – osadzając swoją opowieść w realiach imitujących rzeczywistość pozaliteracką, pozwala zatem, aby w jej powieściowy świat przeniknął w sposób naturalny świat osób i zdarzeń bliskich czytelnikowi na co dzień. Mariusz Czubaj nazywa taki zabieg „upadkiem w czas”, który, przenosząc czytelnika w czas „dziania się” akcji powieści, jednocześnie osadza go w „trwaniu” historycznym, a więc świecie aktualnych problemów²⁰. Katarzyna Bonda, pozwalając zatem na przenikanie się tych dwóch płaszczyzn czasowych, wychodzi naprzeciw czytelnikowi i odwołując się do jego wiedzy o świecie, pozwala mu brać udział w dyskusji przez nią zapoczątkowanej.

¹⁹ *Eadem, Lampiony*, s. 186-187.

²⁰ Ów „upadek w czas” ujawnia się według Czubaja wtedy, gdy czytelnik ma zostać przekonany o wiarygodności świata przedstawionego powieści. Wtedy „upadek w czas”, w realia konkretnej epoki, staje się formą bolesnego zderzenia się dwóch płaszczyzn: tej, która przenosi – ze względu na wymogi gatunkowe powieści kryminalnej – czytelnika „poza jego trwanie”, oraz tej, która jednocześnie osadza go w czasie jemu rzeczywistym. Zob. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 12-15.

Wydaje się jednak, że to, co powyżej, jest dużo mniej znaczące w obliczu problemów, które wybrzmiewają z kart powieści w sposób dużo bardziej agresywny. O wiele cięższe działa wytacza bowiem Bonda wtedy, kiedy zmusza czytelnika do dyskusji na temat źródeł polskiego antysemityzmu czy homofobii, na temat narodowych mitów, stereotypów, w porę niewypowiedzianej agresji i niechęci czy tłumionej urazy. Najwymowniejszy w tej kwestii okazuje się oczywiście *Okularnik* – przepełniony na wskroś historią bolesną, niewygodną i do dziś nadszpodziewanie palącą. Niewielka Hajnówka, rodzinna miejscowość autorki usytuowana na skraju Puszczy Białowieskiej, w gruncie rzeczy miaśteczko spokojne, zielone i pozbawione jeszcze kolorytu komercjalizacji i globalizacji, w powieści jawi się jako kocioł kulturowy naznaczony piętnem niewypowiedzianego dramatu. Tragiczna przeszłość Podlasia, pogrom wsi prawosławnych dokonany przez oddział dowodzony przez jednego z żołnierzy wyklętych, Romualda Rajsa „Burego”, śmierć setek cywili, w szczególności zaś dzieci i kobiet, uprowadzenia furmanów oraz regularne egzekucje z roku 1946 to tylko niektóre z historycznych rewelacji²¹, które spotykają Saszę odczuwającą na każdym niemal kroku nie tylko ważkość historii, którą niczym intruz na powrót wydobywa na światło dzienne, ale i przekonującą się, że z pokolenia na pokolenie przechodzą nie tylko geny, ale i występki naszych przodków, winy, a przede wszystkim – ich grzechy.

Kiedy się tu przyjeżdża na kilka dni, można się nabrać. [...] Ale po jakimś czasie zaczynasz dostrzegać, że ta sielanka nie jest prawdziwa. Niby wszyscy mili, uprzejmi, grzeczni. Ba, znają się nawzajem, ale w gruncie rzeczy ta uprzejmość jest złudna. Za nią kryją się chęć inwigilacji i niezdrowe zainteresowanie, co dzieje się za ścianą. Właściwie to one odgradzają od siebie ludzi. Wolę już otwar-

²¹ *Okularnik* wydaje się wyjątkową powieścią w dorobku Katarzyny Bondy, bo jak żadna inna odnoszącą się wprost do osobistych doświadczeń pisarki. W *Posłowie* do powieści czytamy: „Akcję tej książki osadziłam w mojej rodzinnej miejscowości. [...] Jest w tej powieści ukryta także moja rodzinna historia. Od dziecka słyszałam o babci, która zginęła w czasie wojny. Była w siódmym miesiącu ciąży i, jak mi mówiono: zastrzelił ją niemiecki czołg. To matka mojej matki. [...] Kiedy czytałam dokumenty w IPN, czułam ciarki na plecach. Każde słowo zawarte w aktach dotyczyło mnie osobiście. Czasem mówię, że to nie pisarz wymyśla historię, lecz historia wybiera jego, ponieważ tylko ta osoba może ją opowiedzieć, i tak właśnie było w moim przypadku” – K. Bonda, *Posłowie*, [w:] *eadem, Okularnik*, s. 837-838. Pamiętając, iż autorka bardzo często podkreśla, że wszystkie historie przez nią przedstawiane to fikcja literacka czerpiąca wyłącznie z autentycznych przesłanek, to chyba można zaryzykować tezę o niejakiem autobiografizmie w twórczości Bondy. Edward Balcerzan, stosując na określenie takich zabiegów konstrukcyjnych formułę „autobiografizmu wyrafinowanego”, zaznaczał, że nie wyraża się on „poprzez proste odrzucenie fikcji i supremację zapisu życiorysowego, przeciwnie, rozwija się pomiędzy prawdą a zmyśleniem. Dzieje się w napięciu, we współprzenikaniu doświadczeń życiowych pisarza i jego artystycznych fantasmagorii”, tworząc w powieści pozory autentyczności zdarzeń z życia osobistego autora (zob. E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 385). Przemycanie w prozie gatunkowej zabiegów znanych nam już dobrze z literatury dokumentu osobistego wydaje się szczególnie ważne w powieści kryminalnej „zaangażowanej”, która – podejmując ważne społecznie kwestie i sprawiając jednocześnie wrażenie pamiętnika pisarza – niweluje tym samym barierę pomiędzy autorem a czytelnikiem.

tą anonimowość, obcość sąsiedzką, jak mawiają socjologowie. Brak przymusu, że muszę być dla kogoś miłą, skoro on jest podłym okrutnikiem, a może nawet moim zajadłym wrogiem, jest mi zdecydowanie bardziej na rękę²²

– powie jedna z bohaterek, uświadamiając profilerce, że psychologiczna pamięć naszych przodków i historia, w którą jesteśmy dziejowo wpisani, nasze myślenie i kulturowe dziedzictwo są dla nas niczym znamię. Nie da się od nich uciec, bowiem wydarzenia z przeszłości i głęboko skrywane tajemnice kładą się głębokim cieniem, wciągając w mrok kolejne pokolenia.

Bonda pokazuje zatem w *Okularniku*, że nasze życie to nie tylko suma uderzeń naszego serca, ale i fragment historii – często bolesnej, ale i niezbędnej do tego, aby móc zakorzenić się w tym, co jeszcze nie nadeszło. Przeszłość tak pojmowana może stanowić źródło zła, ale może też być nim w przyszłości – to, czego doświadczamy obecnie, stanie się przecież naszą historią.

Problem zaniku wspólnoty, tak charakterystyczny dla drugiego tomu cyklu, jest właściwie głównym zagadnieniem najnowszej powieści autorki, powieści najbardziej awanturniczej, zwariowanej, ale i nade wszystko polifonicznej. Miasto jeszcze nigdy wcześniej nie było u pisarki tak wielogłosowe, prowokujące do dyskusji i naznaczone traumą historii. Literacka Łódź to dla bohaterów powieści miasto nieustannie trawione przez płomienie, ale też – tych płomieni potrzebujące, aby oczyścić się z narastających od lat nastrojów agresji wobec tego, co obce i inne. A inny jest tu każdy, kto nie pasuje do ogólnie ustalonego porządku: cudzoziemiec, bezdomny, przyjezdny, człowiek o odmiennym kolorze skóry, orientacji, wyznaniu. Po prostu – obcy. Miasto przestaje być bezpieczne, kiedy przestaje być „znane” – mnożą się w nim napady na bezdomnych i cudzoziemców, jawne akty homofobii i antysemityzmu. Bezwzględność i uprzedzenia idą w parze z przeświadczeniem, że zbrodnia dokonana w mieście jest czymś w rodzaju kodeksu zapisanego na nowo. Nie da się od niego uciec, tak jak nie da się uciec od przejawów skrajnej agresji, nietolerancji i pacyfikacji indywidualności, a pomoc przychodząca z zewnątrz zawsze jest niewystarczająco konkretna, aby cokolwiek zmienić:

– Prawdopodobnie nie szukamy emigranta. – Zawiesił głos. – Zamachu w Paryżu nie dokonał uchodźca. To był Francuz z legalnym paszportem, niekarany, z nieposzlakowaną opinią. Trzecie pokolenie przeszkolone w Syrii. Nasz klient może być biały, stuprocentowo nasz. Ot, człowiek z Łodzi od pokoleń. Chuj wie teraz, kto w co wierzy. Ekumenizm. Szkoda, że oni nie myślą podobnie.

²² K. Bonda, *Okularnik*, s. 378.

Załuska chciała spytać, czy to miał być żart, ale się powstrzymała. Bez trudu odczytała stosunek Waligóry do mniejszości narodowych. Wołała nie wchodzić na tak grząski teren²³.

Katarzyna Bonda z lubością podgląda więc polskie miasta, żyje ich dylematami i daje im nowe – powieściowe – życie. Odkrywa ich problemy skrywane pod pozorem normalności i historię zapisaną w każdym kamieniu. Pokazuje, że nie są już one, jak dawniej, ochroną przed zagrożeniem i nie stanowią miejsca bezpiecznego, wyznaczającego porządek życia. Jej Łódź skrzy się wieloma barwami, jest głośna, ruchliwa i pełna sprzeczności, ale też nerwowości i tęsknoty za przeszłością. Trójmiasto to przede wszystkim miasto celebrytów, niepewnych interesów i mafijnych porachunków. Hajnówka w *Okularniku* to w głównej mierze szarość, smutek, żal i przygnębienie. To także chęć wymazania za wszelką cenę grzechów przeszłości i mrocznych tajemnic mieszkańców miasteczka. Każda z książkowych lokacji łączy się ściśle z życiorysami postaci oraz kryminalną intrygą, ale też każda z nich pozwala czytelnikowi odkrywać nowe ich oblicza, dostrzegać, jak przeszłość łączy się z teraźniejszością, a ich mieszkańcy, zwyczaje czy wzajemna niechęć, wrogości i różnice poglądów różnych społeczności nadbudowują nowe znaczenia miejskiej przestrzeni:

Miasta tym różnią się od wsi, osad i sielskich kolonii, że nawet gdy milczą – mówią obrazami. Gdy wrzeszczą – pełną piersią wzburzonych mieszkańców: jawkami, jazgotem z radia, najwulgarniejszym przekleństwem. Czasem koktajlem Mołotowa lub jękiem rozkoszy w bramie. Szept jest w mieście czymś bezwstydnym. Zawsze bowiem mieszczanie walczą nazbyt brawurowo. Poświęcają całą armię szlachetnych i odważnych graczy na rzecz tchórzy, bez których nie mogliby w mieście istnieć ci pierwsi. Wszyscy bowiem współnistnieją, jak dobre i złe bakterie w organizmie. Dlatego nigdy nie ma i nie będzie między nimi zgody. Miasto tworzą ludzie odmienni od siebie²⁴.

Miasto tworzą ludzie i to oni są najbardziej miarodajnym wskaźnikiem kondycji tej przestrzeni. Szczególną uwagę czytelnika przyciągają jednak zazwyczaj ci, z którymi rozwiązuje on kryminalną zagadkę. W portretach współczesnych stróżów prawa, detektywów, agentów pojawia się zbiór cech pozostających wyraźnie w kontraście do milicjanta z czasów PRL-u, wiernego służbie i przestrzegającego prawa w pracy i w życiu. Bohater współczesnych powieści sensacyjnych jest słaby, samotny i zazwyczaj mniej kryształowy niż jego literacki poprzednik²⁵. Jest schematyczny, przewidywalny, taki jak wszyscy.

Główna bohaterka Katarzyny Bondy – profilerka Sasza Załuska – ma więc być taka jak my. Samotnie wychowuje córkę, nie przyznając się do tego, kto jest jej ojcem, walczy

²³ *Eadem, Lampiony*, s. 127.

²⁴ *Ibidem*, s. 406.

²⁵ Zob. J. Chłosta-Zielonka, *op. cit.*, s. 95.

z nałogiem alkoholizmu, przez który zostaje wykluczona przez bliskich, ciągle ucieka przed demonami przeszłości i nie jest w stanie nigdzie zagrać miejsca, a tym samym – wejść w nowy związek i stworzyć swojej córce bezpiecznego domu. Jest pełnokrwistą profesjonalistką, indywidualistką i kobietą zdeterminowaną, która zdaje sobie sprawę ze swoich umiejętności, ale jednocześnie sprawia też wrażenie osoby odrobinę zagnębionej i walczącej samotnie z całym światem:

Sasza była zamrożona, w poczekalni do czegoś, co nie następowało. Kiedy jednak w bezsenne noce patrzyła na swoje życie z dystansu, odczuwała wyłącznie litość. W głębi serca czuła się gorsza, wybrakowana, słaba, ale nigdy nie przyznałaby się do tego publicznie. I nigdy nie będzie z nikim tylko dlatego, że tak trzeba. Wołała to, niż związać się z byle kim, z rozsądku czy – co gorsza – dla pieniędzy lub złudnego poczucia bezpieczeństwa. Czasem tylko marzyła o tym, by móc rzucić na kogoś choć jeden z macierzyńskich obowiązków, pozwolić sobie na luz, ale na razie to było niewykonalne. Każdego dnia trwała jak żołnierz na warcie. Karolina miała tylko ją i była najważniejsza. Na razie, poza córką, w sercu Saszy nie było miejsca dla nikogo²⁶.

Stereotypowo Sasza wpisuje się zatem w schemat typowego literackiego detektywa, a cała tetralogia, choć tak bardzo kryminalna, jest w gruncie rzeczy opowieścią o niej samej – kobiecie, która miała w życiu określone przejścia, która niesie ze sobą konkretny bagaż życiowy i która po takich doświadczeniach chce wyjść na prostą. Łączy ją przy tym bardzo często silnie emocjonalny stosunek do współpracowników czy samych oprawców, co wpływa znacząco na jej psychikę i czyni ją niejako również ofiarą podejmowanych przez nią samą działań.

Sama Bonda w wywiadach przyznawała niejednokrotnie, że jej powieści, choć kryminalne, bardzo trudno jednoznacznie klasyfikować:

To nie są kryminały. Wątek kryminalny jest wiodący, bo ramy gatunku muszą być zachowane, ale wydaje mi się, że trudno moje powieści zaklasyfikować do klasycznego kryminału. Są to po prostu powieści z wątkiem kryminalnym. Jeśli ktoś oczekuje rasowego produktu, to może nie być zadowolony. Ale ja piszę też dla tych ludzi, którzy dostrzegają to, [...] że jest to opowieść o kobiecie, trochę dziwna, bo rozłożona na cztery części i w każdej z nich istnieje oddzielna przestrzeń²⁷.

Prawdą jest, że nie są to historie, które łatwo zamknąć w ramy klasycznej powieści kryminalnej. Daleko bardziej zbliżają się one bowiem do prozy rozrachunkowej aniżeli łatwej w odbiorze rozrywki, przejmując tym samym zobowiązania powieści realistycznej.

²⁶ K. Bonda, *Pochłaniacz*, s. 111-112.

²⁷ *Pamiętam czasy, kiedy na targach książki nikt do mnie nie podchodził*, z Katarzyną Bondą rozmawia Anita Czapryn, <http://www.polskatimes.pl/kultura/ksiazki/a/katarzyna-bonda-pamietam-czasy-kiedy-na-targach-ksiazki-nikt-do-mnie-nie-podchodzil-wywiad,10711622/> [dostęp: 10.01.2017].

Bernadetta Darska w swoim studium o bohaterkach powieści kryminalnych postawiła tezę dowartościowującą gatunek, konstatując: „krytyczne czytanie literatury popularnej udowadnia, iż znajdują się w niej treści o wiele ambitniejsze, niż bylibyśmy skłonni przypuszczać”²⁸. Proza Katarzyny Bondy na pewno nie należy do arcydzieł, ale niewątpliwie staje się tym typem literatury, który chce nam coś przekazać. Pisarka, przekraczając bowiem ograniczenia gatunkowe stawiane jej przez funkcjonowanie powieści kryminalnej w obiegu popularnym, wybiega daleko ponad to i stawia odważne, ale i trafne tezy. Niezależnie od klucza interpretacyjnego, jaki byśmy obrali do czytania jej powieści, oraz czytelniczych upodobań odbiorców skutki jej pisarskich działań mogą czasami zaskakiwać. I nie tylko o nieoczekiwane zbrodnie tu chodzi. W pamięci czytelnika najdłużej pozostaje bowiem to, co najbardziej go dotyka, co szczególnie porusza i co wywołuje najmniej oczekiwany okrzyk sprzeciwu. A porusza go przecież to, czego on sam na co dzień doświadcza. To właśnie owa empiria przemycana przez Bondę na kartach jej powieści sprawia, że pytanie o źródło zła stanowiące o zbrodni staje się przede wszystkim pytaniem o źródło zła w człowieku i środowisku, które on sam kształtuje. Bezradność bohaterów powieści staje się więc niejako bezsilnością nas samych; nas, którzy swoją pracą stworzyliśmy system, z którego nie zawsze powinniśmy być dumni. Zbrodnie bowiem to nie zawsze wyłącznie przelew krwi, to też ciche przyzwolenie na kielkujące zło – obojętność wobec ciemieży, zgoda na niesprawiedliwość, jawne propagowanie stanów nienawiści, wykluczeń, wynaturzeń. To przede wszystkim jednak cicha akceptacja tych wszystkich mechanizmów społecznych, które dopuszczają do zbrodni i czynią kryminalistę skłonny do jej popełnienia. Tu owe mechanizmy działają aż nadto dobrze i pokazują, że kryminalna szarada czasami wykracza poza literaturę.

CRIMINAL WORLDS OF KATARZYNA BONDA – ON CRIME NOVELS IN THE SERIES CZTERY ŻYWIOŁY SASZY ZAŁUSKIEJ

Summary

Crime novels belong to the fastest developing contemporary literary genre, which breaks the norms and limitations that have been imposed by its practitioners and theoreticians. The novels have begun to comment explicitly on our reality. The question “Who murdered?” is of a lesser importance. What turns out to be more interesting is the answer to the question: “How and why was the crime committed?”. The works of Katarzyna Bonda (*Pochłaniacz*, *Okularnik*, *Lampiony*), examined in the article, rank as examples of socially

²⁸ B. Darska, *Wstęp*, [w:] *eadem, Śledztwo i pięć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1, Olsztyn 2011, s. 13.

involved literature. Plots involving crime are, in fact, only pretexts to describe the contemporary Polish society, its problems and, furthermore, the mechanisms that lead to human degeneration. Bonda uses the conventions of the crime novel and enables the readers to perceive the phenomena that used to be characteristic of other types of literature.

Małgorzata Stadnik
Uniwersytet Szczeciński

POPKULTUROWE REPREZENTACJE FUTBOLU W PIŁKARSKICH POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH

Współczesny wariant powieści realistycznej¹ – tak w dużej mierze określić można powstające dziś powieści kryminalne, biorąc pod uwagę ich genealogiczne uwikłanie oraz antropologiczne znaczenie, na które nacisk kładą badacze tego popularnego gatunku². Szczególnie po zwrocie w stronę powieści zaangażowanej kryminał zaczął być postrzegany jako pretekst do przedstawienia przez autora pewnego obrazu rzeczywistości pozatekstowej. Twórcy zaczęli kłaść nacisk na realistyczny opis świata przedstawionego, detale opisujące dane środowisko, a także obszernie prezentowane elementy życia społecznego³. Bohater stał się metaforą społeczeństwa – jego błędy, przemyślenia, poglądy i czyny miały symbolizować to, co dzieje się wśród całej zbiorowości. Powieść kryminalna stała się rodzajem komentarza społecznego i próby zdiagnozowania problemów, z którymi zmagano się ówczynie⁴. Na dalszym planie znalazła się także sama zagadka, stanowiąca dotychczas rdzeń fabuły. Samo dochodzenie do rozwiązania sprawy czy wartka akcja, tak istotna w odmianie *hard-boiled*, przestały być najważniejsze. Oś problemu przesunęła się na stawianie krytycznej diagnozy społecznej zbiorowości. Konieczne jednocześnie było rozwinięcie obrazu głównego bohatera. Najważniejszą kwestią stało się nie – kto zabił, ale – dlaczego. Twórcy zaczęli odchodzić od utartych schematów, rozwinęli wątki przyczynowe, a ich postaci stały się bardziej złożone.

¹ Z. Mikołajko, *W kryminale*, „Znak” 2014, nr 6(709), <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7092014ankieta-znakow-kryminale/> [dostęp: 12.09.2016].

² M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

³ J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 91-92.

⁴ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu...*, s. 99-100.

Czytelnika miało zainteresować nie złapanie mordercy czy udowodnienie mu winy, lecz odkrycie okoliczności, które pchnęły go do zbrodniczego czynu⁵.

Jednocześnie powieści kryminalnej nie można analizować w oderwaniu od jej związków z szeroko rozumianą popkulturą, mimo prób emancypacyjnych twórców gatunku⁶. Jest ona jedną z najbardziej reprezentatywnych form literatury popularnej, która przez ostatnie dekady przeszła wyjątkowo rozległą ewolucję. Aż 1/3 powieści wydawanych w języku angielskim zamyka się w ramach tego niejednorodnego gatunku⁷. Poza charakterystycznymi dla literatury popularnej szablonami fabularnymi, przetwarzaniem archetypów czy sensacyjnym tonem, ale też wspomnianym wycieleniem na aktualne problemy społeczne⁸, powieści kryminalne czerpią również z pozaliterackich pokładów współczesnej kultury. Wprowadzanie nowych wątków sprawiło, że krąg kultury fanowskiej, który niewątpliwie zawiązał się wokół powieści kryminalnych (festiwałe, stowarzyszenia, portale internetowe, tradycyjne kluby książki), zaczął otwierać się również na uczestników pozaczytelniczej kultury popularnej. Jednym z przykładów tych tendencji jest powolne formowanie się nowego podgatunku, jakim staje się piłkarska powieść kryminalna.

Od końca wieku XIX futbol sukcesywnie zaczął zyskiwać miano najpopularniejszego sportu na świecie⁹. Według oficjalnych danych FIFA, mistrzostwa świata w Brazylii w 2014 roku oglądało 3,2 miliarda widzów¹⁰. Piłka nożna przez dekady przeobraziła się z amatorskiej rozrywki klasy robotniczej¹¹ w wielowymiarowe zjawisko na pograniczu sportu i kultury popularnej. Adam Brown, autor książki *Fanatics!: Power, Identity, and Fandom in Football*, wymienia następujące obszary piłki nożnej, obecne we współczesnej kulturze popularnej: władza w futbolu, rasizm, klubowa identyfikacja kibiców, pojęcie narodowości sportu, kultura fanowska. Pierwszy z nich odnosi się do szeroko rozumianej problematyki kontrolowania piłki nożnej: wykupowania udziałów klubów przez koncerty i dominacji bogatych drużyn na rynku transferowym, wpływu telewizji i nowych technologii czy korupcji. Wszystkie wyżej wymienione obszary zaś wpływają

⁵ M. Stadnik, *Metodologia tajemnicy. Jak analizować współczesne powieści kryminalne?*, [w:] *W niewoli metody. Ograniczenia, uzależnienia, szanse*, red. J. Tuszyńska, Ł. Lipiński, K. Nowak, Toruń 2016, s. 140-152.

⁶ B. Darska, *Śledztwo i płęć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. 1, Olsztyn 2011, s. 12.

⁷ S. Knight, *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*, New York 2004, s. X.

⁸ A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4 (82), s. 55-66.

⁹ R. Giulianotti, R. Robertson, *The globalization of football: a study in the globalization of the 'serious life'*, „The British Journal of Sociology” 2004, vol. 55, issue 4, s. 545-568.

¹⁰ 2014 FIFA World Cup™ reached 3.2 billion viewers, one billion watched final, <http://www.fifa.com/worldcup/news/y=2015/m=12/news=2014-fifa-world-cuptm-reached-3-2-billion-viewers-one-billion-watched--2745519.html> [dostęp: 15.09.2016].

¹¹ M. Taylor, *From Source to Subject: Sport, History and Autobiography*, „Journal of Sport History” 2008, nr 3(35), s. 469-491.

bezpośrednio na ostatni – piłkarski fandom i jego postrzeganie¹². Postfutbol – jak definiują zjawisko przenikania się współcześnie sportu, popkultury i ekonomii autorzy książki o tym samym tytule¹³ – to „futbol XXI wieku, w pełni poddany prawom rynku”. Analizując przeobrażenia klasycznej dyscypliny, zmiany w funkcjonowaniu piłki nożnej upatrują w rozwoju telewizji, zreformowaniu rozgrywek Pucharu Europy w Ligę Mistrzów, ale przede wszystkim w potrzebach społeczeństwa w zakresie „Wielkich Praktyk Kulturowych”. Jak zauważają:

W piłce nożnej koncentrują się podstawowe dylematy ponowoczesności – związane z tożsamością w jej rozlicznych wymiarach, z napięciami między tym, co lokalne, i tym, co globalne, między bezpośrednim doświadczeniem i jego medialnymi obrazami, między subkulturowym i fanowskim podejściem do kultury, a regułami marketingu reklamy i ekonomii. Można powiedzieć, że między futbolem i tymi obszarami następuje sprzężenie zwrotne: postfutbol daje wgląd w te węzłowe problemy kultury, one zaś stają się częścią piłki nożnej.

Jaki więc wizerunek futbolu zaobserwować można w popkulturze? Odkąd piłka nożna stała się komponentem kultury miejskiej, nierozzerwalnie kojarzona była z przyjemnością, jaką dawała możliwość wspólnego spożycia alkoholu i śpiewania piosenek w czasie oglądania sportowych rozgrywek¹⁴. Już od końca wieku XIX przenikać zaczęła również do środków komunikacji masowej. Czytanie czasopism zawierających obszerne artykuły z działu dziennikarstwa sportowego stało się elementem kultury czasu wolnego, przede wszystkim na Wyspach Brytyjskich¹⁵. Sport stał się klamrą łączącą coraz mocniej oddalające się od siebie w XIX wieku obszary pracy i czasu wolnego. Futbol wszedł do szkół i zakładów pracy. Przez dzisiejszych socjologów badany jest jako zjawisko konstruujące i promujące poczucie narodowości, dające możliwość ekspresji narodowej dumy i identyfikacji¹⁶. Według niektórych stanowisk jest to jedna z nielicznych sfer, w których powszechnie akceptowalna jest otwarta, patriotyczna afektywność¹⁷. Relacja pomiędzy kibicowaniem a poczuciem narodowości jest uwarunkowana historycznie i kulturowo. Szczególnie ważną rolę odgrywa ona na Wyspach Brytyjskich, w kraju o najstarszej piłkarskiej tradycji, lecz silna identyfikacja z drużynami futbołowymi dotyczy również mieszkańców państw, których reprezentanci odnosili i odnoszą sukcesy na arenie międzynarodowej: Hiszpanii, Niemiec, Francji, Włoch, Brazylii czy

¹² A. Brown, *Fanatics!: Power, Identity, and Fandom in Football*, London–New York 2002, s. 2.

¹³ M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, *Postfutbol: antropologia piłki nożnej*, Gdańsk 2012.

¹⁴ I. Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, London–New York 2005, s. 32.

¹⁵ D. Vincent, *Literacy and Popular Culture: England 1750-1914*, Cambridge 1993, s. 190.

¹⁶ J. Abell i in., *Who ate all the pride? Patriotic sentiment and English national football support*, „Nations and Nationalism” 2007, nr 1(13), s. 97-116.

¹⁷ J.P. Bouchard, A. Constant, *Un Siecle de football*, Paryż 1998.

Argentyny. Mimo krótszej, skromniejszej i mniej spektakularnej historii narodowej piłki nożnej futbol uważany jest za sport narodowy również w Polsce¹⁸.

Bazując na wyjątkowo skutecznym procesie przeniknięcia futbolu do kultury narodowej, powstające w pierwszej połowie XX wieku instytucje kontrolujące kierunek rozwoju dyscypliny mogły rozpocząć proces sukcesywnej komercjalizacji piłki nożnej. Od 1945 roku sport stał się ważnym parametrem w procesie rozwoju międzynarodowego kapitalizmu. Futbol pojawił się w telewizji, świecie mody i filmie¹⁹. Potrzeba narodowej identyfikacji w kontekście piłki nożnej znalazła odbicie w działaniach marketingowych, czego zapowiedzią był wyraźny wzrost liczby reprezentacyjnych gadżetów w czasie milenijnych mistrzostw Europy w Belgii i Holandii, a następnie mundialu w Korei i Japonii²⁰. Komercjalizacja narodowych akcesoriów i ich funkcjonowanie zgodnie z cyklem wyznaczanym przez wielkie imprezy piłkarskie nie pozwalają również zapomnieć o karnawałowo-performatywnym wymiarze celebrowania narodowości²¹, jaki ma miejsce w czasie mistrzowskich finałów z udziałem drużyn narodowych. W obszarach będących pod wpływem strategii marketingowych piłka nożna ma wymiar pozytywny: pozwala na identyfikację, promuje lokalny i narodowy patriotyzm, rozłacza atmosferę święta i dostarcza emocji kreowanych jako wyjątkowe i autentyczne. Inny wizerunek futbolu natomiast przedstawiają reprezentacje książkowe i przede wszystkim filmowe. Te ostatnie często skupiają się na chuligańskim aspekcie futbolu (*Ultrà*²², *I.D.*²³, *The Football Factory*²⁴, *Green Street Hooligans*²⁵, *The Hooligan Wars*²⁶).

Literackie obrazy futbolu często nasycone są nutą sentymentu, co zauważyć można w prozie Jerzego Pilcha czy Wojciecha Kuczoka²⁷. Nieco inaczej jednak dzieje się w przypadku reprezentacji piłki nożnej we współczesnej powieści kryminalnej. Bazując na przytoczonej wcześniej definicji postfutbolu, zauważyć można pewnego rodzaju styczne pomiędzy współczesnym futbolem i powieścią kryminalną. Mam tu na myśli wspomniany „wgląd w [...] węzłowe problemy kultury”, odzwierciedlanie pewnego obrazu społeczeństwa. Piłkarskie powieści kryminalne można zdefiniować jako śro-

¹⁸ S. Dmowski, *Polityczna historia polskiej piłki nożnej – wprowadzenie do tematyki badawczej*, *Kwartalnik Naukowego Ośrodka Analiz Politologicznych UW „e-Politikon”* 2013, nr 8, s. 89-108.

¹⁹ A. Easthope, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, New York 1992, s. 70.

²⁰ J. Abell i in., *op. cit.*, s. 98-99.

²¹ *Ibidem*, s. 114.

²² *Ultrà*, reż. Ricky Tognazzi, Włochy 1991.

²³ *I.D.*, reż. Phil Davis, Wielka Brytania 1995.

²⁴ *The Football Factory*, reż. Nick Love, Wielka Brytania 2004.

²⁵ *Green Street Hooligans*, reż. Lexi Alexander, USA / Wielka Brytania 2005.

²⁶ *The Hooligan Wars*, reż. Paul Tanter, Wielka Brytania 2012.

²⁷ J. Ciechowicz, *Futbol zbeletryzowany Jerzego Pilcha i Wojciecha Kuczoka*, [w:] *Futbol w świecie sztuki*, red. J. Ciechowicz, W. Moska, Gdańsk 2012, s. 286-301.

dowiskową odmianę kryminału odnoszącą się do kultury futbolowej, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru pozasportowego.

Warto wspomnieć również o jednym z najistotniejszych elementów postfutbolu, jakim jest figura piłkarza. Rosnąca od lat 40. XX wieku popularność piłkarzy zwieńczona ich ostatecznym wkroczeniem w kręgi celebryckie doprowadziła do płynnego przejścia ze sportowca do statusu superbohatera. Jak zauważają autorzy *Postfutbolu*, w narracjach na temat piłkarzy doszło do skrzyżowania „opowieści o herosach z wymiarem bajkowym”²⁸. Gracze otrzymują przydomki „Perła Mozambiku” (Eusébio), „Król” (Pelé), „Cesarz” (Beckenbauer), a nawet „Bóg” (Fowler). To postacie niedostępne, odrealnione i obdarzone nadludzkimi zdolnościami. Często w toku swych rozważań anglosascy historycy sportu, pisząc o podmiocie piłkarskim, używają słowa *hero*. Matthew Taylor w swojej monografii *The Association Game: History of British Football*²⁹ zestawia pojęcie dwudziestowiecznego bohatera z jego klasycznym odpowiednikiem i przekonuje o istotnych przesunięciach. Z jednej strony herosowi bliżej do przeciętnego człowieka, z drugiej oddala się od niego w różnego typu narracjach. Łączy w sobie sprzeczności. Taylor przytacza słowa innego badacza, Jeffrey’a Hilla, według którego sportowi idole są jednocześnie uniwersalni i wyjątkowi, wzajemnie do siebie podobni i od siebie różni³⁰. Status piłkarza bohatera³¹ koresponduje doskonale z figurą detektywa, który sytuuje się pomiędzy antycznym herosem a komiksowym superbohaterem – szczególnie wariantem postaci znanej z czarnych kryminałów. Obie figury łączy postrzeganie ich przez pryzmat wykonywanego zawodu, a do wyróżniających cech należą tężyzna fizyczna, stalowe nerwy, odwaga i zimna krew³². Futbolowy bohater ma potencjał pozostania znakomicie komponującym się elementem powieści kryminalnej. Nie uszło to uwadze współczesnych twórców tego gatunku.

Philip Kerr, brytyjski autor kryminałów i powieści science fiction, w felietonie napisanym dla „Daily Mail” w 2014 roku, wyraził zaskoczenie spowodowane stosunkowo niewielką obecnością piłki nożnej w literaturze popularnej. Opisując swoje doświadczenie w pisaniu futbolowej powieści kryminalnej, wyznaje:

Niemal od początku pisania uderzyło mnie, jak bardzo piłka nożna prowadzi do zbrodni i powieści kryminalnej.

Drużyna 25 piłkarzy, plus sztab szkoleniowy i przeciwnicy oznacza, że istnieje cały Orient Express możliwych podejrzanych o popełnienie zbrodni. I dopóki piłkarze będą gryźć i w rasistowski sposób obrażać się wzajemnie, i spać z żo-

²⁸ M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, *op. cit.*, s. 107.

²⁹ M. Taylor, *The Association Game: History of British Football*, New York 2007.

³⁰ *Ibidem*, s. 156.

³¹ Zob. M. Stadnik, *Od futbolisty do trenera. Relacyjność bohatera biografii piłkarzy*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2 (7) (w druku).

³² M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu...*, s. 218-221.

nami kolegów – niewielu może powiedzieć, że piłka nożna jest pełna jedynie pozytywnych historii.

Wciąż powracam do słynnego powiedzenia Billa Shankly'ego i dziś, gdy zasiadam do pisania kolejnej powieści o futbolu, wydaje mi się logiczne, że coś, co jest znacznie ważniejsze niż życie i śmierć, może jednocześnie prowadzić do morderstwa...³³

Mimo wątpliwości Szkota poza jego własną serią *Scott Manson Thriller* podgatunek piłkarskiego kryminału eksplorowany jest już w Europie przez profesjonalnych pisarzy, takich jak Julian Barnes, który pod pseudonimem Dan Kavanagh³⁴ napisał *Putting the Boot in*³⁵, Neil White (*Fallen Idols*³⁶) czy Manuel Vázquez Montalbán (*Środkowy napastnik zginie o zmierzchu*³⁷). Nowością na rynku są z pewnością powieści kryminalne wprowadzające czytelnika w świat futbolu przez profesjonalnych piłkarzy. Takim przykładem są książki byłego norweskiego napastnika i trenera Arilda Stavruma, który wydał do tej pory trzy piłkarskie kryminały *Golden Boys*³⁸, *No More Free Kicks*³⁹ oraz *Exposed at the Back*⁴⁰.

Twórcy w swych książkach ukazują ciemne strony futbolu: rasizm, nacjonalizm, skandalizujące życie piłkarzy celebrytów. Chętnie korzystają z kontrowersji otaczających najpopularniejszą dyscyplinę na świecie: korupcję czy kilkusetmilionowe transfery. Pod względem sposobu kreacji świata przedstawionego piłkarskim kryminałom najbliższe do amerykańskich hard-boiled story, czyli tak zwanego czarnego kryminału⁴¹. Skupienie uwagi na przedstawieniu ciągu przyczynowo-skutkowego i proces logicznego dochodzenia do rozwiązania zostały zastąpione przez dynamikę akcji. Podobnie jak hard-boiled story piłkarski kryminał charakteryzują gwałtowne wydarzenia, wartka fabuła, brutalizm i prostota. Można w nich znaleźć odświeżoną wersję porachunków gangsterskich, seks i strzelaniny⁴².

Negatywny obraz rzeczywistości stadionowej dominuje również w piłkarskich powieściach kryminalnych autorstwa polskich dziennikarzy. Przykładem są *Okrągły przekręt*⁴³ Maurycego Nowakowskiego oraz *Gracz*⁴⁴ Przemysława Rudzkiego. Obie powieści

³³ P. Kerr, *He writes... he scores! Thriller writer Philip Kerr reveals how the world of football lends itself to his new novel*, <http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-2833330/Philip-Kerr-reveals-world-football-lends-new-novel.html> [tłumaczenie własne] [dostęp: 15.09.2016].

³⁴ V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, London 2006, s. 31-35.

³⁵ D. Kavanagh, *Putting The Boot In*, London 1985.

³⁶ N. White, *Fallen Idols*, London 2012.

³⁷ M.V. Montalbán, *Środkowy napastnik zginie o zmierzchu*, Warszawa 2005.

³⁸ A. Stavrum, *Golden Boys*, Oslo 2012.

³⁹ *Idem*, *No More Free Kicks*, Oslo 2008.

⁴⁰ *Idem*, *Exposed at the Back*, Oslo 2012.

⁴¹ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu...*, s. 37.

⁴² J. Siewierski, *Wszystko o... Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 76-77.

⁴³ M. Nowakowski, *Okrągły przekręt*, Warszawa 2013.

⁴⁴ P. Rudzki, *Gracz*, Warszawa 2013.

z detalami przedstawiają rozbudowane afery korupcyjne polskiej piłki nożnej. Autorzy tworzą historie z kluczem. Szczególnie w *Okrągłym przekręcie* łatwo przypisać przedstawione wydarzenia do głośnej sprawy dotyczącej przestępstw popełnianych przez sędziów piłkarskich, piłkarzy, trenerów, działaczy klubowych i działaczy związkowych w strukturach PZPN i okręgowych związkach piłkarskich, związanych z pozasportowym wpływem na przebieg rozgrywek ligowych i pucharowych.

W *Graczu* Przemysław Rudzki kwestię korupcji umieszcza z kolei na dalszym planie. Główną oś fabularną zawiązuje wokół tajemniczego samobójstwa młodej gwiazdy warszawskiego klubu – Michała Tkaczyka, i drogi do rozwiązania przyczyny tragedii. Bohaterami stają się bliscy ofiary: młodszy brat, który przyjeżdża do stolicy, by zaistnieć jako piłkarz, przyjaciel zmarłego – kontrowersyjny dziennikarz, jego ukochana, a jednocześnie córka gangstera oraz koledzy z drużyny. Rudzki zadbał o obecność wszystkich sztandarowych elementów kryminału z Chandlerowskiej konwencji: porachunków gangsterskich, pościgów samochodowych, strzelanin, prostytutki, cynicznego bohatera, pięknych kobiet, ciemnej przeszłości, nadużywania alkoholu i rodzinnych tragedii. Do wartkiej akcji dodał komponenty znane ze współczesnych odmian kryminałów: psychologizację postaci, poszukiwanie tożsamości, problematykę nierówności płciowej, handel żywym towarem czy kwestię klasowości.

Wszystkie elementy, składające się na solidną, współczesną fabułę kryminalną, osadzone są w świecie piłki nożnej. Dziennikarz i komentator sportowy, czerpiąc z wieloletnich doświadczeń zawodowych, przekonująco kreuje świat działaczy piłkarskich i opisy spektakularnego życia futbolowych celebrytów czy warunków pracy w redakcji czasopisma sportowego. Dobrze odgrywa narzuconą sobie rolę antropologa, wprowadzając czytelnika do stadionowej szatni i gabinetu prezesa klubu. Jednocześnie prowadzi sentymentalną narrację o pogoni za marzeniami: drogi, którą musi przejść chłopiec z prowincji, by zaistnieć w świecie sportu. Sukcesywnie jednak dokonuje zapowiadanej w podtytule książki – *Witaj w brudnym świecie futbolu* – demaskacji. Świat chłopięcych marzeń skonfrontowany zostaje z rzeczywistością: ustawianiem meczów, celebryckim trybem życia piłkarzy, zatraceniem ducha sportu, brutalną rywalizacją o pozycję w grupie.

Czytelnik debiutu Rudzkiego otrzymuje szansę przeżycia swoistego rodzaju *katharsis* – innego jednak niż szykowany dla przeciętnego miłośnika kryminałów. Czytelniczym targetem z pewnością są przede wszystkim kibice piłkarscy. Odbiorców *Gracza* może tym samym łączyć podobieństwo doświadczeń – dziecięce pragnienie zostania gwiazdą futbolu. Konstruując zdemitologizowany świat piłki nożnej i osadzając w nim jedyne jednoznacznie pozytywnego bohatera, który szybko dostrzega rozdziew pomiędzy marzeniami a rzeczywistością, chroni czytelnika przed rozczarowaniem, poczuciem żalu z powodu zaniechania pogoni za pragnieniami z okresu dzieciństwa.

Okresu, który szczegółowo został zresztą przedstawiony w drugiej książce komentatora ligi angielskiej, *Futbol i cała reszta*, która jest opowieścią osadzoną na sentymentach dorastania w czasach, gdy rytm życia wyznaczany był przez piłkę nożną.

Podobną tematykę do tej poruszanej przez Rudzkiego i Nowakowskiego podejmuje Nikodem Pałasz w drugiej części serii o detektywie Wiktorze Wolskim, *Sam na sam ze śmiercią*⁴⁵. Przedstawia skorumpowany świat futbolu, w którym trenerzy, menedżerowie i piłkarze uwikłani są w przestępstwa i hazard.

Futbol zdemitologizowany, choć w nieco innej odsłonie, pokazuje również w swoich kryminałach z Rudolfem Heinzem Mariusz Czubaj, teoretyk zarówno powieści kryminalnych, jak i antropologii piłki nożnej. Tematyce piłkarskiej poświęca fabułę trzeciej części swojej serii: *Zanim znowu zabiję*. Zdradza wypierane przez całe życie uwikłanie swojego bohatera w świat futbolu za pośrednictwem wpływów ojca piłkarza. Podobnie jak u Rudzkiego Józef Heinz powraca po latach, by prosić syna o pomoc w wyjaśnieniu zagadkowego samobójstwa reprezentanta Polski.

W powieści pojawiają się dwa obrazy futbolu – reprezentowane przez poglądy ojca i syna. Emerytowany piłkarz jest emanacją postawy całkowicie podporządkowanej rzeczywistości stadionowej. Sport jest dla niego nieustającym źródłem wzruszeń, w którym zawierają się zarówno olbrzymie pokłady sentymentu do minionego, jak i niegasnąca identyfikacja ze światem piłkarskim mimo zakończenia kariery gracza. Józef pozostał częścią futbolowej kultury zawodowo – jako trener drużyny juniorskiej – oraz prywatnie. To podporządkowanie prywatności piłce nożnej staje się zarzewiem konfliktu dwóch pokoleń – ojciec porzucił rodzinę, by kontynuować karierę w Niemczech. Nawet gdy po latach usiłuje odkupić swoje winy, nie potrafi wyizolować się z rzeczywistości stadionowej: w rozmowie przywołuje anegdoty związane ze światem sportu, korzysta również z futbolowej metaforyki.

Perspektywa Rudolfa jest zgoła odmienna. Odrzuca wszystko, co związane jest z piłką nożną. Krytykuje zachowania kibiców, ironicznie podchodzi do problemów, z którymi mierzą się zawodnicy. Jego wizja futbolu to wizja znana z europejskich realizacji piłkarskich kryminałów: dyscypliny zawłaszczającej życie osób z nią związanych, w której duch sportu jest mitem, a liczą się jedynie sława i pieniądze. To gra, której kibice produkują sztuczne emocje, usprawiedliwiające agresję, przemoc i nienawiść. Bohater chce uciec od futbolu, ale nie może – dyscyplina zawłaszcza wszelkie obszary życia codziennego. Jest to szczególnie widoczne w kolejnej części serii, *Ostatnim Beatlesie*, którego fabuła rozgrywa się w trakcie organizowanych przez Polskę i Ukrainę mistrzostw Europy. Czubaj pokazuje, że każdy zostaje aktorem w piłkarskim spektaklu, bez względu na swoje osobiste preferencje względem najpopularniejszej dyscypliny na świecie.

⁴⁵ N. Pałasz, *Sam na sam ze śmiercią*, Warszawa 2015.

Piłka nożna w *Zanim znowu zabiję* pełni również funkcję kodu kulturowego, którego znajomość staje się niezbędna do rozwiązania kryminalnej zagadki. Wskazówką stają się zmodyfikowane słowa piosenki *Trzej przyjaciele z boiska*. Podmieniając obrońcę za bramkarza w trakcie wymieniania pozycji bohaterów utworu, Józef wskazuje, kto jest odpowiedzialny za zbrodnię.

Mariusz Czubaj książkę kończy odautorską notą, w której zamieszcza miniwykład na temat podobieństw pomiędzy futbolem a kryminałem właśnie. Autor *Etnologa w Mieście Grzechu* wymienia takie elementy jak podobieństwo źródeł obu wytworów, czyli XIX-wieczna urbanizacja i industrializacja, oraz angielski rodowód (w przypadku futbolu chodzi o kwestię narodzin dyscypliny, kryminał natomiast rozwijał się tam w kolejnych latach swojego funkcjonowania na rynku wydawniczym). Wspomina o zamkniętej strukturze widowiska i fabuły kryminalnej, kulturze fanowskiej i uczestnictwie *per procura* zarówno czytelnika, jak i kibica. Czubaj przyznaje się także do swojej prywatnej fascynacji popularną dyscypliną⁴⁶. *Zanim znowu zabiję* staje się zatem interesującym przykładem antropologicznego świadectwa na płaszczyźnie fikcyjnej, ale również wskazówką źródłową dla czytelnika profesjonalnego.

Warto wspomnieć o mniej typowych realizacjach futbolowych kryminałów. Przemysław Łonyszyn i Roman Hurkowski w *Tajemnicy mundialu*⁴⁷ przenoszą czytelnika w czasie do mistrzostw świata w Korei i Japonii. Powieść charakteryzuje nietypowa dla atmosfery okołofutbolowej nuta orientalizmu. Niemożliwe do pominięcia jest również najbardziej bodaj oryginalne i nieszablonowe potraktowanie tematyki piłkarskiej w polskim kryminale. Rafał Lipski w 2016 roku wydał *Pressing*⁴⁸, którego fabuła rozgrywa się wokół coming outu jednego z polskich zawodników. Autor powieści odgrywa rolę antropologa i wprowadza czytelnika w świat futbolowej homofobii, łamiąc jednocześnie stereotyp piłkarza jako heteronormatywnego, przeseksualizowanego mężczyzny.

Przytoczone przeze mnie przykłady polskich kryminałów piłkarskich z jednej strony świadczą o przyjęciu i kontynuacji ogólnoeuropejskiego trendu, który w świecie sportu rozpoznaje idealne tło dla fabuły w konwencji amerykańskich czarnych kryminałów. Jednocześnie ukazują jednak o wiele dobitniej ciemną, instytucjonalną stronę futbolu: korupcję, demoralizację piłkarzy, wpływ pozasportowych czynników na przebieg rozgrywek. Skłonność ta może być pokłosiem głośnych afer korupcyjnych, których jednak nie brakuje i w największych europejskich ligach (przede wszystkim włoskiej Serie A). Szczególnie powieści Rudzkiego i Nowakowskiego są wyraźną odpowiedzią na zapotrzebowanie wkraczających w kręgi czytelnicze kibiców piłkarskich. Opisują lokalną

⁴⁶ M. Czubaj, *Zanim znowu zabiję*, Warszawa 2012, s. 279-281.

⁴⁷ P. Łonyszyn, R. Hurkowski, *Tajemnica mundialu*, Poznań 2006.

⁴⁸ R. Lipski, *Pressing*, Warszawa 2016.

rzeczywistość i nie przekraczają granic strefy komfortu polskich fanów – przedstawiają to, co znane i oswojone, nawet jeśli nie do końca przez wszystkich akceptowane. W przypadku Czubaja zaś widoczna jest zabawa z gatunkiem i konwencją – gra z czytelnikiem o pewnym zasobie kompetencji odbiorczych. Debiutanckie próby dziennikarzy potraktować można jako chęć poszerzenia propozycji czytelniczych dla nowej grupy konsumentów rynku wydawniczego. Sukces – zwłaszcza w przypadku książki Rudzkiego⁴⁹ – kryminału napisanego przez osobę profesjonalnie wypowiadającą się o sporcie (jako dziennikarz i komentator) może być zapowiedzią wykrystalizowania się na polskim gruncie kolejnej poczytnej odmiany gatunkowej, która obok niezwykle popularnych biografii i autobiografii piłkarskich może stać się kolejnym krokiem w stronę ekspansji futbolu na obszar kultury popularnej.

POP CULTURE REPRESENTATIONS OF FOOTBALL IN FOOTBALL CRIME NOVELS

Summary

This article is an attempt to characterize a new subgenre of crime fiction – the football thriller. The author presents the relationships between the genre and popular culture, showing the influence of football on modern culture and literature. The article presents the realizations of the subgenre in Europe as well as its Polish version and compares novels written by professional writers and by journalists.

⁴⁹ P. Rudzki, rozm. przepr. Krzysztof Baranowski, <http://sportowaksiazkaroku.pl/wywiad-przemyslaw-rudzki/> [dostęp: 17.09.2016].

**Geopoetyka,
recepcja i etyka**

Karolina Rapp

Uniwersytet Zielonogórski

PRZESTRZENIE KONFLIKTÓW ETNICZNYCH W NAMIBII W POWIEŚCI KRYMINALNEJ *KAMIENISTA ZIEMIA* (2012) BERNHARDA JAUMANNA

Obramowanie grobu Johanna Rodensteina było wykonane z tego samego szarego marmuru, jaki można znaleźć w górach na krańcu farmy [...]. Johann Rodenstein przybył do Niemieckiej Afryki Południowo-Zachodniej w 1904 roku jako podoficer cesarskich pododdziałów wojska. Kiedy schodził ze statku w Swakopmund Hererowie byli już dawno pokonani, ale do osiągnięcia pokoju było jeszcze daleko. [...] Kiedy w 1908 roku w pobliżu Lüderitz znaleziono diamenty jako jeden z pierwszych zrozumiał, że zgromadzone bogactwo trzeba też jakoś inwestować [...]. W 1911 roku Johann Rodenstein miał wystarczająco dużo pieniędzy, żeby w okolicy Karibibi kupić dwanaście tysięcy hektarów ziemi. [...] Farmę nazwał „Steinland”, kamienista ziemia, może jako aluzję do swojego nazwiska, a może po to, żeby zawsze pamiętać, z czego wyłącznie jego posiadłość się składała. [...] Kiedy do władzy doszli naziści [...] sąsiedzi Johanna Rodensteina będący niemieckiego pochodzenia [...] postanowili wrócić do domu w Rzeszy, jego to nie interesowało. Już od dawna czuł, że jest tu u siebie. [...] Żaden z jego synów nie wiedział, gdzie ojciec się urodził, kazali wyryć na nagrobku „Johann Rodenstein, ur. 4.11.1878 w Niemczech, zm. 12.4.1936 w Steinland” [...]. Już trzecie pokolenie dba, by grób był co dwa tygodnie sprzątny. Nikt nie wiedział, czy mężczyzna, który pod nim leżał, byłby z tego zadowolony. [...] Może wolałby, żeby jego grób wtopił się w ziemię, która stała się jego ojczyzną¹.

Wraz z przybyciem Johanna Rodensteina do Niemieckiej Afryki Południowo-Zachodniej w powieści kryminalnej *Kamienista ziemia* (2012) Bernharda Jaumanna rozpoczyna się historia niemieckiej rodziny Rodensteinów w Namibii, która dla jego prawnuka, Gregora, zakończy się tragicznie. Mieszkający w Namibii niemiecki autor posługuje się kostiumem powieści kryminalnej, aby zarysować skomplikowaną sytuację polityczną i społeczną współczesnej Namibii oraz konstruuje mapę złożonych konfliktów etnicznych. Kondensacja przeszłości kolonialnej Niemców w Namibii w serii retrospekcji przybliżających dzieje Rodensteinów stanowi zasadniczy motyw powieści,

¹ B. Jaumann, *Kamienista ziemia*, Wołowiec 2014, s. 9-10.

a skonfrontowanie jej ze współczesnymi wydarzeniami w Namibii składa się na polifoniczną strukturę tekstu. Wątki kryminalne i sensacyjne zręcznie łączone z socjologicznym tłem codziennego życia Namibii tworzą prozę osadzoną w skomplikowanej rzeczywistości kraju, który wprawdzie w 1990 roku odzyskał niepodległość, ale po dziś dzień pozostaje miejscem rasowej segregacji, biedy, bezrobocia i korupcji. Jaumann spisuje historię społecznej niesprawiedliwości, międzyludzkich krzywd i walki o ziemię, która z jednej strony jest symbolem przetrwania w Afryce białych europejskich osadników, z drugiej natomiast obrazuje żal Namibijczyków zgłaszających roszczenia względem terytorium będącego od wieków ich własnością. Świadomość naszkicowanych w powieści niemiecko-namibijskich napięć społecznych, politycznych i historycznych jest niezbędna, by zrozumieć nie tylko motywy przyświecające postępowaniu bohaterów, ale również szczególną sytuację, w jakiej się znaleźli wskutek niezależnych od nich uwarunkowań.

Kamienista ziemia: streszczenie fabuły

W *Kamienistej ziemi* tłem fabuły jest wywłaszczenie białych farmerów w imię tak zwanej sprawiedliwości dziejowej. To drugi po *Godzinie szakala* kryminał Jaumanna, którego akcja rozgrywa się w południowej Afryce. Podobnie jak w pierwszej książce, i w tej powieści podejrzanych o morderstwo tropi pochodząca z biednej dzielnicy Windhuku, stolicy Namibii, ciemnoskóra inspektor Clemencia Garises:

Kamienie krzyczały z mroku [...]. Piasek, kamienie, [...] zarośla [...] jak okiem sięgnąć. Kiedy mieszkało się w Windhuku, łatwo było zapomnieć, że reszta Namibii składała się właściwie tylko z czegoś takiego. Bezkrzesne puste połacie, na których śmierć wydawała się czymś bardziej naturalnym niż życie².

Na farmie Steinland położonej ponad 100 kilometrów od Windhuku zostaje zastrzelony jej właściciel – Gregor Rodenstein. O dokonanie przestępstwa podejrzanych jest trzech czarnoskórych mężczyzn, którzy w nocy próbowali okraść farmę. Według świadków – białych właścicieli okolicznych gospodarstw – po zastrzeleniu gospodarza mordercy uprowadzili także jego syna Thomasa. Ślady pozostawione przez podejrzanych prowadzą między innymi do brata Clemenci – Melvina. Drugi trop, którego inspektor Garises nie może zignorować, wiedzie na najwyższe szczeble władzy. Rząd wprowadza właśnie w życie prawo, zgodnie z którym państwo w zamian za odszkodowanie finansowe będzie odbierać ziemię białym farmerom i przekazywać je czarnoskórym Namibijczykom. W ten sposób krzywdy, których biali dopuścili się w Namibii, kiedy była ona kolonią niemiecką, mają zostać wyrównane. Według rządzących ziemia po-

² *Ibidem*, s. 5, 12.

winna wrócić do prawowitych właścicieli, czyli rdzennych mieszkańców kraju. Taki stan rzeczy budzi niezadowolenie białych farmerów, którzy żyją tam od pokoleń i zarządzają potężnymi farmami.

Polą etniczności

Nakreślony w powieści Jaumanna szeroki kontekst konfliktów politycznych i społecznych stanowi punkt wyjścia do analiz współczesnego oblicza etniczności. W *Kamienistej ziemi* wyraźnie wyłaniają się trzy główne kryteria warunkujące powstawanie i eskalację konfliktu etnicznego i uświadamiają permanentność zagrożeń, z którymi nieustannie muszą mierzyć się społeczeństwa zróżnicowane pod względem etnicznym. Pierwszym kryterium, na które należy wskazać, jest kryterium ilościowe. W Steinland dochodzi do większościowego konfliktu etnicznego, w którym rdzenni Namibijczycy podejmują wrogie działania wobec mniejszości – białych farmerów. Drugim kryterium jest kryterium cech jakościowych grup zaangażowanych w konflikt, które, odwołując się do nomenklatury zaproponowanej przez Clausa Offe, ma charakter bezwzględny³ – grupa białych farmerów jest bogatsza niż czarnoskórzy mieszkańcy Namibii. Trzecim kryterium analitycznego podejścia do konfliktu etnicznego u Jaumanna jest kryterium motywacyjne odwołujące się do tożsamości etnicznej bądź symboli etnicznych. *Kamienista ziemia* akcentuje ponadto aktualne szczególnie w XXI wieku konteksty etniczności, a mianowicie równocześnie przebiegające procesy upolityczniania etniczności i etnicyzacji polityki nawiązujące do dziedzictwa etnicznego i narodowego oraz tworzenia etnicznych grup nacisku angażujących się w politykę⁴. Jaumann nie ogranicza zjawiska etniczności jedynie do opisywania i analizowania grup etnicznych postrzeganych tradycyjnie jako odrębne społecznie i kulturowo grupy społeczne formujące się na bazie wspólnoty pochodzenia, przywiązania do określonej religii i wizji historii⁵. Można bowiem dojść do wniosku, że jego etniczność jest czynnikiem świadomościowym i subiektywnym mobilizującym grupy do podejmowania działań o charakterze politycznym, czy też kultywowania swoich etnicznych korzeni⁶. Pojęcie etniczności obejmuje w *Kamienistej ziemi* tak różne zjawiska, jak tworzenie i funkcjonowanie grup etnicznych, powstanie więzi etnicznej jako szczególnego rodzaju więzi społecznej, wyłanianie się form identyfikacji etnicznej, funkcjonowanie ruchów społecznych

³ Zob. P. Wróblewski, *Konflikty etniczne na Górze Św. Anny: Polacy i mniejszość niemiecka*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa” 2012, nr 3, s. 64-66; E. Szczecińska-Musielak, *Przejawy etniczności we współczesnym świecie. Zarys problematyki*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 19, s. 78-92, tutaj s. 78-82.

⁴ E. Szczecińska-Musielak, *op. cit.*, s. 78-82.

⁵ Powyższą klasyczną definicję cech etnicznych wyodrębniono w przełomowej dla problematyki etniczności publikacji Nathana Glazera i Daniela Maynihana *Ethnicity* z 1975 r.

⁶ E. Szczecińska-Musielak, *op. cit.*, s. 80.

i politycznych o podłożu etnicznym czy w końcu funkcjonowanie i społeczną recepcję wzorów tożsamości etnicznych. Rdzeń współczesnej etniczności Jaumann upatruje we wspomnieniach, wartościach i symbolach, podkreślając pośrednio na podstawie poczynañ bohaterów nie tylko symboliczny, ale przede wszystkim więziotwórczy charakter zjawiska etniczności⁷.

Transformacja terytorium etnicznego

W kontekście konfliktu etnicznego przedstawionego w powieści kryminalnej Jaumanna prymarnym kryterium tożsamości etnicznej jest kryterium posiadania wspólnego terytorium⁸. Jako niezbywalny komponent tożsamości etnicznej determinowany jest przez wspomnienia i przeżycia urastające do rangi korelatu kulturowego. Terytorium Steinland – kamienistej ziemi, jest przestrzenią reliktową, skansenem historii kolonializmu, przestrzenią emocjonalną, figurą zbiorowej wyobraźni zarówno dla rodziny Rodensteinów, jak i rdzennych mieszkańców Namibii. Autor w tytule powieści będącym jednocześnie nazwą farmy Rodensteinów nieprzypadkowo posługuje się w kontekście konfliktu etnicznego symbolem kamieni, które jak zauważa Mircea Eliade, dają schronienie, stanowią broń, są elementem domu i grobu, są materiałem, w którym wyrażano uczucia. Kamień przede wszystkim istnieje, nie jest jedynie ideą, swoją trwałością przewyższa kruchą egzystencję ludzką, a co najważniejsze – uderza. Eliade pisze: „Zanim człowiek chwyci za kamień, by nim uderzyć, sam się z nim zderza, niekoniecznie przez dotknięcie, nieraz tylko spojrzeniem”⁹. Dzięki kamieniom natrafia się na rzeczywistość. Terytorium Steinland staje się tym samym przestrzenią bezpośredniego, rzeczywistego doświadczenia przeżywanego przez wszystkich ową przestrzeń od wieków wypełniających. Dzieje się tak szczególnie z tego względu, że obraz terytorium jest u Jaumanna zagęszczony emocjami całej wspólnoty wspominających, na które składają się indywidualne pamięci i doświadczenia. Steinland staje się tym samym „ramą pamięci”, w której utrwalane są wspomnienia niezależnie od tego, jaka była obiektywna waga wydarzeń będących ich przedmiotem¹⁰. Doświadczenie nadaje terytorium Steinland status trwałego bytu¹¹, status opowieści o „prawdziwym życiu”,

⁷ Współczesne definicje etniczności przedstawiają np. E. Szczecińska-Musielak, *op. cit.*, s. 78-92 oraz M. Szczepański, A. Śliz, *Spółeczne przestrzenie konfliktów etnicznych*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa”, s. 11-27.

⁸ Wspólne terytorium jako jeden z czynników przynależności etnicznej wyróżnia w swojej pracy A. Smith, *Etniczne źródła narodów*, Kraków 2009.

⁹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 215.

¹⁰ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *idem, Pamięć, przestrzeń tożsamość*, Warszawa 2010, s. 10-11.

¹¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2005, s. 216.

faktach, które naprawdę się wydarzyły, a zaświadczyć może o nich miejsce akcji usłane kamieniami – świadkami zaszłości kolonialnych¹². Poglądy i nastroje Namibijczyków kumulujące się wokół farmy wyraża Kausisku, jeden z podejrzanych o zabójstwo Gregora Rodensteina, podczas przesłuchania przeprowadzanego przez Robinsona, partnera inspektora Clemenci Garises:

- A więc chcesz przyznać się, że zabiliście pana Rodensteina? [...]
- Przede wszystkim ta okolica nazywa się Okongawa – [...] – nie Steinland. Tak nazywają ją tylko biali. Przybyli przez morze, prawie wytrzebili moje plemię, ukradli naszą ziemię i wystawili dokumenty, że odtąd należy do nich. Ale to nie jest ich ziemia. [...]
- To było ponad sto lat temu – odparł Robinson – i nie daję wam prawa, żeby do kogokolwiek strzelać.
- Ale mamy prawo odwiedzać groby przodków i właśnie taki mieliśmy zamiar, [...] żeby przy pełni księżyca wziąć ziemię z grobów do ust, po czym ją wypłuć. Taki jest zwyczaj¹³.

W wyniku zderzenia historii kolonialnej i aury żalu nagromadzonego wokół farmy Rodensteinów terytorium Steinland poszerza swój widnokrąg znaczeniowy i staje się terytorium sentymentalno-ideologicznym, na którym kryteria etnicznej tożsamości, a także specyficzne cechy wyrażane w (auto)stereotypach Namibijczyków i niemieckich farmerów są w coraz większym stopniu poddawane refleksji¹⁴. Sporne terytorium staje się pozornie areną etniczności nawykowej, czyli naturalnej więzi opartej na bezrefleksyjnym poczuciu tubylczości i wspólnoty terytorium. Zeznania Kausisku jednak jedynie maskują rzeczywiste intencje podejrzanego charakterystyczne dla etniczności ideologicznej, tworzonej w umysłach jednostek i grup jako instrument służący do realizacji określonych celów, w przypadku *Kamienistej ziemi* celów politycznych. Dostrzega to inspektor Garises sceptycznie przysłuchująca się wyjaśnieniom Kausisku:

Clemencia z ukosa przyglądała się mężczyźnie. Wyglądał tak samo jak setki innych, którzy nigdy nie ruszyli się poza Kataturę. [...] Taki sam był Melvin. Gdyby on nagle zaczął prawić o przodkach, Clemencia też byłaby zdumiona. To po prostu zalatywało fałszem na kilometr. Poza tym Clemencia nigdy nie słyszała, żeby ktoś czcił przodków przy pełni księżyca. Nie wiedziała nawet, czy w czasach przedkolonialnych Herero w ogóle przechodzili przez teren dzisiejszej farmy Steinland¹⁵.

¹² P. Trzeszczyńska, *Łemkowszczyzna zapamiętana. Opowieści o przeszłości i przestrzeni*, Kraków 2013, s. 135.

¹³ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 41.

¹⁴ E. Nowicka-Rusek, *Etniczność w świecie współczesnym. Antropolog w działaniu*, „Lud” 2003, t. 87, s. 193-204, tutaj s. 195.

¹⁵ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 42.

Sytuacja w Steinland ukazuje, że paradoksalnie to rdzenni Namibijczycy są przykładem etniczności ideologicznej, upolitycznionej. Farmerzy Rodenstein natomiast, mimo swojej krótszej historii w Namibii, wykazują zachowania cechujące etniczność nawiągową. Proces kreowania etniczności dokumentują retrospekcje przedstawiające dzieje Rodensteinów w Namibii i stanowią jednocześnie swego rodzaju testament i rachunek sumienia Gregora Rodensteina. Świadczą one ponadto o procesie akulturacji i etniczacji, który zazwyczaj przebiega stopniowo, na przestrzeni czasu. W różnych sytuacjach i warunkach historycznych rodzina niemieckich farmerów buduje swoją przynależność etniczną od podstaw, inkorporując do swojej świadomości poszczególne korelaty etniczności. Proces etniczacji rozpoczyna się od wartościowania czasu i przestrzeni, o którym wspomina Eliade. Terytorium nieznane, obce przynależy do chaosu. Zajmując lub zasiedlając je, człowiek przez obrzędowe powtórzenie kosmologii przeistacza symboliczne terytorium w kosmos. To, co ma stać się „naszym Domem”, musi najpierw zostać „stworzone” zgodnie z istniejącym już wzorcem¹⁶. Organizując swoją przestrzeń, powtarza się więc działanie bogów, co uczynił symbolicznie Johann Rodenstein:

Z pokolenia na pokolenie długi grzbiet górski [...] nazywano Schildkröte, czyli żółw [...], a płaską górę stołową [...] ochrzczono Sargdeckel – wieko trumny.

Johann Rodenstein nie używał fantazji przy wymyślaniu nazw własnych. [...] A jednak akt nadawania nazwy był dla niego ważny jak chrzest własnych dzieci. Dopiero nazwa nadawała górom indywidualność – stawały się wówczas osobną, a równocześnie osobistą własnością Rodensteina. Nawet jeśli to nie on je wypiętrzył – były czymś w rodzaju jego tworów, gdyż świadczyły o tym, że przyznał sobie władzę, by dzięki nazwie nadać im tożsamość [...], której nie będą w stanie się pozbyć¹⁷.

Stopniowa etniczacja i nadawanie tożsamości ziemi Steinland dokonywały się także za sprawą toczzonego od trzech pokoleń życia codziennego Rodensteinów w Afryce Południowo-Zachodniej, późniejszej Namibii. Steinland to historia Armina Rodensteina, syna Johanna, dla którego po wypadku i amputacji ręki Namibia stała się potężnym wrogiem, któremu schodził z drogi, poświęcając cały swój wolny czas radiu, dzięki któremu mógł poznawać wiadomości z dalekiej Europy. Z dumą na bieżąco śledził przejmowanie władzy przez Hitlera, przebieg referendum w Saarlandzie¹⁸, igrzyska olimpijskie w Berlinie, tak zwany Anschluss Austrii¹⁹ i z niecierpliwością czekał, aż Afryka Południowo-Zachodnia stanie się częścią Rzeszy. Steinland to historia drugiego syna Johanna, Hermana Rodensteina, który w latach 60. hodował tutaj owce i stał się najbogatszym farmerem w całym okręgu, który inwestował większość pieniędzy

¹⁶ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1993, s. 91.

¹⁷ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 44.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 78-79.

w rozbudowę farmy i przeznaczał na Prywatną Szkołę Niemiecką w Windhuku, do której uczęszczały jego dzieci, i który ponad wszystko kochał codziennie obserwować ze swojej werandy zachody słońca, których nie chciał pominąć za żadną cenę: „Zbuszmenienie trzeciego stopnia – kpił jego szwagier – [...] są w życiu jeszcze inne rzeczy oprócz twojej farmy – dodawał. – Ale nie piękniejsze – odpowiadał wtedy Herman”²⁰. Terytorium Steinland to niedzielne popołudnia, kiedy Inke Rodenstein, matka Gregora, kładła słuchawkę przy gramofonie i puszczała sąsiadom utwory, które wybierała z obszernej płytoteki Rodensteinów, a zmarła, trzymając w ręce kamień z farmy Steinland. To przeżyte tutaj przez rodzinę wojny światowe, polityka apartheidu, kiedy to Komisja Odendaala zleciła przesiedlenie czarnej ludności w etnicznie jednorodne *homelands*, co miało też konsekwencje dla białych mieszkańców kraju, to niepewna przyszłość pod rządami SWAPO:

W roku 2007 na obchodach setnej rocznicy powołania Związku Farmerów Karibibu było już trzech osadników z plemienia Ovambo [...]. Czy nie zrobiło im się nieprzyjemnie, kiedy sobie uświadomili, że pierwszy osadnik niemieckiego pochodzenia dotarł do tej części kraju o tyle wcześniej niż pierwszy Ovambo?²¹

Historię Steinland jest w końcu dzień, w którym Gregor Rodenstein w obliczu groźących wywłaszczeń, grabieży organizowanych i finansowanych przez rząd nie ginie z rąk napastników, tylko sam w noc napadu odbiera sobie życie:

Kamienie krzyczały z mroku nocy [...]. Krzyczały tak głośno [...], że [...] dzwoniło w uszach²². [...] Nieważne, pożerać, czy zostać pożartym, o to zawsze przecież chodziło. Nie, pomyślał Gregor Rodenstein, nie u nas ludzi, my możemy zdecydować, że nie chcemy tego dłużej robić, [...] że już nie chcemy dłużej zjadać, ani być zjadanym²³.

Gregor Rodenstein sam przeistacza się w jeden z kamieni na swojej farmie, które zgodnie z myślą Eliadego mogą chronić dusze zmarłych, są ich symboliczną siedzibą, najlepszą z możliwych, ponieważ kamień, nie ulegając rozkładowi, pozwala wcielonej weń duszy trwać wiecznie²⁴. Kamień objawia u Jaumanna coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia, pustelniczą egzystencję, zbiorową mogiłę przeszłości, zagęszczoną czasem przestrzeń nieopatrzego zmieszania ducha i materii i ich późniejszej pełnej konfliktów szarpaniny. Owe czasy szczęśliwości, które we wspomnieniu Rodensteinów rozbłyskują poprzez ich spustoszone odbicie, zostają przedstawione jako spoczywające w trwaniu. Metaforyczna transformacja Gregora

²⁰ *Ibidem*, s. 121.

²¹ *Ibidem*, s. 181-182.

²² *Ibidem*, s. 5.

²³ *Ibidem*, s. 257.

²⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 216, 218.

Rodensteina przy krzyczących z mroku kamieniach przypomina rytuał przejścia, otwiera nową przestrzeń terytorium etnicznego rozpatrywanego odłąd dwojako: poprzez sens realistyczny komplementarny z sensem symbolicznym. Oba sensory mogą przybierać formę fantazmatów wyobraźni²⁵ lub przybierać kształt realności. Steinland staje się miejscem pamięci, przestrzeni wypełnionej wartościami duchowymi, symboliką i emocjami, a kamień ich nośnikiem²⁶. Farma Rodensteinów odgrywa rolę pośrednika pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, a tym samym leży na granicy światów, które splatają się w jednostajnym, niezróżnicowanym namibijskim krajobrazie. Przestrzeń ta nie jest jednak jednoznaczna, są w niej rozdarcia, pęknięcia, jest ona przełożeniem doświadczenia kolonialnego na opowieść o kolonializmie, przez co pejzaż konfliktu etnicznego zyskuje dodatkową dramaturgię. Kontemplując istotę przestrzeni Steinland, można poważnie się na stwierdzenie, że każda próba odszukania jednoznaczności przestrzeni tę całkowicie by zrujnowała. Terytorium konfliktu etnicznego staje się strefą *tertium*, w której zachodzą procesy odróżnienia i uwspólnienia, powodujące, że na obszarze tym wytwarza się swoisty układ kulturowy. Rzeczywistość Steinland jest w stanie permanentnego zagrożenia nieistnieniem, na tym opiera swój byt, jest naznaczona śladami po przeszłej, niedokonanej, wyczerpanej oraz zużytej utopii i przestrzeni i trwa na przekór zmianom, melancholijnie obserwując triumf odwieczności nad ludźmi, którzy w swojej pysze daremnie próbują ją przezwyciężyć. Kamienie na farmie odgrywają rolę łącznika między przestrzenią a zdarzeniami. Jako materialny dowód rzeczywistości nadają siłę teraźniejszości – najważniejszemu wymiarowi czasowemu. W ten sposób autor przechodzi od przede wszystkim geograficznego terytorium do przestrzeni społecznej wyznaczonej w sposób symboliczny, przechodzi od styku i przenikania różnic kulturowych i ekonomicznych do styku tożsamości grupowych wyznaczanych przede wszystkim symbolicznie²⁷.

Upolitycznienie etniczności

Przyjmując definicję konfliktu etnicznego w pojęciu Krzysztofa Kwaśniewskiego, „w sensie właściwym jest on rodzajem gwałtownie odzwierciedlanej opozycji, której stronami są grupy bardziej zainteresowane tożsamością kulturową i etniczną niż stanem posiadania lub władzą”²⁸. W *Kamienistej ziemi* etniczność staje się doraźnym

²⁵ P. Trzeszczyńska, *op. cit.*, s. 136.

²⁶ J. Kotz, *Wzorzec przestrzeni symbolicznej i jego manifestacje*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych” 2007, t. 3, s. 57-70, tutaj s. 62.

²⁷ J. Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*, Toruń 2013, s. 24.

²⁸ K. Kwaśniewski, *Konflikt etniczny*, „Sprawy Narodowościowe – Seria Nowa” 1984, t. 3, z. 1, s. 39-54.

narzędziem politycznym, a konflikt etniczny jest odzwierciedleniem zarysowania się nowych kontekstów, w jakich szczególnie w XXI wieku usytuowała się etniczność. Mowa tutaj o procesach instrumentalizacji etniczności w celach politycznych. To właśnie polityka staje się u Jaumanna swego rodzaju katalizatorem i zewnętrznym regulatorem natężenia konfliktu. Janusz Mucha zauważa: „Mobilizacja grup etnicznych [...] prawie nigdy nie pojawia się bez jakiegoś istotnego bodźca zewnętrznego. Działania władz państwowych dostarczają często takiego koniecznego bodźca”²⁹.

Sytuacją brzegową, która u Jaumanna prowadzi do eskalacji konfliktu etnicznego, jest proces wywłaszczeń białych farmerów w ramach planowanej przez namibijskie Ministerstwo Rolnictwa reformy rolnej. Czyniąc z instytucji państwowej animatora dramatycznych zdarzeń rozgrywających się w powieści, autor zwraca tym samym uwagę na konieczność rozpatrywania konfliktów etnicznych także w aspekcie politycznym. Jaumann odwołuje się do rzeczywistych, współczesnych, niepokojów i niebezpieczeństw związanych z prowadzoną w Namibii od 2005 roku polityką wywłaszczeń. Głównym zadaniem rządu jest przeprowadzenie reformy rolnej. Projekt Ministerstwa Rolnictwa z września 2004 roku zakładał wykupienie i wydzierżawienie do 2015 roku ziem należących do białych farmerów i przekazanie ich czarnym pracownikom. W związku z bardzo powolnym tempem procesu wykupywania ziemi od białych farmerów rząd zamierzał wprowadzić obowiązkową sprzedaż ziemi po cenach ustalonych ogólnie przez państwo. Takie rozwiązania budzą jednakże ogólny sprzeciw białych farmerów i mogą doprowadzić do brutalnych wywłaszczeń podobnych do tych, które miały miejsce w sąsiednim Zimbabwe. W fikcyjnej powieści *Kamienista ziemia* rozbrzmiewa głośnie echo rzeczywistych niepokojów:

Na werandzie toczyła się dyskusja o zbliżającym się wywłaszczeniu farmy. Przepuszczalnie zapoczątkował ją Tijkouelu. Był członkiem SWAPO, wprawdzie niezbyt aktywnym w partii, ale żywił głębokie przekonanie, że nadchodzi czas wyrównania rachunków i zamiany miejsc. Na co inaczej zdałaby się owa tak oficjalnie wywalczona niepodległość, na co zwycięstwo wyborcze od 20 lat, jeśli i tak nic się nie zmienia? [...] ³⁰.

Minęły czasy, kiedy jedni nazywali terrorystami ludzi, którzy dla drugich byli wojownikami o wolność. Po przejęciu władzy przez SWAPO biali przecież nie zostali wyróżnieni ani wypędzeni, zwłaszcza ci o niemieckim pochodzeniu. Oni nadal należeli do najzamożniejszych mieszkańców tego kraju. Naprawdę nie można było porównywać Namibii z Zimbabwe ³¹.

Konflikt etniczny staje się u Jaumanna tym samym odmianą konfliktu społecznego toczzonego w obronie zarówno etnicznej tożsamości, jak i grupowego interesu.

²⁹ J. Mucha, *Codziennosc i odświętnosc. Polonia w South Bend*, Warszawa 1996, s. 34-35.

³⁰ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 62.

³¹ *Ibidem*, s. 68.

W *Kamienistej ziemi* silne struktury państwa instrumentalnie traktują kwestie etniczne w przestrzeni wielokulturowego społeczeństwa, gdyż jako sposób mobilizowania politycznego kapitału mają one kumulować energię emocjonalną i pomagać w prowadzeniu konfliktu. Nie zawsze są one celem, lecz bywają środkiem w walce. Elsa Rodenstein, żona Gregora, w rozmowie z Robinsonem wyznaje:

- Chce się pani wyprowadzić?
- Czy chce? – Pani Rodenstein zaśmiała się z goryczą – Rząd przysłał nam ofertę sprzedaży. Nasza Farma została wybrana i zostanie przekazana ludności dawniej pokrzywdzonej. Dobrze się do tego nadaje, tak to uzasadnili. Nadaje się wszystko, co jest w rękach białych i nieźle prosperuje. Tu w okolicy nie tylko my zostaliśmy wyznaczeni do wywłaszczenia.
- Ale przecież dostaną państwo odszkodowanie.
- Jeśli ma pan na myśli te kilka dolarów za metr kwadratowy, to tak. Ale co dostaniemy za trud, jaki włożyliśmy w budowę farmy?³²

Konflikt etniczny u Jaumanna można przenieść na trzy poziomy interpretacji: strukturalny, który dotyczy ograniczonego zasobu posiadanych dóbr, którym w powieści jest sporne terytorium Steinland; behawioralny, który uwydatnia podejmowane przez podmioty zaangażowane w konflikt przeciwstawne działania mające charakter zarówno przemocy fizycznej, jak i dyskryminacyjnych zachowań rządzącej grupy społecznej, przed którymi i w powieści Jaumanna farmerzy bronią się, pozorując uprowadzenie syna Gregora, w nadziei, że wynajęci przez rząd, napadający na Steinland przestępcy zostaną choć tymczasowo aresztowani; wreszcie na poziom symboliczny i psychologiczny, na poziom uczuć i emocji, w których kumulują się wszystkie skrywane lęki i niepokoje³³. W przypadku płaszczyzny psychologicznej kluczowa u Jaumanna jest kategoria sąsiedztwa, a więc sfera codziennych kontaktów, w której żyjący obok siebie niemieccy farmerzy i Namibijczycy komunikują się w ramach wspólnie tworzonej kultury. Przyjęcie takiej perspektywy zmienia optykę patrzenia na zjawisko kultury pogranicza i pozwala zbliżyć się do problemu niejako od wewnątrz – z perspektywy mieszkańców pogranicza i wypracowanych przez nich kategorii dotyczących świata. Autor pokazuje na poziomie codziennej praktyki niuanse dotyczące subiektywnych odczuć kulturowej obcości oraz tworzenia symbolicznych granic między sobą, zwiększającego się poczucia obcości, ukazując, że obcość nie jest wartością absolutną, ale względną doświadczaną w konkretnych sytuacjach – powtarzając za Florianem Znanieckim: „są obcy w doświadczeniu”³⁴. W scenach pościgów, przesłuchań rodzin podejrzanych o popełnienie przestępstwa, prezentując obraz Windhuku, Jaumann udaje

³² *Ibidem*, s. 56-57.

³³ M. Szczepański, A. Śliz, *op. cit.*, s. 18-19.

³⁴ F. Znaniecki, *Studia nad antagonizmem dla obcych*, [w:] *idem, Współczesne metody*, Warszawa 1990, s. 292.

się w najbiedniejsze zaułki miasta, opisuje warunki, w jakich mieszkają Namibijczycy z najniższych warstw społecznych. To tutaj dochodzi do podkreślenia ważności czynnika emocjonalnego konfliktu etnicznego. W ocenie Jaumanna to w świecie biedy, głębokich uprzedzeń rasowych, choć oficjalnie czasy apartheidu są już przeszłością, ale także wśród policjantów i polityków dochodzi do porównania międzygrupowego i dystrybucji grupowych wartości. To tutaj najbardziej widoczne staje się porównanie cech wyraźnie stereotypowych w biografiach poszczególnych bohaterów, będących najbardziej wiarygodnymi nosicielami etnicznego obrazu świata, jedyną realną instancją kulturowo-cywilizacyjną. Według Donalda L. Horowitza służą one do emocjonalnego konstruowania sądów wartościujących na podstawie zestawu cech negatywnych i pozytywnych. Do cech opisujących społeczność zacofane Horowitz zaliczył między innymi ubóstwo, lenistwo, tradycjonalizm, dumę, a grupy zaawansowane – bogactwo, sukcesy, bystrość i ambicję³⁵. Postawa niemieckich farmerów odzwierciedla zestaw cech wskazanych przez Horowitza. Jeden z nich, Schroeder, sąsiad Rodensteinów, twierdzi, że czarni pracownicy nie są w stanie dobrze pracować, zaprzepaszczają każdy majątek, są zabobonni, przesądni, a ich orężem w walce z wrogami jest rzucanie uroków. Claus Tiedke, dziennikarz pracujący dla namibijskiej „Allgemeine Zeitung”, szuka w Namibii niemieckiej rzeczywistości:

[Claus] mieszkał w Afryce jakby to był Schwarzwald, Schwarzwald z pustynnym klimatem. Miał białych przyjaciół, chodził do lokali, w których siedzieli prawie sami biali, w sieci Superspar kupował bawarską wątrobiankę i jak większość ludzi niemieckiego pochodzenia był przekonany, że temu krajowi wiodłoby się lepiej, gdyby tylko oni mogli rządzić³⁶. Bur ma zawsze plan, a Niemiec ma zawsze dwa³⁷.

[...] W ogóle czuł się wspaniale, trochę jak jakiś Livingstone, albo Nachtigal z dawnych epok, którzy na każdym kroku napotykały niezbadane obszary kryjące niesamowite przygody³⁸.

Zaznaczanie dystansu między czarnymi i białymi kształtuje dychotomia, pary opozycyjnych pojęć, jakie do tej pory krążyły po Namibii (cywilizacja – barbarzyństwo, postęp – zacofanie, czystość – brud, miasto – wieś, nowoczesność – tradycja, racjonalizm – zabobon), zyskały swoje ucieleśnienia w bardzo konkretnie wyznaczonym miejscu – w upalnym, dusznym Windhuku, mieście naznaczonym konfliktami wewnętrznymi i wojnami, w którym niegdyś stacjonowało niemieckie wojsko, i będącym dowodem na to, że polityka segregacji rasowej nadal jest aktualna. Biali i czarni żyją osobno, a jedynie oficjalnie wprowadzony demokratyczny ład stwarza pozór jedności.

³⁵ M. Szczepański, A. Śliz, *op. cit.*, s. 13-18.

³⁶ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 72.

³⁷ *Ibidem*, s. 258.

³⁸ *Ibidem*, s. 73.

W dzielnicy Windhuku Ludwigsdorf w bogatych domach za ogrodzeniami z drutu kolczastego biali mieszkańcy zbudowali swoje własne raje, podczas gdy w Kataturze, dzielnicy biedy, kilka kawałków blachy służy za dom niejednemu mieszkańcowi Namibii. Clemencia zauważa:

Cóż ci farmerzy mogli wiedzieć o tym, co działo się w townshipach Windhuku! Dwieście tysięcy ludzi stłoczonych na niewielkiej przestrzeni wielu spośród nich żyło w warunkach, których biali nawet nie uznaliby za życie. [...] Kiedy kilku funkcjonariuszy patrolowało [Kataturę] nocą, robili dziesięć razy więcej dla bezpieczeństwa tego kraju, niż ludzie mogli sobie wyobrazić³⁹.

Sceną, na której konflikt etniczny się rozgrywa, jest przestrzeń miejska, należy jednak wskazać, że nie chodzi tutaj tylko o neutralne tło dla rozgrywających się wydarzeń. Przestrzeń Windhuku podlega procesom fragmentaryzacji zarówno w wymiarze przestrzennym, jak i społeczno-kulturowym⁴⁰. Kawałkowanie przestrzeni skutkuje tworzeniem się światów „osobnych”, do których trzeba mieć prawo wejścia. Na zróżnicowanie etniczne nakłada się zróżnicowanie ekonomiczne, które tworzy syndromy niekorzystnych, konfliktogennych zjawisk społeczno-ekonomicznych i kulturowych. Konflikt etniczny osiąga swoje apogeum w *Kamienistej ziemi* podczas demonstracji zwolenników i przeciwników wywłaszczenia na placu przed Ministerstwem Rolnictwa. Także tutaj Jaumann nawiązuje do historii Namibii i opisana w jego powieści demonstracja rozpoczyna się w Kataturze, w której w 1990 roku ruszył spontaniczny marsz protestacyjny wynoszący partię SWAPO do władzy, znosząc południowoafrykańskie rządy:

Demonstranci zablokowali Grimm Strasse i skrzyżowanie z Goethe Strasse. Zgromadziło się około dwustu osób, byli to w większości mężczyźni, wyłącznie biali. Dwóch trzymało drążki, na których przybita była lniana płachta z napisem „koniec wywłaszczeń”. [...] Zebrani za nimi ludzie zaczęli śpiewać skierowaną przeciwko białym pieśń bojową SWAPO z okresu walk o niepodległość, w której żaden z nich zapewne nie brał udziału. Większość była na to o wiele za młoda. Właściwie jeszcze dzieci, które wprawdzie zostały wychowane w wolnej Namibii, ale niewiele na tym skorzystały⁴¹.

Paradoksalnie w chwili, w której kumuluje się gniew i żal czarnoskórych Namibijczyków i białych farmerów, najsilniej dostrzegana jest tęsknota za poczuciem wspólnoty, a tym samym potrzeba prób zakończenia konfliktu, zniesienia podziałów. Zmęczeni demonstranci wybijają kamieniem szybę w biurze ministra ds. rolnictwa, Kawanyama:

³⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁰ A. Karwińska, *Konflikty w przestrzeni społecznej miasta*, [w:] E. Klima, *Czynniki społeczne w gospodarce przestrzennej i planowaniu przestrzeni*, Łódź 2009, s. 55-57.

⁴¹ B. Jaumann, *op. cit.*, s. 122.

[...] zniecka rozległ się huk [...], szyba roztrysnęła się na kawałki, kamień przeleciał może metr od głowy Kawanyamy [...]. Tłum na zewnątrz wiwatował. [...]. [Kamień] ważył około pół kilograma, miał podłużny kształt, ostre kany i niemal płaską, szorstką powierzchnię, jakby został skądś odłupany [...]. Dobrze leżał w dłoni, ale nie był narzędziem, które wykonał człowiek, nie był bronią, był jasnoszarym kawałkiem kamienia z czerwonym połyskiem. Przed milionami lat powstał w wyniku działania żywiołów Ziemi [...]. Niczym nie różnił się od innych, kamieni takich jak ten leżało w całym kraju dziesiątki tysięcy⁴².

W walce przeciwko instrumentalizacji etniczności tłum symbolicznie posługuje się kamieniem, który powstał przed milionami lat, zanim narodziły się narody, kamieniem o pierwotnie „pozaetnicznym charakterze”⁴³.

Konflikty etniczne wyrażają podejrzliwość wobec skuteczności dekolonizacji. Podejrzliwość ta zakłada oczywiście dystans, który sprawia, że postkolonializm nie jest równoznaczny z dekolonizacją. Jaumann pozwala w swojej powieści przemówić głosem dochodzącym z centrum i peryferiów, z okresu kolonizacji i dekolonizacji, i skupia się na historii „nierozwiązanej do końca”, trwającej dzięki sile skamieniałych antagonizmów i hierarchizowania⁴⁴ nosicieli historycznego piętna.

SPACES OF ETHNIC CONFLICT IN NAMIBIA IN BERNHARD JAUMANN'S CRIME NOVEL *STEINLAND* (2012)

Summary

Bernhard Jaumann's suspense-packed crime novel *Steinland* (2012) explores German post-colonial legacy in the context of current land reform policies in Namibia. The most crucial aspect of this paper is the contemplation of the historical heritage of German colonialism, mental, spatial, social and ethnic conflicts, South African occupation, Apartheid and the struggle for freedom until 1990, which shows its effects in the conflicting interests between the long-established farm owners, mostly of German heritage, and the new black elite after 2011 – the time in which the novel takes place. A natural consequence of these contemplations is also a short reflection on the handwritten history of the Steinland farm and its owners, which establishes a connection between German and Namibian history, Nazism and Colonialism, and illustrates the Rodenstein family's work and love for this piece of land, which is traced back for several generations.

⁴² *Ibidem*, s. 297.

⁴³ J. Mucha, *Konflikt etniczny jako typ konfliktu społecznego*, [w:] *Konflikty etniczne. Źródła – typy – rozstrzyganie*, red. I. Babzińska-Stawan, S. Szynkiewicz, Warszawa 1995, s. 31.

⁴⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, s. 148.

Kamila Gieba

Uniwersytet Zielonogórski

KRYMINALNA TOPOGRAFIA PROWINCJI. ŁAGÓW LUBUSKI W *CICHEJ PRZYSTANI* MARTY MIZURO*

W literaturze kryminalnej fabuła zazwyczaj jest sytuowana w wielkim mieście. Czy oznacza to, że prowincja jest dla kryminału mniej atrakcyjną przestrzenią? Czy miejsce peryferyjne ma mniejszy potencjał niż miejskie otoczenie? Odpowiedzi na te pytania poszukuję na przykładzie *Cichej przystani* Marty Mizuro. Bohaterką i narratorką utworu jest Zuza, pani prokurator z Wrocławia, która spędza urlop w Łagowie, turystycznej miejscowości na Pojezierzu Lubuskim. To właśnie tam rozgrywa się główna intryga – autorka nie wpisała powieści w konwencję kryminału wielkomiejskiego, wybierając na miejsce akcji niewielką wioskę.

„Cóż, od dawna marzę o tym, żeby powstała polska wersja tego serialu”¹ – pisze Mizuro w tekście na okładce *Cichej przystani*. Słowa te dotyczą *Miasteczka Twin Peaks* wyprodukowanego przez Davida Lyncha i Marka Frosta – jednego z ważniejszych obrazów filmowych XX-wiecznej kinematografii. Pisarka sama zresztą przyznaje, że związki jej kryminału z serialem są „świadome i zamierzone” (CP, tekst z okładki). Takie obietnice mogą brzmieć zachęcająco dla czytelnika obeznanego z filmami Lyncha. Wydaje się jednak, że autorka podkreśla w książce swoje inspiracje zbyt dosadnie, a czasami nawet dosyć przypadkowo – tak jak w scenie, w której narratorka przygląda się swojemu odbiciu w lustrze. Zuza mówi wtedy: „A na razie nie będę się tak wpatrywać, bo jeszcze Boba zobaczę. Mocny ten finał *Twin Peaks*, nawet jak dla mnie” (CP, s. 35). Tego typu nawiązania sprawiają wrażenie jedynie okazjonalnych, nie budują paralelizmu fabularnego, mają charakter raczej krótkich wzmianek, w których intertekst wskazany jest wprost. Autorka nie daje czytelnikowi możliwości samodzielnego odkrycia intertekstualnego źródła, podsuwając mu nie podpowiedź, ale podając gotową odpowiedź.

* Artykuł powstał dzięki środkom finansowym Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie projektu badawczego nr 2015/17/N/HS2/03214.

¹ M. Mizuro, *Cicha przystań*, Warszawa 2014 (tekst na okładce). Źródła cytatów z powieści wskazuję w tekście głównym, podając w nawiasie skrót CP i numer strony.

Wydaje się, że to nie podobieństwa do Lynchowego miasteczka stanowią największy walor książki Mizuro, jak miałyby to wynikać z medialnych zapowiedzi, recenzji i wiadomości. Znacznie bardziej interesujący dla czytelnika może być antropologiczny wymiar *Cichej przystani*, a dokładnie jej związek z przestrzenią społeczną oraz krajobrazem kulturowym, o którym Mizuro opowiada za pośrednictwem miejsca peryferyjnego. To głównie elementy spacialne decydują o tym, że omawiana powieść może zostać uznana za przykład kryminalnego świadectwa antropologicznego. Takiego sformułowania w odniesieniu do kryminału używa Mariusz Czubaj. Jego zdaniem: „Jest to literatura, w której przegląda się społeczeństwo, uprawomocniając diagnostyczną funkcję współczesnego kryminału jako narracji o mechanizmach życia społecznego”².

Inspiracją do odczytania *Cichej przystani* jako demaskacji „mechanizmów życia społecznego” jest osadzenie fabuły właśnie w realiach Łagowa Lubuskiego. O specyfice krajobrazu tej małej miejscowości decydują nie tylko jej walory turystyczne, ale również – czy też przede wszystkim – aspekt przeszłości zapisanej w przestrzeni. Stosunek powieściowych łagowian do śladów tej przeszłości można potraktować jako egemplifikację doświadczania lokalności związanego z zagadnieniami swojskości i obcości, atopii, imagologii terytorialnej i geografii wyobrażonej. W celu zaprezentowania warunkowanych lokalnie doświadczeń analizuję trzy wybrane elementy charakterystyczne dla *Cichej przystani*. Będą to kolejno: 1) powieściowa topografia i toponimia jako odwzorowanie miejsc rzeczywistych; 2) motyw cmentarza traktowanego w kategorii figury antropologicznej oraz 3) duchy miejsca stanowiące między innymi projekcję lęku przed obcym.

1) Czubaj stwierdza, że podstawowym parametrem przestrzennym w przypadku kryminału jest wielkie miasto – jest to według niego gatunek typowo wielkomiejski:

Nie chodzi tu jedynie o to, że [...] określone miasta stały się, podobnie jak powieściowi bohaterowie, wizytówką autorskich serii [...]. Sprawą o wiele istotniejszą jest to, że kryminał opisuje przemiany wielkomiejskości, w procesach tych widząc zarzewie przemocy³.

Autor tych słów wyklucza z refleksji kryminału *cozy*, czyli taki, którego fabuła osadzona jest z reguły w przestrzeni małomiasteczkowej. Tym samym marginalizuje możliwości wykorzystania małych miejscowości jako tła zdarzeń w kryminale. Podobne stanowisko prezentuje Marta Żbikowska, według której prowincje rzadko stają się sceną zbrodni ze względu na silniejsze więzi łączące ich mieszkańców, mniejszy stopień anonimowości i statystycznie mniejszy odsetek zbrodni w porównaniu z miastem. Jak pisze: „[...] miasto stwarza więcej możliwości, więcej się w nim dzieje, jest zróżnicowane,

² M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 16.

³ *Ibidem*, s. 48-49.

tutaj statystycznie jest popełniana największa liczba przestępstw⁴. W przypadku *Cichej przystani* trudno jednak mówić o wielkomiejskości – akcja jest zlokalizowana w niewielkiej turystycznej miejscowości w okolicach Międzyrzecza. Być może to jest właśnie najistotniejsza cecha łącząca powieść z *Miasteczkiem Twin Peaks* – peryferyjność miejsca. Mizuro mówi w jednym z wywiadów:

Symbol Twin Peaks jako na pozór sielskiego, a tak naprawdę piekielnego miasteczka, utrwalił się jednak w zbiorowej świadomości. [...] Głównie więc o małą miejscowość chodziło, o przeciwwagę dla dominujących w Polsce kryminałów wielkomiejskich⁵.

Na peryferiach na pozór nic się nie dzieje, ale pod tym zewnętrznym płaszczykiem prowincjonalnego spokoju i sielankowych krajobrazów kryją się ponure zbrodnie i mroczne tajemnice⁶.

Powieściowa wieś jest odwzorowaniem rzeczywistego Łagowa, liczącego nieco ponad półtora tysiąca mieszkańców, położonego pomiędzy dwoma jeziorami – Łagowskim i Trześniowskim – oraz promowanego jako „perła Ziemi Lubuskiej”. Autorka daje jasne sygnały, że chodzi o realną miejscowość, chociaż przeniesioną na grunt literackiej fikcji – jak sama przyznaje: „Łagowska sceneria została opisana prawie w skali 1:1”⁷. Oczywistymi wskazówkami lokalizującymi fabułę są topografia i toponimy, ściśle odpowiadające rzeczywistemu terytorium i prawdziwym nazwom miejscowym. Ich stosowanie to wypracowana w kryminale „procedura retoryczna” służąca uwiarygodnieniu fabuły, która jest nie tyle opowieścią o świecie, ile o obecności w nim autora, o autorskim „ja–tam–byłem”⁸. Temu samemu służą w kryminale podziękowania od autora, które „są czymś w rodzaju biletu poświadczającego odbytą podróż”⁹. Tak też czyni Mizuro – wśród osób obdarowanych podziękowaniami znajdują się na przykład wymienieni z imienia i nazwiska gospodarze agroturystyki, właściciele wypożyczalni sprzętu wodnego czy miejscowe „mistrzynie kuchni”. Zarówno topografia oraz toponimia, jak i końcowe podziękowania to przykład charakterystycznego dla kryminału „zanurzenia w konkretnie”¹⁰.

⁴ M. Żbikowska, *Zbrodnia czai się w mieście*, „Kultura Miasta” 2009, nr 1, s. 18.

⁵ Łagów, *nasze mroczne miasteczko Twin Peaks*, z Martą Mizuro rozmawia Paulina Nodzyńska, „Gazeta Wyborcza”, http://zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/1,35182,17727944,Lagow__nasze_mroczne_miasteczko_Twin_Peaks__KRYMINAL_.html [dostęp: 5.10.2016].

⁶ Opisywanie „mroków prowincji” Adam Mazurkiewicz wiąże m.in. z kryminałem skandynawskim, zob. A. Mazurkiewicz, *Zbrodnia w małym miasteczku. Obraz prowincji w najnowszej polskiej literaturze kryminalnej*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Wrocław 2015, s. 104.

⁷ Magdalena Talik rozmawia z Martą Mizuro, <http://www.wroclaw.pl/marta-mizuro-wywiad-z-autorka-kryminału> [dostęp: 5.10.2016].

⁸ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu...*, s. 170-171.

⁹ *Ibidem*, s. 185.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17.

Narracyjne odwzorowanie topografii Łagowa jest na tyle dokładne i szczegółowe, że *Cichą przystań* można uznać za przykład literackiej kartografii, chociaż jednocześnie powieść stanowi swego rodzaju kontrmapę¹¹. Otóż to, co ma stanowić o arkadyjskim charakterze miejscowości – walory przyrodnicze i turystyczne, przede wszystkim jeziora – okazuje się czynnikiem fatalnym, demoniczną siłą, śmiercionośnym żywiołem. Zuza, spacerując po nowym powojennym cmentarzu, zauważa przede wszystkim napisy na nagrobkach informujące o tragicznych okolicznościach śmierci: „Zmarł tragicznie, odszedł przedwcześnie [...]. Kilka takich, ale przecież leżeli tu tylko miejscowi, więc to nie był cały plon, jaki woda zgarnęła przez pół wieku, od czasów, gdy repatrianci wyparli stąd dawnych mieszkańców” (CP, s. 208). Mizuro rozbija iluzję łagowskiej sielanki, promowanej w mediach i przewodnikach turystycznych. Fatalistyczny charakter „rekreacji u wód” zresztą ściśle wiąże się z kryminalną fabułą: Jezioro Trześniowskie można potraktować jako główne „narzędzie zbrodni”.

2) Również drugi element związany z przestrzenią znajduje swój odpowiednik w realnym Łagowie. Jest to opuszczony cmentarz na Sokolej Górze. Znajdują się tam groby niemieckich mieszkańców przedwojennego Łagowa, który – dodajmy być może oczywiście, ale ważną rzecz – pod nazwą Łagow do 1945 roku znajdował się w granicach III Rzeszy, a dopiero po zakończeniu II wojny światowej został wcielony do Polski wraz z regionem nazwanym później Ziemią Lubuską. Nagrobki w lesie, zarastające krzakami i mchem, to cmentarz ewangelicki. Sposób przedstawienia tego miejsca w *Cichej przystani* zaświadcza o problemie poniemieckiego krajobrazu kulturowego, z którym uporać się musieli polscy osadnicy, przybywający na tzw. Ziemię Odzyskane w ramach powojennej akcji przesiedleńczej. Nekropolia nie tylko jest zaniedbana (turystyczny Łagów nie aktualizuje więc tkwiącego w Sokolej Górze potencjału tanatoturystyki), ale też opatrywana mylną afiliacją. Cmentarz ewangelicki w powieści nazywany jest bowiem cmentarzem żydowskim – tak przez miejscowych, jak i przez główną bohaterkę, wrocławiankę Zuzę. Trudno oskarżyć o pomyłkę Mizuro, która doskonale zna Łagów Lubuski, czemu stale w swej książce daje wyraz. Ta „pomyłka” jest w istocie całkowicie intencjonalna. Raz co prawda pojawia się sugestia, że być może nie jest to wcale kirkut, ale po chwili narratorka daje jednak wyraz swojej nieświadomości:

Wyrte gotykiem napisy nie wskazywały jednoznacznie, kto właściwie został tu pochowany: albo jednak Niemcy, albo skoro ludzie mówili, że to cmentarz żydowski, same przechrztły [...]. We Wrocławiu są takie dwa. Jeden chroniony jako zabytek, zamknięty i można go zwiedzać tylko z przewodnikiem, a drugi też niby jakoś tam strzeżony, ale nie dość dobrze, więc go stale dewastują (CP, s. 104).

¹¹ O literackiej kartografii zob. E. Rybicka, *Kartografia literacka*, [w:] eadem, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Pani prokurator mówi o dwóch cmentarzach wrocławskich – w stolicy Dolnego Śląska nie ma już przecież niemieckich nekropolii, są natomiast dwie żydowskie, tzw. nowy i stary cmentarz żydowski (w tym drugim znajduje się Muzeum Sztuki Cmentarnej – to ten „chroniony jako zabytek”). Wynika z tego, że Zuza również cmentarz łagowski uznaje za kirkut. Mizuro celowo tworzy wizerunek miejsca, które za Katarzyną Szalewską można nazwać „cmentarzem zdekontekstualizowanym” – takim, który jest pozbawiony związków z tożsamością społeczną, a przez to traci funkcję „miejsca mocy”¹².

Motyw cmentarny w powieści ilustruje napięcia w obrębie zasadniczej antropologicznej opozycji: swój – obcy. O stosunku do obcego kryminala mówi najdobitniej w scenie rozmowy łagowskich staruszek z księdzem. Rozmówcy zastanawiają się, na jaki cel przeznaczyć środki z parafialnej zbiórki. Pada propozycja renowacji cmentarza:

- A po co on nam? – oburzyła się pani Izabela. – Jeszcze by wrócili i się upomnie-li. Ja mam wprawdzie swój dom, ale co niektórzy... Mam pewne podejrzenia co do Basika, bo tak za tym cmentarzem dziwnie gardłuje.
- On z Krakowa przecież przyjechał – stwierdziła sucha Agnieszka.
- Ale kto go tam wie? Może z Kazimierza? Mają tam ichnią dzielnicę, wiece państwo. Ja mu za grosz nie wierzę (CP, s. 181-182).

Z jednej strony obcy to Niemiec – ci, którzy mają wrócić i się upomnieć, to w domyśle potomkowie niemieckich mieszkańców Łagowa, których domy od 1945 roku zajmowali przesiedleni Polacy. Z drugiej strony obcy to Żyd – o tym z kolei świadczy wzmianka o Kazimierzu, krakowskiej dzielnicy żydowskiej. Obraz Niemca i Żyda nakłada się z kolei na opuszczony cmentarz jako niechciany element lokalnego krajobrazu kulturowego. Wzmiankowany Basik, który chciałby uporządkować teren nekropolii, traktowany jest podejrzliwie – parafianki nie rozumieją, że troska o cmentarz może wynikać na przykład z potrzeby poszanowania sacrum albo chęci ocalenia fragmentu lokalnej historii. Obcy to – by użyć słów Wojciecha Józefa Burszty – zagrożenie dla homogeniczności narodu, które jest „przenoszone na teren tzw. obiektywnych wyznaczników narodowego bytu, czyli na pojęcie »naszego terytorium« jako autonomicznego znaku odrębności”¹³.

3) Spacerując po cmentarzu na Sokolej Górze, Zuza rozmyśla: „Brakowało tylko, żeby zza drzewa wychynął duch Sary czy innej Gertrude, których nazwiska wciąż jeszcze dawało się odczytać z płyty” (CP, s. 104). To właśnie przekonanie o istnieniu duchów związanych z Łagowem stanowi kolejny aspekt antropologicznego wymiaru peryferyjnej przestrzeni przedstawionej w *Cichej przystani*. Nie chodzi jednak o *genius loci*, ale o „realne”

¹² K. Szalewska, *Figura cmentarza i czytanie historii regionu. Trzy modele lektury*, [w:] *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, M. Miłkołajczak, Kraków 2014, s. 334.

¹³ W.J. Burszta, *Etniczność i wielokulturowość*, [w:] *idem, Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 147.

duchy. Należy do nich samobójca – Niemiec, który powiesił się w 1945 roku, nie mogąc pogodzić się z wysiedleniem:

Jeden skończył ze sobą zaraz po wojnie. To stary Niemiec, który nie mógł się pogodzić z myślą o wysiedleniu [...]. Dom tego Niemca niby szybko rozebrali, jak większość budynków, które po nich zostały [...]. Przyszedł polski walec i wyrównał. [...] W każdym razie, wracając do tych Niemców, ludzie jeszcze pamiętają, gdzie ten dom stał, i nic w tym miejscu nowego nie zbudowali” (CP, s. 160).

Chociaż „polski walec” usunął ślady po mieszkających tu dawniej Niemcach, Polacy nie zapomnieli, że to miejsce przed ich przybyciem należało do kogoś innego. Ta pamięć jest niewygodna, uwiera, ponieważ nie pozwala oczyścić sumienia ani zagłuszyć świadomości, że nowe życie polskich osadników było budowane na nieszczęściu wysiedlonych Niemców. Być może to dlatego o cmentarz nikt nie dba – przypomina on przecież o przedwojennych dziejach wioski. Tam, gdzie niegdyś stał dom wisielca, pozostawiono pustą przestrzeń – jakby w obawie przed klątwą rzuconą przez samobójcę, zemstą zza grobu. Druga zjawia z Łagowa straszyla w starym opuszczonym pensjonacie, który zaczęto remontować dopiero po tym, jak ksiądz odprawił „modły za zboląłą duszę” (CP, s. 160). Duchy łagowskie można odczytać po prostu jako miejscową anegdotę, ale jeden z bohaterów – Zbyszek – widzi w nich nadawców komunikatu o przeszłości miejsca: „No więc wierzę, Zuza, że jezioro do nas mówi, zwierzęta, las. I duchy zmarłych też” (CP, s. 161).

Mizuro zwraca ponadto uwagę, że historie o miejscowych duchach są też elementem turystyki kulturowej. Taki charakter ma opowieść o Andreasie von Schliebenie, żyjącym w XVI wieku komturze zamku w Łagowie, który jako pierwszy joannita złamał śluby czystości. W rezultacie doprowadził do reformy znoszącej z członków zakonu obowiązek celibatu. Według legendy zakonnik mimo wszystko został skazany na wieczne potępienie – tuła się ponoć po salach zamkowych pod postacią rycerza otoczonego płomieniami. Ten przykład świadczy o wybiórczym traktowaniu historii miejsca i komercyjnym aspekcie lokalnego dziedzictwa kulturowego. Podczas gdy niemiecki cmentarz popada w zapomnienie, niemiecki duch pozostaje „żywy” jako produkt turystyczny – składnik promocji Łagowa.

Chociaż Mizuro akurat o tym nie wspomina, to jako uzupełnienie warto dodać, że kultywowaniu legendy miejsca w ponemieckiej miejscowości towarzyszy próba polonizacji przekazu. Opowieść o rycerzu w płomieniach znalazła się w wydany w 1983 roku zbiorze zatytułowanym *Duchy polskie, czyli krótki przewodnik po nawiedzanych zamkach, dworach i pałacach*¹⁴, który ukazał się pod auspicjami PTTK. Przypisanie

¹⁴ B. Wernichowska, M. Kozłowski, *Rycerz w płomieniach*, [w:] *Duchy polskie, czyli krótki przewodnik po nawiedzanych zamkach, dworach i pałacach*, red. B. Wernichowska, M. Kozłowski, Warszawa 1983. Podkreślenie moje.

legendzie polskiego rodowodu koresponduje z zastosowaniem spolszczonej wersji imienia komtura: według przewodnika w łagowskim zamku nie straszy Andreas, ale Andrzej.

* * *

Trzy omówione pokrótce aspekty *Cichej przystani* to tylko wybrane elementy antropologicznego wymiaru powieści. Poza nimi można wskazać również na inne, na przykład na wątek lesbijski, wpisujący się w taktykę manifestowania obecności grup marginalizowanych, charakterystyczną dla kryminału feministycznego, gejowskiego czy lesbijskiego, którym Czubaj w swoich refleksjach o kryminale jako świadectwie antropologicznym poświęca zresztą sporo uwagi¹⁵. Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, jakoby *Cicha przystań* dotyczyła wyłącznie problematyki lokalności, ta jednak wydaje się dosyć istotna. Zaprezentowane zagadnienia odnoszące się do przestrzeni peryferyjnej odsyłają do obszarów pozaliterackich. Warto w tym miejscu przywołać słowa Anny Łebkowskiej, która o antropologicznym wymiarze literatury pisze, że „[...] poprzez zapośredniczenia fikcji literackiej i konstruktów kulturowych, punktów widzenia, obrazów świata itp. ukazuje się projekcje rzeczywistości”¹⁶. Jest to jednak – jak się okazuje – projekcja zniekształcona. Zamiast turystycznej „perły Ziemi Lubuskiej”, wypoczynkowej miejscowości wśród jezior i lasów, otrzymujemy obraz miejsca fatalnego. Jeziora to nie rekreacja, sport ani wypoczynek, ale zdradzieckie, groźne odmęty, w których wielu już straciło życie. Łagowianie nie do końca są przyjaznymi gospodarzami, którzy z otwartymi ramionami witają turystów, ale też ludźmi zmęczonymi wakacyjnym najazdem wczasowiczów, odgrywającymi przed przyjezdnymi po prostu pewne role. Mieszkańcy wioski, która powinna uchodzić za turystyczną (reklamowanej nie tylko walorami przyrodniczymi, ale też bogatą historią), nie interesują się starym, zarastającym trawą i krzewami ewangelickim cmentarzem ukrytym w lesie – istotnym elementem krajobrazu kulturowego. Duch miejsca to nie *genius loci*, ale zjawy z przeszłości, o których pamięć tkwi w łagowianach jak drzazga, która uwiera, ale której nie da się tak zwyczajnie usunąć.

Relacja między człowiekiem i miejscem ma charakter tożsamościowy, przy czym związek ten jest dwustronny: istotne jest nie tylko to, w jaki sposób miejsce na nas

¹⁵ M. Czubaj, *Historia gatunku według Stephena Knighta: od literatury do metakultury*, [w:] *idem, Etnolog w Mieście Grzechu...*

¹⁶ A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 22. Więcej na temat antropologii literatury zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6; a także tematyczny numer „Tekstów Drugich” zatytułowany *Antropologia i literatura*, zob. „Teksty Drugie” 2007, nr 6 (tu m.in. artykuł Ryszarda Nycza *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczania*).

wpływa, lecz również to, jak my sami odnosimy się do miejsca, jaką przyjmujemy wobec niego postawę, jak traktujemy zapisane w przestrzeni ślady przeszłości. Potwierdza to zresztą Mizuro, która o literaturze regionalnej mówi w ten sposób:

Pokazuje ona [literatura regionalna – przyp. K.G.], że nie wzięliśmy się znikąd, a zarazem, że to, jak wygląda dane miejsce, zależy od nas. Należy i zależy, podkreślę, bo mam wrażenie, że pokutuje w nas, Polakach takie wyrobione w komunistycznych czasach poczucie, że nie. Że coś jest „państwowe”, więc się o to nie dba¹⁷.

Prowincja w *Cichej przystani* nie jest zaprzeczeniem centrum; miejscem, które można definiować wyłącznie jako opozycyjne wobec wzorów centralnych. Nie stanowi też dla tego centrum alternatywy. Jest raczej „jego pomniejszoną kopią, z wszelkimi jego problemami społecznymi”¹⁸. Przestrzeń prowincjonalna jest zatem w kryminale „figurą sytuacji egzystencjalnej, a nie opisem materialnej rzeczywistości”¹⁹. W takiej perspektywie peryferyjność nie podlega wartościowaniu – możliwość aksjologicznej hierarchizacji niweluje odrzucenie binarnej opozycji, której drugim członem byłoby centrum. Topografia prowincji okazuje się w gruncie rzeczy opisem społeczeństwa – w istocie antropologicznym świadectwem – chociaż niekiedy przyjmuje formę odbicia widzianego w krzywym zwierciadle.

**CRIME TOPOGRAPHY OF THE PROVINCES.
ŁAGÓW LUBUSKI IN *CICHA PRZYSTAŃ* (SILENT HARBOR)
BY MARTA MIZURO**

Summary

The article is an interpretation of the crime novel *Cicha przystań* (*Silent Harbor*) by Marta Mizuro. The intrigue is located in the provinces. The scene of crime is Łagów Lubuski, a small tourist town in the Lubuskie Lake District. The interpretation concerns three aspects associated with provincial space: literary topography and toponyms, symbols of cemetery and the ghosts of the place.

¹⁷ Łagów, nasze mroczne miasteczko...

¹⁸ A. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 116.

¹⁹ *Ibidem*, s. 117.

Rafał Chojnacki
Uniwersytet Gdański

SZWECJA W POLSKIEJ RECEPCJI POWIEŚCI KRYMINALNYCH HENNINGA MANKELLA O KOMISARZU WALLANDERZE

Inspektor Wallander

Stworzona przez Henninga Mankella seria o inspektorze Kurcie Wallanderze, policjancie z prowincjonalnego Ystad, miasteczka na południu Szwecji, składa się z dziesięciu powieści, jednej mikropowieści (zatytułowanej *Ręka*) i zbioru opowiadań (*Piramida*) zawierającego pięć tekstów. Warto jednak zauważyć, że w powieści *Nim nadejdzie mróz*¹ protagonistką jest Linda, córka inspektora, która właśnie skończyła szkołę policyjną. Niejako poza głównym nurtem serii znajduje się jeszcze opowiadanie zatytułowane *Nieprawdopodobne spotkanie*, napisane wspólnie z Håkanem Nesserem. Jest to pastisz historii kryminalnej, w której obaj pisarze spotykają się ze stworzonymi przez siebie bohaterami – Wallanderem i Van Veeterenem. W Polsce tekst ten ukazał się w antologii *Ciemna strona*².

Postać ta występuje również w 32 odcinkach szwedzkojęzycznego serialu *Wallander*³. Serial ów emitowany był w trzech sezonach, w latach 2005-2006, 2009-2010 i w roku 2013. Poza dwoma odcinkami, które są ekranizacjami powieści *Nim nadejdzie mróz* i *Niespokojny człowiek*⁴, pozostałe epizody to nowe historie, nad którymi pieczę spra-

¹ H. Mankell, *Nim nadejdzie mróz*, tłum. E. Wojciechowska, W.A.B., Warszawa 2012.

² H. Mankell, H. Nesser, *Nieprawdopodobne spotkanie*, [w:] *Ciemna strona*, red. J.-H. Holmberg, Kraków 2014, s. 183-191.

³ Istnieje również anglojęzyczny serial *Wallander*, w którym w tytułową rolę wcielił się brytyjski aktor Kenneth Branagh. W latach 2008, 2010, 2012 i 2016 zrealizowano cztery sezony, na które składa się 12 odcinków, będących ekranizacjami prozy Mankella (z wyjątkiem opowiadań). Ostatnie dwa odcinki czwartej serii to rozbita na dwa epizody ekranizacja *Niespokojnego człowieka* [mowa o odcinkach *Lekcja miłości* (*A Lesson in Love*) i *Niespokojny człowiek* (*The Troubled Man*)]. W 2009 r. *Wallander* otrzymał nagrodę Brytyjskiej Akademii Sztuk Filmowych i Telewizyjnych (BAFTA Award) za najlepszy serial, zaś w 2010 r. tę samą nagrodę przyznano Branaghowi, jako najlepszemu aktorowi, za rolę w kolejnej odsłonie serii (zob. M. Tapper, *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Chicago 2014, s. 201).

⁴ Pozostałe powieści Mankella o Wallanderze zekranizowano w latach 1995-2007, główną rolę zagrał w nich Rolf Lassgård, w ostatnim z filmów (*Pyramiden*, 2007) w scenach z młodości bohatera pojawia się Gustaf Skarsgård.

wował sam autor. W przypadku 26 odcinków jest on współscenarzystą, zaś finałowy odcinek trzeciej serii, zatytułowany *Smutny ptak* (*Sorgfågeln*), jest w pełni autorskim scenariuszem Mankella. W rolę Wallandera wcielił się Krister Henriksson.

Szwedzkojęzyczni czytelnicy mogli trafić na postać Wallandera również w powieści *En medborgare höjd över varje misstanke* (1995), napisanej przez przyjaciela Mankella, pisarza Jana Guillou. Jest to dziesiąta powieść z serii o szwedzkim asie wywiadu, komandorze Carlu Hamiltonie, niewydana dotąd w Polsce. Wallander jest tam postacią drugoplanową.

Należy odnotować jeszcze pojawienie się postaci Wallandera w telewizyjnym ośmioodcinkowym miniserialu *Talismanen* (2003), stworzonym przez duet Mankell i Guillou. Jest to pastisz, tym razem Wallander (w tej roli Lennart Jähkel) i jego koleżanka z komisariatu w Ystad, Ann-Britt Höglund (Katarina Ewerlöf), pojawiają się w rolach drugoplanowych bohaterów, którzy ścigają niejakiego Maxa Walltona, centralną postać serii⁵.

W 2016 roku na deskach teatru w Ystad wystawiono kryminalną operę, w której pojawiają się bohaterowie powieści Mankella. Nosi ona tytuł *W – the Truth Beyond* i jest śpiewana po angielsku. Za muzykę odpowiada Fredrik Sixten, zaś libretto napisał Klas Abrahamsson. Historia dotyczy z jednej strony odejścia Wallandera (Matias Bocchio) na emeryturę, z drugiej zaś prowadzonej wspólnie z Lindą (Lisbeth Rasmussen Juel) sprawy człowieka niesłusznie obwinianego o zabicie ojca⁶.

Polskie wydania

Pierwsze polskie tłumaczenie powieści Mankella wydano w Polsce w 2002 roku. Nakładem wydawnictwa W.A.B. ukazała się wówczas powieść *Fałszywy trop*⁷ (*Villospår*, oryginalnie wydany w 1995 r.), piąty tom cyklu o inspektorze Wallanderze. Na kolejne powieści z tej serii czytelnicy musieli czekać aż do 2004 roku, kiedy to ukazały się kolejne tomy. Co ciekawe, jeszcze w 2003 roku ukazało się wznowienie *Fałszywego tropu*, wydane w twardej oprawie w Świecie Książki⁸.

⁵ W miniserialu pojawia się więcej metaodniesień. Samo nazwisko Wallton to zbitek powstały od Wallandera i Hamiltona, głównych postaci z powieści Mankella i Guillou. Na dodatek w jednej ze scen Wallton spotyka w sztokholmskim Operabaren obu pisarzy (granych przez nich samych), którzy rozprawiają nad dynamiką akcji serialu o Walltonie. W serii pojawiają się również postaci znane z powieści Mankella (np. Rosjanin Konowalenko z powieści *Biała lwica*, policjant Peters znany z *Mordercy bez twarzy* czy Martinsson, najbliższy współpracownik Wallandera). Zob. D. Panas, *Guillou och Mankell spelar sig själva*, „Aftonbladet”, 20.09.2001, s. 9.

⁶ Zob. J. Paulsson, *Wallanderopera: W – the truth beyond på Ystad teater*, „Dagens Nyheter”, dodatek „Kultur”, 17.08.2016.

⁷ H. Mankell, *Fałszywy trop*, tłum. H. Thylwe, W.A.B., Warszawa 2002.

⁸ *Idem*, *Fałszywy trop*, tłum. H. Thylwe, Świat Książki, Warszawa 2003.

W 2004 roku ukazała się powieść *Morderca bez twarzy*⁹ (*Mördare utan ansikte*, 1991), pierwszy tom cyklu. Kolejne części nie były jednak wydawane chronologicznie. W 2005 roku pojawiły się w sprzedaży: tom trzeci *Biała lwica*¹⁰ (*Den vita lejoninnan*, 1993), szósty *Piąta kobieta*¹¹ (*Den femte kvinnan*, 1996) oraz wznowienie *Fałszywego tropu* w szacie graficznej pasującej do „Mrocznej serii” wydawnictwa W.A.B. Cechą charakterystyczną tych wydań było umieszczanie na okładkach reprodukcji dzieł malarzkich (głównie pędzla mistrzów niderlandzkich), luźno nawiązujących tematem do jakichś wątków w powieści.

Kolejne woluminy w serii, wydane w 2006 roku, to: *Psy z Rygi*¹² (*Hundarna i Riga*, 1992), czyli drugi tom, oraz *O krok* (*Steget efter*, 1997) – tom siódmy. W roku 2007 uzupełniono edycję o brakujący tom czwarty, zatytułowany *Mężczyzna, który się uśmiechał*¹³ (*Mannen som log*, 1994). Tom ósmy – *Zapora*¹⁴ (*Brandvägg*, 1998) wydano w 2008 roku. Następnie sięgnięto w 2010 roku do wydanej ledwie kilka miesięcy wcześniej w Szwecji powieści *Niespokojny człowiek*¹⁵ (*Den orolige mannen*, 2009) będącej ostatnim tomem serii.

W 2011 roku wydawnictwo W.A.B. zdecydowało się na przekład opowiadań z tomu *Piramida*¹⁶ (*Pyramiden*, 1999). Tytułowy tekst był już znany w polskiej wersji¹⁷, ponieważ ukazał się w 2010 roku w wydawanej przez Reader's Digest serii „Książki Wybrane”¹⁸, był to jednak przekład z języka angielskiego. Zanim jednak ukazało się kompletne wydanie książkowe, poszczególne teksty zostały opublikowane w trzech tomikach w serii „Zima z Kryminałem”, wydawanej z tygodnikiem „Polityka”. W skład zbioru wchodziły następujące teksty: *Cios*, *Szczelina*, *Mężczyzna na plaży*, *Śmierć fotografa* i *Piramida*.

Ostatnia pozycja w serii o Wallanderze to mikropowieść *Ręka*¹⁹ (*Handen*, 2013), która ukazała się w Polsce w 2013 roku.

⁹ *Idem*, *Morderca bez twarzy*, tłum. A. Marciniakówna, W.A.B., Warszawa 2004.

¹⁰ *Idem*, *Biała lwica*, tłum. H. Thylwe, W.A.B., Warszawa 2005.

¹¹ *Idem*, *Piąta kobieta*, tłum. H. Thylwe, W.A.B., Warszawa 2005.

¹² *Idem*, *Psy z Rygi*, tłum. G. Ludvigsson, W.A.B., Warszawa 2006.

¹³ *Idem*, *Mężczyzna, który się uśmiechał*, tłum. I. Kowadło-Przedmojska, W.A.B., Warszawa 2007.

¹⁴ *Idem*, *Zapora*, tłum. I. Kowadło-Przedmojska, W.A.B., Warszawa 2008.

¹⁵ *Idem*, *Niespokojny człowiek*, tłum. B. Walczak-Larsson, W.A.B., Warszawa 2010.

¹⁶ *Idem*, *Piramida*, tłum. I. Kowadło-Przedmojska, W.A.B., Warszawa 2011.

¹⁷ *Idem*, *Piramida*, tłum. J. Mikołajczyk, Książki Wybrane, Reader's Digest Polska, Warszawa 2010.

¹⁸ Seria Książki Wybrane wydawnictwa Reader's Digest to zbiory trzech lub czterech powieści różnych autorów, wydawanych w jednym woluminie. Zwykle edycja ta wymagała zastosowania skrótów redakcyjnych. W przypadku *Piramidy*, która jest raczej bardzo długim opowiadaniem, takie zabiegi nie były konieczne. Mankamentem jest jednak to, że przekładu dokonano z języka angielskiego. Oprócz tekstu Mankella w tomie znajdują się powieści *Jutro możesz zniknąć* Lee Childa, *Lekcja włoskiego* Petera Pezzellego i *Martwa natura* Joy Fielding.

¹⁹ H. Mankell, *Ręka*, tłum. Paulina Jankowska, W.A.B., Warszawa 2013.

Perypetie wydawnicze książek o śledztwach prowadzonych przez szwedzkiego policjanta mogłyby posłużyć za przedmiot osobnego dochodzenia, zwłaszcza gdyby ktoś chciał zgłębić szczegóły takiej, a nie innej kolejności wydawanych pozycji. Wprawdzie jest to tajemnica handlowa, jednak wiele wskazuje na to, że zaczęto od najpopularniejszej części cyklu. W 2001 roku powieść *Fałszywy trop* (a więc pierwsza, która ukazała się w Polsce) otrzymała Złoty Sztylet (The Gold Dagger Award), prestiżową brytyjską nagrodę, przyznaną za najlepszą powieść kryminalną przez Stowarzyszenie Pisarzy Literatury Kryminalnej (Crime Writers' Association). W następnych latach wydawano na przemian nowsze i starsze tytuły, prawdopodobnie chcąc z jednej strony pokazać to, co najlepsze (a więc powieści, które przyniosły Mankellowi rozgłos), z drugiej zaś uzupełnić i z czasem skompletować całą serię.

Początki recepcji w Polsce

Pierwszym śladem – poza katalogiem wydawniczym Świata Książki – jaki książki Mankella pozostawiły w Polsce, był artykuł dotyczący zapowiedzi wydawniczych na 2002 rok. „Gazeta Wyborcza” zapytała redaktorów naczelnych kilku polskich wydawnictw, co polecają w najbliższych miesiącach. Beata Stasińska, współwłaścicielka oficyny W.A.B., wspomniała wówczas o fascynującym zjawisku, jakim są skandynawskie kryminały. Mówi też, że numerem jeden w tym gatunku jest Henning Mankell z serią o komisarzu Wallanderze²⁰. Jej wypowiedź kończy stwierdzenie: „Polski czytelnik będzie mógł już wiosną ocenić talent Mankella, kiedy to ukaże się *Fałszywy trop*. Czy i w Polsce odżyje moda na kryminały młodsze niż powieści Agathy Christie?”²¹.

Dziś wiemy już, jaka jest odpowiedź na to pytanie, jednak w 2002 roku nie była ona taka oczywista. Pierwsze wydanie powieści *Fałszywy trop* nie wzbudziło większego zainteresowania recenzentów. Pozostał po nim ślad w postaci recenzji w „Gazecie Wyborczej”. Pochlebnej, ale powierzchownej²². Ukazał się wprawdzie dość obszerny tekst w „Newsweeku”, w którym Wiesław Kot wskazuje na typowe cechy Mankellowskiej prozy. Recenzując *Fałszywy trop*, zauważa on, że pisarz stawia tezę, iż winna zbrodni jest „chora społeczność Szwecji”²³. Chwali też Wallandera, który „w porę zorientował się, że ma do czynienia z mścicielem, który usiłuje przywrócić równowagę moralną w zdeprawowanym społeczeństwie szwedzkim”²⁴. Można zatem uznać ten artykuł za

²⁰ Szwedzki stopień komisarza w policji odpowiada polskiemu inspektorowi. Powoduje to pewne zamieszanie, ponieważ wiele osób tłumaczy automatycznie szwedzkie *kommissarie* jako *komisarz*.

²¹ *bd*, *czar, josh, Gąbka powraca! – jakie książki ukażą się w 2002 roku?*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Magazyn z Książkami”, 24.01.2002, s. 19.

²² *bet*, *Fałszywy trop*, „Gazeta Wyborcza”, 8.08.2002, s. 15.

²³ W. Kot, *Demon dobrobytu*, „Newsweek” 2002, nr 24, s. 106.

²⁴ *Ibidem*.

pierwsze świadectwo odbioru społecznego zaangażowania Mankella zamieszczone w polskiej prasie.

O tym, że proza Mankella miała jednak wówczas bardzo ograniczony zasięg, może zaświadczyć fakt, iż w dwa lata później w „Gazecie Wyborczej”, przy okazji wywiadu z norweskim pisarzem Larsem Saabye Christensenem, zamieszczono ramkę z informacjami na temat autorów, których w swoich wypowiedziach wspomina Norweg. Pojawił się wśród nich również Mankell. W notce wspomniano, kim jest ów szwedzki pisarz, poinformowano też czytelników o polskich wydaniach jego powieści. Zarówno dobór sformułowań, jak i informacji (dotyczących międzynarodowego zasięgu jego pisarstwa i ekranizacji serii o Wallanderze) sugeruje raczej, że autor tekstu nie spodziewa się, by czytelnicy wiedzieli, kim jest Mankell²⁵.

Punktem przełomowym w recepcji powieści z serii o Wallanderze – jak i całego zjawiska określanego mianem skandynawskiego kryminału – był opublikowany przez „Politykę” artykuł Wojciecha Józefa Burszty *Bronię kryminału!*. W swoim tekście znany polski kulturoznawca rozprawia się z mitem, mówiącym o tym, że o literaturze kryminalnej nie wypada rozmawiać na salonach. Wspomina o milczeniu mediów, wzgardzie literaturoznawców i bezsilności rodzimych badaczy kultury popularnej.

W swoim tekście Burszta dość szczegółowo analizuje aktualne w owym czasie nurty literatury kryminalnej, modne i dyskutowane na całym świecie. Zalicza do nich również skandynawski kryminał, który w jego tekście najobszerniej reprezentuje właśnie Henning Mankell, o którego twórczości pisze:

Komisarz Wallander w Mankellovskim cyklu dziejącym się w prowincjonalnej do niedawna Skanii nie kryje obaw, że świat idzie ku gorszemu, a inwazja przybyszów z zewnątrz bezpowrotnie kładzie kres mitowi społeczeństwa dobrobytu, nudy i spokoju. Rodzi się nowy typ zagrożenia, docierający nawet w zakątki Szwecji, gdzie nic się dotąd nie działo²⁶.

W 2004 roku w dodatku do „Gazety Wyborczej” ukazała się zbiorcza recenzja dwóch wydanych w tamtym czasie powieści: *Mordercy bez twarzy* i *Piątej kobiety*. Jej autor Jacek Szczerba postawił wówczas ważne pytanie: „Czy z powieści Mankella można się dowiedzieć czegoś o współczesnej Szwecji, poza tym, że jest tam zimno i mokro, albo śnieżnie [...]?”²⁷. Zaraz też sam udzielił sobie odpowiedzi:

²⁵ G. Sokół, *Znakomita szwedzka proza*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Kultura”, 5.07.2004, s. 19.

²⁶ W.J. Burszta, *Bronię kryminału! Renesans powieści detektywistycznych*, „Polityka” 2005, nr 11, dodatek „Niezbędnik Inteligenta”, s. 36 (całość s. 34-38).

²⁷ J. Szczerba, *Mankell, Henning: Morderca bez twarzy; Piąta kobieta*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Kultura”, 10.05.2004, s. 19.

Jak najbardziej – są tu obrazki o normalnym szwedzkim życiu i o tym, jak się ono ostatnio zmieniło. Bohaterowie zastanawiają się (na szczęście nie popadając w publicystykę), dlaczego ludzie odnoszą się do siebie coraz brutalniej, skąd bierze się wrogość w stosunku do obcych i czy szwedzki model państwa opiekuńczego nie rozrósł się nadmiernie – czyż nie stracono kontroli nad przybywającymi zewsząd imigrantami?²⁸

Czy Bullerbyn kiedykolwiek istniało?

By zobaczyć, jaki obraz Szwecji wyłania się z recepcji kryminałów Mankella w Polsce, musimy sięgnąć do nieco szerszego wachlarza źródeł, wliczając w to nie tylko materiały prasowe, ale również książki, prace naukowe, a z drugiej strony blogi i portale internetowe, które w ostatnich latach stały się bardzo ważnym źródłem informacji o literaturze i czytelnictwie. Na przełomie pierwszych dwóch dekad nowego wieku pojawiło się wiele blogów, których autorzy publikowali pisane przez siebie recenzje²⁹. To również czas, gdy debiutowały portale poświęcone literaturze kryminalnej, takie jak Zbrodnia w Bibliotece (2007), Kryminalna Piła (2012), Portal Kryminalny (2007) czy dedykowany w całości skandynawskiemu kryminałowi Deckare.p (2009). Dlatego w dalszej części tekstu posiłkuję się również źródłami internetowymi, które z czasem stały się o wiele liczniejsze od prasowych recenzji.

Jedną z najciekawszych diagnoz dotyczących obrazu Szwecji w prozie Mankella stworzył jego polski kolega po piórze Zygmunta Miłoszewski. W dwóch tekstach opublikowanych w „Newsweeku” we właściwym sobie lekkim stylu kreśli mroczną opowieść o ojczyźnie Wallandera. W artykule z 2006 roku zatytułowanym *Zabójcza Północ* pisze tak:

Otóż jesteśmy przekonani, że Szwecja to bogaty kraj, gdzie ludzie żyją beztrzęsowo w swoich drewnianych domkach, a ich największy życiowy problem stanowi wybór pomiędzy kupnem volvo a saaba. Tymczasem z kryminałów Henninga Mankella [...] wyłania się inny obraz tego kraju. Obraz, gdzie spod werniksu socjalizmu i politycznej poprawności wychodzą głębokie podziały klasowe, ksenofobia, alkoholizm [...]³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Źródłem cytowanych przeze mnie recenzji blogowych są teksty, które oprócz swojej premiery na blogach funkcjonują również na portalu internetowym Lubimy czytać. Daje on blogerom i zwykłym czytelnikom możliwość zaistnienia ze swoimi recenzjami i opiniami w szerszym gronie odbiorców. Jest to również wygodne narzędzie dla badacza, ponieważ w jednym miejscu zgromadzone są teksty z setek blogów. Każda z powieści Mankella ma tam po kilka tysięcy opinii – od pojedynczych zdań po długie recenzje. Podczas pracy nad tekstem wybrałem kilka recenzji blogowych, w których pojawia się najwięcej informacji związanych ze Szwecją. Warto jednak mieć świadomość, że jest to jedynie skromny wybór z o wiele większej całości.

³⁰ Z. Miłoszewski, *Zabójcza Północ*, „Newsweek” 2006, nr 4, s. 103 (całość s. 102-103).

Trzy lata później Miłoszewski staje się bardziej radykalny. W artykule *Zagłada Bullerbyn* pisze wprost: „Szwecji z książek Astrid Lindgren już nie ma. Jest ta opisana przez Mankella i Larssona: kraina fasady i kłamstwa, gdzie pod werniksem poprawności i ogłady buzują brudne namiętności, psychopatia i zło”³¹.

I nieco dalej:

[...] gdyby wyrabiać sobie zdanie na temat Królestwa Trzech Koron tylko na podstawie niebywale popularnych na świecie szwedzkich kryminalów, skłonni bylibyśmy uwierzyć, że samochody marki Volvo dlatego są tak wielkie, żeby pomieścić zwłoki bez ćwiartowania, a IKEA zrobiła furorę dzięki produkcji mebli, z których łatwo zmywa się krew”³².

Nie ulega wątpliwości, że działa tu pisarska wyobraźnia Miłoszewskiego, jednak pod błyskotliwymi porównaniami kryją się spostrzeżenia, które w ten czy inny sposób powtarza wielu kolejnych recenzentów i autorów tekstów. Dotyczy to przede wszystkim dysonansu pomiędzy obrazem Szwecji, jaki znamy z magazynów turystycznych, a tym, co prezentuje nam pisarstwo Mankella. Nic zatem dziwnego, że w artykule opisującym współczesne gusta czytelnicze Polaków Mirosław Pęczak pisze: „W niemal wszystkich dziełach Skandynawów można się zaczytać także dlatego, że pokazują nam inną, kompletnie pozafolderową Skandynawię”³³.

Inny autor kryminalów, Mariusz Czubaj, będący przy okazji profesorem antropologii, w recenzji tomu *Morderca bez twarzy* zauważa: „[...] zamiast raju mamy obraz społeczeństwa skorego do przemocy i agresywnego wobec obcych. Takiego, w którym rosną w siłę organizacje paramilitarne, a nacjonalistyczne hasła mogą liczyć na coraz powszechniejsze wsparcie”³⁴.

W podobnym duchu przemawiają między innymi Piotr Bratkowski i Robert Ostaszewski. Bratkowski uważa, że „Mankell opisuje krainę, w której pod lukrem dobrobytu i szczęścia kipi skrywany konflikt kulturowy, pełen złych emocji”³⁵. Z kolei Ostaszewski dodaje: „niepokojące zmiany zachodzące w szwedzkim społeczeństwie [...] pozwalają czytelnikowi lepiej zrozumieć naturę przestępstw i motywacje zbrodniarzy”³⁶.

Niestety spośród całej gamy zauważających podobne problemy autorów niewiele pokusiło się o głębszą analizę powodu takich zmian w społeczeństwie. Wprawdzie

³¹ Idem, *Zagłada Bullerbyn*, „Newsweek” 2009, nr 40, dodatek „Polska – Szwecja”, s. 30 (całość s. 30-31).

³² Ibidem.

³³ M. Pęczak, *Gutenberg żyje. Po co się czyta, co się czyta i co z tego wynika*, „Polityka” 2012, nr 5, s. 95 (całość s. 94-96).

³⁴ M. Czubaj, *Raj utracony*, „Polityka” 2006, nr 26, s. 58.

³⁵ P. Bratkowski, *Horror w norweskim raju*, „Newsweek” 2011, nr 33, s. 100 (całość s. 95-100).

³⁶ R. Ostaszewski, *Kat czy ofiara?*, „Polityka” 2011, nr 28, s. 62.

w cytowanym już tekście Miłoszewski zastanawia się: „czy symboliczne Bullerbyn kiedykolwiek istniało?”³⁷. Nie jest to jednak wystarczające wyjaśnienie problemów związanych z eskalacją przemocy i brutalnością. Z próbą bardziej pogłębionej analizy wychodzi jednak Przemysław Czapliński, którego wypowiedzi obszernie cytują w swoim artykule zatytułowanym *Syndrom sztokholmski* Piotr Głuchowski i Marcin Kowalski, dziennikarze „Gazety Wyborczej”. Twierdzi on, że:

Twórcy skandynawskiego cudu państwowego zakładali jak mnich Pelagiusz, że człowiek jest z natury dobry. Jeśli wyeliminujemy czynniki mogące go sprowadzić na złą drogę – biedę, bezrobocie i alkohol to znajdziemy się w raju. A stało się przeciwnie w skandynawskim społeczeństwie przełomu wieków pojawiła się nadwyżka przemocy. Znalazła dwie drogi ujęcia. Pierwsza jest taka: powstało społeczeństwo orgiastyczne. W powieści Mankella *Falszywy trop* starsi panowie sprowadzają sobie dziewice z całego świata. Druga droga: pojawiają się osoby, które na własną rękę wymierzają sprawiedliwość. W *Falszywym tropie* brat jednej z ofiar zdejmuje wykolejonym starcom skalpy. W innej powieści Mankella mieszkańcy organizują straż, która tępi przestępców. Atakują niewinnego człowieka i musi wkroczyć policja. Bo Mankell, który jest lewicowym konserwatystą, nie pochwała jeszcze samosądów³⁸.

Mankell rzeczywiście piętnuje samozwańczych stróżów prawa, dostrzega jednak, że za problemami – zwłaszcza tymi, które dotyczą imigrantów – stoi nie tylko „nadwyżka przemocy”, ale również nieudolnie działająca biurokracja, największa bolączka każdego systemu państwowego.

Nowe lęki, nowi policjanci

Anna Dutka wspomina, że na kartach powieści o Wallanderze: „[...] sypią się instytucje odpowiedzialne za realizację polityki migracyjnej. Krytyka Mankella dotyczy i sposobu ich organizacji i realizacji zadań. W niewralgicznej sytuacji instytucje zawiodą obnażając fasadowość swojego istnienia”³⁹. Problem imigrantów wraca zresztą wielokrotnie. Nic w tym dziwnego, Wojciech Krusiński przypomina nam wszak, że powieść *Morderca bez twarzy* „wywołała w Szwecji debatę m.in. nad postawą jej mieszkańców wobec coraz liczniej przybywających imigrantów”⁴⁰.

³⁷ Z. Miłoszewski, *Zagłada Bullerbyn*, s. 31.

³⁸ P. Głuchowski, M. Kowalski, *Syndrom sztokholmski*, „Gazeta Wyborcza”, 2.12.2010, s. 17 (całość s. 17-18).

³⁹ A. Dutka, *Henning Mankell, Morderca bez twarzy*, blog Recenzentka, <http://recenzentka.blox.pl/2016/01/Morderca-bez-twarzy-Henning-Mankell.html> [dostęp: 12.10.2016].

⁴⁰ W. Krusiński, *Przewodnik po zbrodniach*, portal Polityka.pl, <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/225811,1,.read> [dostęp: 12.10.2016].

Oczywiście imigranci i napięcia związane z ich licznym pojawieniem się w Szwecji w latach 90. nie są jedynymi tematami sygnalizowanymi przez autorów pochyłających się nad powieściami Mankella. Blogerka ukrywająca się pod pseudonimem Panna Zu jako jedna z nielicznych zauważa, że rok 1993 – wówczas toczy się akcja *Mężczyzna, który się uśmiechał* – to czas, gdy w zespole śledczym pojawia się pierwsza kobieta, „Ann-Britt Höglund – nowy policjant na nowe czasy”⁴¹. Warto pamiętać, że w odróżnieniu od Wallandera Ann-Britt dobrze radzi sobie z komputerami, jest też dobrym śledczym, przez co szybko zjednuje sobie sympatię głównego protagonisty cyklu.

Z czasem akcji wiąże się również inna interesująca uwaga. Bloger Paweł Majakowski (Pablos czytelnik) przy okazji recenzji powieści *Mężczyzna, który się uśmiechał* zauważa, iż warto zwrócić uwagę na to, że akcja powieści nie dzieje się w naszych czasach, ale w roku 1993, „gdy [...] w Skandynawii mroczna rzeczywistość dopiero się zaczynała. Strzelaniny, brak szacunku do władzy i prawa – to dopiero nadchodziło, nie było jeszcze normą”⁴². W wypowiedzi tej widać, że z perspektywy czasu również u samego Mankella zmienia się ogląd świata. Wszak ostatnie powieści z serii, takie jak *Zapora* czy *Niespokojny człowiek*, opierają się w dużej mierze na wątkach sensacyjnych.

Dla piszącego dla „Polityki” Wojciecha Orlińskiego Mankellowski pomysł na zakończenie serii o Wallanderze również stał się okazją do spostrzeżeń dotyczących szwedzkiego społeczeństwa. Orliński diagnozuje lęki współczesnych mieszkańców Szwecji, porównując ich do zapadającego na chorobę Alzheimera inspektora policji:

Zamiast zabić swojego bohatera w jakiejś malowniczej walce ze zbrodniażkami, Mankell po prostu przesunął go w szwedzkim społeczeństwie z grupy ludzi utrzymujących państwo opiekuńcze do grupy ludzi objętych opieką. I okazuje się, że przeciętny Szwed boi się tego przesunięcia tak jak starości czy choroby, bo przecież te się z nim zwykle łączą. Wallander wszak najbardziej chciałby móc pracować dalej, ale ta decyzja nie należy już do niego⁴³.

Sam Mankell nazwał swój wallanderowski cykl „powieściami o szwedzkim lęku”⁴⁴. Idealnie pasuje to do tezy Moniki Samsel-Chojnackiej, która uważa, że:

[...] obraz przestępcy w każdej powieści kryminalnej ogniskuje w sobie lęki społeczne. Tak jak sama w sobie współczesna powieść kryminalna jest jedno-

⁴¹ Panna Zu, *O złym olbrzymie z zamku Farnholm, czyli „Mężczyzna który się uśmiechał” Henninga Mankella*, blog Pomieszana Biblioteka, <https://pannazu.wordpress.com/2016/09/09/o-zlym-olbrzymie-z-zamku-farnholm-czyli-mezczyzna-ktory-sie-usmiechal-henninga-mankella> [dostęp: 12.10.2016].

⁴² P. Majowski, *Henning Mankell, Mężczyzna który się uśmiechał*, blog Pablos Maruda, <http://pablosmobile.pl/index.php/2012/03/27/henning-mankell-mezczyzna-ktory-sie-usmiechal/> [dostęp: 20.01.2017].

⁴³ W. Orliński, *Czego się boi Szwed*, „Gazeta Wyborcza”, 10.10.2015, s. 29.

⁴⁴ H. Mankell, *Świat Wallandera*, [w:] *idem, Ręka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, s. 108.

częśnie specyficznym rodzajem powieści obyczajowej, ukazującą szerokie spektrum obrazu społeczeństwa, tak w postaciach zarówno morderców jak i tych, których w pierwszej kolejności podejrzewa się o popełnienie zbrodni, wyrażają się obawy i uprzedzenia, charakterystyczne dla danego społeczeństwa w określonym okresie historycznym. W przypadku powieści Mankella są to ostatnie lata XX wieku⁴⁵.

Zgadzałoby się to z diagnozą Przemysława Czaplińskiego, który wspomina o silnym związku, jaki zauważa pomiędzy powieściowym mordercą a sposobem, w jaki funkcjonuje społeczeństwo. Jego zdaniem: „Szwedzki autor mówi nam: zobaczmy wspólnie, jakie warunki musi spełnić społeczeństwo, by wyhodować seryjnego zabójcę. Żeby rozpoznać mordercę, musimy rozpoznać populację i rządzące nią mechanizmy”⁴⁶.

Obraz Szwecji w powieściach Mankella jest dość jednoznaczny. To kraj, w którym nie udał się pewien eksperyment społeczny. Mimo wysokich wskaźników zadowolenia jego mieszkańców marzenie o egalitarnym społeczeństwie okazało się niemożliwe do spełnienia. System nie daje sobie rady z obowiązkami, jakie ma wobec obywateli, a oni sami odpłacają mu pięknym za nadobne, demontując powoli, lecz skutecznie pozostałości „państwa dobrobytu”.

Nawet jeżeli uznamy, że rzeczywiście są to tylko *powieści o szwedzkim lęku*, z ich recepcji wyłania się obraz mroczny i nieprzyjazny. Można by się zatem zastanawiać, dlaczego skandynawskie kryminały okazały się dla nas tak atrakcyjne. Ciekawej i bardzo prawdopodobnej odpowiedzi na to pytanie udziela nam Zygmunt Miłoszewski: „Może tajemnica ich popularności tkwi w tym, że rozmontowują one mit bezpiecznej do przesady, spokojnej poza granice nudy i przewidywalnej Szwecji. A popkulturze kontrasty zawsze wychodzą na dobre”⁴⁷.

SWEDEN IN THE POLISH RECEPTION OF HENNING MANKELL'S CRIME NOVELS ABOUT INSPECTOR WALLANDER

Summary

Henning Mankell was a writer compared to the great nineteenth-century realists. It is his crime novel series about Inspector Kurt Wallander that inspired Professor Przemysław Czapliński's thesis that Scandinavian crime fiction tells us more about the postmodern society than mainstream fiction. Mankell's novels have become extremely popular in Poland

⁴⁵ M. Samsel-Chojnacka, *Morderca o wielu twarzach. Portrety zabójców w serii o komisarzu Wallanderze*, „Kultura Popularna” 2012, nr 2, s. 125 (całość s. 124-135).

⁴⁶ P. Głuchowski, M. Kowalski, *op. cit.*, s. 17.

⁴⁷ Z. Miłoszewski, *Zagłada Bullerbyn*, s. 31.

both among the readers who share their opinions on Internet blogs and portals and among professional literary critics. Mankell is also one of those crime fiction writers who have aroused the interest of the academics. Mankell's artistry let him escape the typical limitations of crime novels. His books are not only sheer entertainment but also constitute an attempt to convey journalistic content. Thus, the label of "socially engaged literature", attached to his novels, seems entirely appropriate. Following the reception of Mankell's novels, I would like to find in reviews, interviews and articles an image of everyday life in Sweden at the beginning of the new millennium. Using the sociology of literature as my main methodology, I would like to examine the Polish reception of the novel series on Kurt Wallander. My main goal is to show what was observed between the lines of Mankell's fiction.

NOTY O AUTORACH

Marlena Berdys – studentka II stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim. W roku 2015 obroniła tytuł zawodowy licencjata, przedstawiając pracę na temat *Kryminalne retroświaty w powieściach Marka Krajewskiego*. Niebawem obroni tytuł magistra pracą dotyczącą źródeł patologicznych zachowań w trylogii kryminalnej Zygmunta Miłoszewskiego. W październiku tego roku wystąpiła podczas konferencji międzynarodowej „Kryminał. Okna na świat”. Interesuje się literaturą kryminalną i wszelkimi zależnościami występującymi pomiędzy bohaterami, przestrzenią i czasem. Najbliższą przyszłość wiąże z pozostaniem na Uniwersytecie Zielonogórskim i rozpoczęciem studiów doktoranckich.

Wolfgang Brylla – dr, studiował germanistykę na Uniwersytecie Zielonogórskim oraz Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen (Niemcy). W 2013 r. obronił rozprawę doktorską pt. *Berlin als Raum. Hans Falladas. Erzählte Großstadt* (wyd. Saarbrücken 2013), laureat nagrody Polskiej Akademii Nauk 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.

Rafał Chojnacki – mgr filologii polskiej o specjalności krytyka artystyczno-literacka. Absolwent Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie słuchacz Filologicznego Studium Doktoranckiego UG, członek Zespołu Badań nad Powieścią Kryminalną przy Katedrze Skandynawistyki. Specjalizuje się w zagadnieniach związanych z recepcją literatury, ze szczególnym uwzględnieniem skandynawskiej powieści kryminalnej. Członek Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, pracuje jako copywriter, redaktor językowy i korektor. Publikował w czasopiśmie: „Fantastyka”, „Science

Fiction”, „Gadki z Chatki”, „Folk 24”, „Lśnienie”, „Jazz Kwadrat” (Ukraina), „Travel”, „Zew Północy”, „Cinema Scandinavia” (Norwegia), „Creatio Fantastica”, „Bliza”.

Elżbieta Gazdecka – absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego oraz dwóch kierunków studiów podyplomowych, doktorantka na Uniwersytecie Zielonogórskim. Zainteresowania badawcze: twórczość Joanny Chmielewskiej oraz zagadnienia związane z badaniem literatury popularnej. Współredaktor tomu wydanego w ramach serii „Scripta Humana” *Kryminal. Między tradycją i nowoczesnością*. Autorka kilku artykułów na temat pisarek powieści kryminalnych. Współorganizator m.in. cyklicznej konferencji dotyczącej powieści kryminalnej odbywającej się w Zielonej Górze. Zwolenniczka humanistycznych badań interdyscyplinarnych. Instruktor brydża sportowego.

Kamila Gieba – doktor nauk humanistycznych, asystent w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej zainteresowania badawcze to m.in. literatura tzw. Ziemi Odzyskanych, regionalizm literacki (głównie beletrystyka dotycząca Ziemi Lubuskiej), *memory studies*, badania postkolonialne oraz problematyka związana z przestrzenią literacką. Kierownicza projektu badawczego „Lubuska literatura osadnicza jako narracja założycielska regionu” (Preludium 9, NCN). Członkini zespołu badawczego „Regionalizm w badaniach literackich: tradycja i nowe orientacje” (Opus 5, NCN). Publikowała w monografiach zbiorowych oraz czasopismach, m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Kontekstach Kultury”, „Pamiętniku Literackim”.

ks. Grzegorz Głąb – dr, adiunkt w Katedrze Literatury Realizmu i Naturalizmu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; zainteresowania badawcze: powieść historyczna II połowy XIX w., problematyka *sacrum* w prozie polskiej XX i XXI w., przemiany i interpretacje literatury współczesnej; autor książki: *Motyw sportu w prozie polskiej XX wieku*.

Magdalena Jurewicz – dr, 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. Jej praca doktorska poświęcona była tzw. sekwencjom objaśniającym w konsekwentnym tłumaczeniu bilateralnym w parze językowej polski-niemiecki. Była stypendystką DAAD (na Uniwersytecie Ruprechta-Karola w Heidelbergu), grupy Santander (Uniwersytet Bayreuth), a także Uniwersytetu Christiana-Albrechta

w Kilonii. Poświęciła tematyce tłumaczenia konsekutywnego wiele artykułów drukowanych w polskich i międzynarodowych publikacjach, a także monografię na temat tzw. zjawiska pracy nad wizerunkiem w rozmowach tłumaczonych konsekutywnie. Jest też autorką artykułów poświęconych dydaktyce nauczania tłumaczenia w szkołach wyższych, a także dydaktyce nauczania języka ojczystego dzieci, które przebywają z rodzicami na emigracji. Obecnie zajmuje się problemami tłumaczenia audiowizualnego, szczególnie – konieczności uwzględnienia w tego rodzaju przekładzie realiów kulturowych, zagadnieniami z zakresu tłumaczenia pisemnego 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 ich recepcji w Polsce i na świecie.

Piotr Kallas – dr, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej i Translatoryki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego i autor ok. 20 publikacji naukowych w językach polskim i angielskim. Wykładane przedmioty: wstęp do literaturoznawstwa, literatura krajów anglojęzycznych, tłumaczenia literackie i prasowe, 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 Petera Ackroyda zatytułowana *Miasto i czas. Fantazje historyczne Petera Ackroyda* (przewidywany czas publikacji: jesień 2017).

László Kálmán Nagy – dr CSc; w latach 1983-2016 był pracownikiem Katedry Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Debreczyńskiego, zatrudnionym na stanowisku docenta. Od 2002 roku pracuje także w Zakładzie Filologii Węgierskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego na stanowisku prof. UJ. Jest slawistą i hungarystą, zajmuje się przede wszystkim komparatystyką literacką – literaturą polską i węgierską XX-XXI wieku. Jest współautorem m.in. uniwersyteckiego wydawnictwa online dotyczącego kultury Słowian, opublikowanego przez Uniwersytet im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie. Opublikował kilkadziesiąt artykułów naukowych i popularnonaukowych, uczestniczył w 60 konferencjach naukowych.

Mariusz Kraska – dr hab., prof. nadzw. Katedry Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego oraz wykładowca akademicki w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Elblągu. Autor kilkudziesięciu artykułów publikowanych w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych, a także monografii *Na tropie Szakala. Gry fikcją w political fiction* (2003) oraz *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* (2013) uznanej w 2014 r. w konkursie zorganizowanym przez Fundację im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat za najlepszą polską książkę naukową poświęconą literaturze i kulturze popularnej.

Małgorzata Peroń (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II) – dr, autorka książki *Plastyczna mapa świata. Poezja Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych* (2015) oraz artykułów poświęconych twórczości Zbigniewa Herberta, ks. Janusza S. Pasierba, poezji polskiej XX i XXI w. oraz najnowszej krytyce artystycznej.

Piotr Prusinowski – doktorant II roku literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego; absolwent filologii polskiej w zakresie filmoznawstwa, telewizji i kultury medialnej na UAM w Poznaniu; swoje artykuły publikował m.in. w „Images” (UAM), „Biuletynie Edukacji Medialnej” (KUL), „Filologii Polskiej” (UZ); w 2008 r. otrzymał wyróżnienie w Konkursie dla Młodych Krytyków Filmowych im. Krzysztofa Mętraka.

Karolina Rapp – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Pracę doktorską pt. *Zwischen Realität und Imagination. Das Orientbild in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts* obroniła na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W pracy badawczej zajmuje się literaturą podróżniczą i (post)kolonialną, procesami mitotwórczymi, transkulturowością, geopoetyką oraz reportażem wojennym.

Adam Regiewicz – dr hab., prof. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, między innymi transkulturowym badaniem średniowieczności, semiotyką i antropologią audiowizualności i nowych mediów oraz antropologią i kulturą współczesną, szczególnie popularną, badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu. Podejmuje kwestie związane z kerygmatycznością przekazów kulturowych (filmu, przekazów medialnych, reklamy) w ramach szeroko pojętych badań postsekularnych. Ostatnio opublikował *Dekalog polski* (Kraków 2016) oraz *Kerygmatyczne figury interpretacji* (Kraków 2016). Zainicjował badania nad audioantropologią odgłosów, w ramach których powstawała

seria wydawnicza „Od-Głosy Kultury”. Ostatnio koncentruje uwagę na polskich narracjach kryminalnych, czego efektem jest oczekiwana książka *Co porabia detektyw w czasie wolnym?* (Gdańsk 2017).

Marta Ruszczyńska – dr hab. prof. UZ, kierownik Zakładu Literatury XIX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej UZ. Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień romantyzmu krajowego, tematu Słowiańszczyzny, idei słowianofilskich, problematyki Kresów Wschodnich, regionalizmu i kulturowego pogranicza w literaturze XIX w. W swoich badaniach podejmuje również tematy związane z dziewiętnastowieczną powieścią (szczególnie kryminalną) oraz krytyką literacką. Redaktorka serii „Słowacki i Wiek XIX”, autorka monografii: *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą*, Zielona Góra 1995; *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka*, Zielona Góra 2002; *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2015; *Pogranicze. Studia i szkice literackie*, Zielona Góra 2015.

Mirosław Ryszkiewicz – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się głównie 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 monografii zbiorowej *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku* tudzież redaktor tomu *Prowincja – świat, Europa, Polska. Zbiór studiów*.

Monika Samsel-Chojnacka – dr, wykładowca teatrologii na Uniwersytecie Gdańskim; członek zespołu badawczego nad powieścią kryminalną przy Instytucie Skandynawistyki i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na skandynawskiej powieści kryminalnej, teatrze skandynawskim oraz kulturze skandynawskiej. Publikowała między innymi w „Dialogu”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach”, stale współpracuje z kwartalnikiem kulturalnym „Bliza” i czasopismem „Teatr”. Autorka wielu artykułów naukowych poświęconych skandynawskiej powieści kryminalnej.

Małgorzata Stadnik – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI Wieku Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską *Autobiografie piłkarskie XX i XXI wieku*. Zainteresowania naukowe obejmują autobiografizm w kulturze popularnej. Autorka artykułów z zakresu autobiografii i literatury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem powieści kryminalnej. Publikowała m.in. w „Autobiografii”, „Zadrze” i „eleWatorze”.

Jesica Woźniak – doktorantka w Zakładzie Literatury XIX Wieku Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury dziewiętnastowiecznej, a w szczególności powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, będącej przedmiotem jej rozprawy doktorskiej.

Magdalena Żmudziak – doktorantka literaturoznawstwa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Obecnie pracuje nad rozprawą dokorską poświęconą polskiej powieści kryminalnej przełomu XIX i XX w. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę okresu realizmu i naturalizmu oraz dziewiętnastowieczną i współczesną powieść kryminalną.

INDEKS NAZWISK

- Abell Jackie 269, 270
Abrahamsson Klas 302
Ackroyd Peter 9, 26, 152, 157, 160, 166, 170-173, 315
Adams Charles Warren 164
Aino Trossell 81
Alberti Leon Battista 17-18
Alewyn Richard 9, 105
Alexander Lexi 270
Allingham Margery 264
András Sándor 67
Antonioni Michelangelo 31
Anusiewicz Janusz 41, 42
Arendt Hanna 60
Arystoteles 214
Asnyk Adam 239
Augé Marc 177
- Babiczky Tibor 67
Babits Mihály 67
Bachtin Michaił 20, 21, 23, 98
Bachtin Michaił (pseud. Paweł Miedwiediew) 20
Bagby Philip 138
Balcerzan Edward 261
Bałucki Michał 240
Bán András Zoltán 71
- Baranowski Krzysztof 276
Barańczak Stanisław 69, 70, 95, 97, 99, 100, 104, 106
Barthes Roland 106
Bartmiński Jerzy 42
Bator Joanna 183-187, 189, 190, 192
Bazalgette Joseph 152
Becker Kathleen 155, 156, 159, 161, 162
Bednarek Bogusław 226
Bentley Edmund Clerihew 159
Berkesi András 71-73
Białkowski Tomasz 58
Białoszewski Miron 184
Blake William 154
Bloom Harold 150
Bocchio Matias 302
Bonda Katarzyna 22, 23, 31, 118, 138, 140, 157, 255-266
Bouchard Jean-Philippe 269
Boye Karin 78
Bożko Magdalena 231
Brakoniecki Bożydar 51, 109
Branagh Kenneth 301
Brandon John Gordon 164
Branigan Laura 200
Bratkowski Piotr 108, 209, 307
Brecht Bertold 9

- Bremer Alida 9
Browarny Wojciech 34
Brown Adam 268, 269
Brussel James 118
Brylla Wolfgang 8, 93, 98, 140, 209, 225, 226, 231, 237, 258
Bugajski Leszek 139
Bujtor István 74
Burda Katarzyna 223
Büren Hans-Jörg 45
Burke Kenneth 214, 215, 219
Burszta Wojciech Jerzy 23, 30, 297, 305
Buryła Sławomir 30, 138
Byrska Joanna Mysona 65, 66

Caillois Roger 256, 257
Campbell B. John 182
Carpenter John 197
Cegielski Tadeusz 13, 37, 94, 137
Certeau Michel de 187
Chambers Iain 269
Chandler Raymond 8, 11, 165, 167, 168, 255, 273
Chattam Maxime 111
Chesterton Gilbert Keith 157, 160-164, 170
Cheyney Peter 45
Chłosta-Zielonka Joanna 8, 255, 263, 267
Chmielewska Joanna 136, 140, 225
Chomiuk Aleksandra 212
Chong Michael 203
Christie Agata 7, 26, 34, 158, 159, 164, 169, 226, 254, 255, 304
Chwin Stefan 170
Ciechowicz Jan 270
Ciszak Waldemar 111, 124, 132
Ciszewski Marcin 246-248
Cobbett William 154
Cole Simon Andrew 27
Collins Wilkie 156, 166, 253
Conan Doyle Arthur 20, 155, 156, 159-161, 170, 253, 254
Conrad Joseph 151, 152, 154
Constant Alain 269
Coward Noël 167
Cowper William 148, 151
Curtius Ernst Robert 210
Cyceron Marek Tulliusz (Cicero) 214
Czaplewicz Eugeniusz 21
Czapliński Przemysław 22-24, 34, 231, 308, 310
Czarnowski Stefan 136
Czermińska Małgorzata 184
Czubaj Mariusz 8, 10, 12, 23, 24, 30, 34, 94, 138, 139, 222, 253, 255, 260, 267, 269, 271, 272, 274-276, 294, 295, 299, 307
Czupryn Anita 264

Ćwirlej Ryszard 30, 94, 95, 97-109

Dafoe Willem 195
Dalasiński Tomasz 13
Darska Bernadetta 30, 265, 268
Davies Norman 151, 162
Davis Phil 270
Debord Guy Ernest 189
Dębski Rafał 226
Delimata Maria 256
Derrida Jacques 56
Dibdin Michael 257
Dickens Charles 153, 154, 156
Dine S.S. van 10
Dioso-Villa Rachel 27
Dmowski Seweryn 270
Dobek Tomasz D. 94, 95
Dobrzycki Stanisław 239
Doncowa Daria 140
Donner Richard 201
Doré Gustave 152, 173

- Doyle Arthur Conan 20, 155, 156, 159, 160, 161, 170, 253, 254
 Drozda Jacek 269, 271
 Dukaj Jacek 225
 Dumas Aleksander 116
 Dürer Albrecht 25
 Dutka Anna 308
- Earwaker Julian 155, 156, 159, 161, 162
 Easthope Antony 270
 Ebiri Bilge 202
 Eco Umberto 25, 26, 33, 171, 185
 Edwardson Åke 51, 254, 256
 Eliade Micea 282, 284, 285
 Eliot Thomas Stearns 171
 Engelking Barbara 61
 Eriksson Kjell 81
 Erlander Tage 78
 Ewerlöf Katarina 302
- Fajbusiewicz Michał 132
 Falk Feliks 62
 Ferguson Niall 150
 Feuer Debra 200
 Féval Paul 160
 Fiske John 53
 Fluegel Darlanne 202
 Foucault Michel 20
 Fowles John 157, 169, 173
 Freud Zygmunt 55, 127, 181
 Friedberg Anne 19, 20, 24, 26
 Friedkin William 195, 200-204
 Frost Mark 293
 Fulińska Agnieszka 268
 Fülöp János 72
- Gaboriau Émile 117, 155, 156
 Gadamer Hans-Georg 136
 Galgóczi Erzsébet 70
 Geertz Clifford 137
- Gemra Anna 23, 135, 237
 Gierek Edward 119, 131
 Giller Agaton 113
 Glücksberg Henryk Emanuel (pseud. E. Feliks Górski) 115
 Głowiński Michał 175
 Głuchowski Piotr 308
- Goszczyński Seweryn 240
 Grabowski Michał 113
 Graves Robert 147
 Greene Michael 195
 Grin Irek (Grin Ireneusz) 22, 23, 137, 225, 253
 Gross Jan Tomasz 59
 Grzegorzczkova Renata 42
 Grzegorzewska Gaia (Grzegorzewska Gaja) 222, 225
 Guillou Jan 302
 Gumbrecht Hans Ulrich 55
- Hadrian (Publius Aelius Hadrianus) 145-147, 151
 Hagen Nina 199
 Hamann Johann Georg 41, 42
 Hannerz Ulf 179
 Harkness Margaret 154
 Harny Marek 54
 Haubner Steffen 204
 Hawkins Paula 31
 Hawksmoor Nicholas 171
 Henriksson Krister 302
 Herder Johann Gottfried 41, 42
 Hill Reginald 155
 Hitchcock Alfred 31, 158
 Hoffman Karol Boromeusz 113
 Hofi Géza 70-71
 Horacy (łac. *Quintus Horatius Flaccus*, właśc. Kwintus Horacjusz Flakkus) 12, 185, 226

- Horowitz Donald L. 289
Horváth Judith 72
Hugo Victor (Hugo Wiktor) 9, 253
Humboldt Wilhelm 41
Hurkowski Roman 275
Huysmans Joris-Karl 153
- Jagiello Michał 240
Jähkel Lennart 302
James Phyllis Dorothy 159, 162, 165
Jastrzębski Jerzy 33, 37, 99
Jaumann Bernhard 279-283, 285, 287-291
Jenkins Keith 54
Jodelka Joanna 35, 138, 140
Johnson Paul 150
Joy Fielding 303
Joyce James 26
- Kádár János 68, 70, 72, 73
Kalinowski Grzegorz 223
Kasprowicz Jan 239
Kavanagh Dan 272
Kawecki Jerzy 125, 126
Kaźmierczak Krzysztof 133
Kenessi András 72
Kerr Philip 271
Kidawa Błóński Janusz 123
Kingston Charles 165
Klein Kerwin Lee 55
Kluger Jeffrey 27
Kłodzińska Anna 30
Knap Jakub 236
Knox Ronald Arbuthnot 10, 159
Kofta Piotr 255
Kolbuszewski Jacek 239
Kolozi László 67, 71
Konatkowski Tomasz 222, 225
Kondor Vilmos 67
Konończuk Elżbieta 188, 191, 192
Koperski Mariusz 244-246
- Kot Karol 33, 118
Kot Wiesław 304
Kowalski Piotr 187
Krajewski Marek 29, 93, 94, 111, 125, 126, 128, 129, 131, 138, 140, 176, 177, 178, 181, 182, 209, 220-223, 225-232, 235-237, 253
Kraska Mariusz 11, 34, 96, 137, 139
Kraszewski Józef Ignacy 114, 115
Krauze Krzysztof 61
Kristóf Attila 72
Krusiński Wojciech 308
Krzyżanowski Julian 239
Kuna Marcin 236
Kuźmińska Małgorzata 54, 58, 245
Kuźmiński Michał 54, 58, 245
Kwaśniewski Krzysztof 286
Kwintylian Marek Fabiusz 216, 217
- Lach Bogdan 117
Läckberg Camille 51, 140
Lang Fritz 167
Larek Michał 124-126
Lars Levi Laestadius 86
Larsem Saabye Christensen 305
Larsson Stieg 51, 81, 140, 254, 301
Lasić Stanko (Lasić Stanko) 139, 211, 215, 228
Lassgård Rolf 301
Lausberg Heinrich 210, 216, 217
Layard Austen Henry 146
Lee Child 303
Lehtola Veli-Pekka 86
Lem Stanisław 166, 169
Levi-Strauss Claude 136
Lewandowski Konrad T. 93, 226
Lewestam Fryderyk Henryk 116
Lichański Jakub Zdzisław 23, 257
Lindgren Astrid 307
Lindqvist Cecilia 79

- Lipski Rafał 275
Lőrincz L. László 72
Lovesey Peter 109
Lynch David 293, 294
- Łebkowska Anna 299
Łonyszyn Przemysław 275
Łukasiewicz Krzysztof 61
- Macaulay Thomas Babington 173
Maćkowski Krzysztof 226
Mág Bertalan 72
Magyar K. László 72
Makk Károly 70
Malczewski Rafał 163, 241
Malinowski Bronisław 135
Małochleb Paulina 108
Mandel Ernest 9
Mankell Henning 51, 81, 254, 301, 304-306
Mao Tse Tung 79, 82
Marchwicki Zdzisław 33, 118-121, 123, 124, 130, 131
Marklund Liza 51, 84, 85, 87, 88
Marquard Odo 111
Marsh Ngaio 140
Martuszevska Anna 95, 96
Mattyasovszky Jenő 72
Mavis Doris Hay 157, 164, 166
Mazurkiewicz Adam 23, 295
Mazurkiewicz Władysław 33
Miciński Tadeusz 239
Miedwiediew Paweł (zob. Bachtin Michaił)
Milbacher Róbert 72
Miłoszewski Zygmunt 30, 54, 58-61, 63, 64, 138, 140, 176, 177, 179, 182, 225, 246, 306-308, 310
Mizuro Marta 293-298, 300
Montalbán Manuel Vázquez 272
- Moore Robert 172
Móricz Zsigmond 68
Morrison Arthur 168
Mróz Remigiusz 240, 247, 248
Mucha Janusz 287
Müller Robby 204
Myrdal Gunnar 79
Myrdal Jan 78, 79
- Nagy Imre 73
Nemere István 72
Németh László 68
Nesbø Jo 51
Nesser Håkan 51, 301
Nguyễn Thọ Chân 78
Nodzyńska Paulina 295
Nowak Katarzyna 138, 268
Nowak Ryszard 240
Nowakowski Maurycy 272-275
Nünning Vera 11, 109
Nusser Peter 9, 10, 105, 106
Nycz Ryszard 53, 56, 137, 188, 299
- Oates Joan 150
Obuch Marta 138, 140
O'Connor John 170
Offe Claus 281
Olejniczak Józef 53
Orkan Władysław 239
Orliński Wojciech 309
Orwell George 167-169
Osęka Janusz 241-243, 249
Ossowska Danuta 30, 138
Ostaszewski Robert 30, 209, 212, 219, 220, 222, 307
- Paczoska Ewa 93
Palme Olof 78
Pałasz Nikodem 274
Panas Dan 302

- Pankow John 195
Panofsky Erwin 19, 20, 24-26
Pasewicz Edward 222
Pasikowski Władysław 35
Paulsson Johanna 302
Pawlikowski Jan Gwalbert 239, 241
Peel Robert 155
Per Wahlöö 7, 97, 254
Perry Anne 159
Petersen William 195
Petievich Gerald 202
Pezzelli Peter 303
Pęczak Mirosław 307
Piasecki Stanisław 241
Piasecki Zbigniew 240
Pieprzyc Maciej 120
Pilch Jerzy 149, 150, 270
Pini Tadeusz 240
Piotrowski Stanisław 239
Pitaval François Gayot de 114, 115
Płóński Janusz 241
Poe Edgar Allan 155, 156
Poświatowska Julia 258
Pound Ezra 171
Prus Bolesław 22, 116
Przyborowski Walery 117
Pustkowiak Patrycja 31
Puzyńska Katarzyna 36, 111
- Radcliffe Ann 253
Rajs Romuald, ps. „Bury” 261
Rasmussen Juel Lisbeth 302
Reagan Ronald 196, 200, 205
Regiewicz Adam 52
Révész Gy. István 72
Reynolds George W.M. 160
Rębacz Jacek 225, 245
Rickert Heinrich 136
Ricœur Paul (Ricoeur Paul) 55, 136
Robe-Grillet Alain 31
- Robertson Roland 268
Rogers Jane 257
Roszczynialska Magdalena 187
Rubin Szilárd 72
Rudzki Przemysław 276
Ruszczyńska Marta 93, 209, 225, 258
Rybicka Elżbieta 185, 186, 188, 189, 296
Rybiński Maciej 241
- Sabowski Władysław 241
Said Edward 189
Samsel-Chojnacka Monika 309, 310
Sansom Christopher John 160
Sayers Dorothy L. 164
Schlieben Andreas von 298
Schulz-Buschhaus Ulrich 10
Semczuk Przemysław 33, 96, 111, 118-123, 130, 132
Sidoruk Elżbieta 189, 212
Sienkiewicz Henryk 116, 239
Sieroszewski Wacław 239
Siewierski Jerzy 257, 272
Sioux Siouxsie 199
Sixten Fredrik 302
Sjöwall Maj 7, 81, 97, 254
Skarga Barbara 55-57
Skarsgård Gustaf 301
Škvorecký Jozef 71
Skwara Marek 215
Slaughter Karin 111
Słonka Joanna 219
Słowacki Juliusz 239
Sobolewski Tadeusz 184
Spencer Bud 74
Stadnik Małgorzata 138
Stasińska Beata 304
Stasiuk Andrzej 225
Stavrum Arild 272
Steckiewicz Martyna 235
Stępnik Krzysztof 212

- Stoker Bram 147
Stoppard Tom 172
Storey John 11, 136
Strange Steve 199
Sue Eugène (Sue Eugeniusz) 117, 160, 253
Suerbaum Ulrich 7
Suligowski Adolf 116
Sułkowski Łukasz 42
Symons Julian 97
Szálasi Ferenc 69
Szalewska Katarzyna 187, 188, 297
Szapołowska Grażyna 70
Szczërba Jacek 108, 305
Szita György 72
Szmagier Krzysztof 70
Szott Mirosława 137
Szreder Marta 33
Sztachelska Jolanta 113
Szyłak-Szydlowski Mirosław 234

Świetlicki Marcin 222, 225

Talik Magdalena 295
Tanter Paul 270
Tar Sándor 67
Taylor Matthew 271
Tetmajer-Przerwa Kazimierz 239
Tey Josephine 159
Thylwe Halina 302
Toeplitz Krzysztof T. 96, 98, 99, 103
Tognazzi Ricky 270
Tokarski Ryszard 42
Tomasz z Akwinu, św. 25
Tomczok Paweł 53
Tomczuk-Wasilewska Jolanta 127
Tótiş András 72
Trajan (Marcus Ulpius Traianus) 145-147, 151
Tripplin Ludwik 115
Trocha Bogdan 135

Tursten Helene 254
Tuszyńska Justyna 138, 268
Tylman Ewa 31
Tyrmand Leopold 231

Umbertowska Aleksandra 53, 56

Vidocq Eugene-François 155
Vincent David 269
Visage (zespół) 199
Vogt Joseph 9, 105

Wahlöö Per 7, 81, 254
Wajda Katarzyna 94
Walczak-Larsson Beata 303
Wang Chung (zespół) 197
Wądołny-Tatar Katarzyna 187
White Neil 272
Williams Nigel 157, 172
Wilson Edmund 9
Winniczuk Lidia 17
Witkiewicz Stanisław Ignacy 239, 242
Wnuk Włodzimierz 239
Wodehouse Pelham Grenville 167
Wojciechowska Ewa 157, 301
Wojtyś Zbigniew 226
Woolf Virginia 167
Woronowicz Szczepan 67
Wörtche Thomas 12
Woźniakowski Jacek 239
Wroński Marcin 29, 93, 94, 138, 140, 176, 209, 211, 212, 214, 215, 219-223, 225, 231-238
Wróblewska Violetta 23
Wróblewski Maciej 13
Wróblewski Piotr 281
Wybieralski Michał 184
Wydmuch Marek 236

Yourcenar Marguerite 145, 147

Zaborowska Marta 31, 35

Zajas Krzysztof 57-65

Zapolska Gabriela 241

Zeydler-Zborowski Zygmunt 96, 241, 246

Zgorzelski Andrzej 236

Ziemkiewicz Rafał 51

Ziomek Jerzy 210

Znaniński Florian 288

Żabski Tadeusz 33, 135

Żbikowska Marta 176, 294, 295

Żeromski Stefan 239

Żmudziak Magdalena 137

Żuk Grzegorz 42

Žižek Slavoj 26