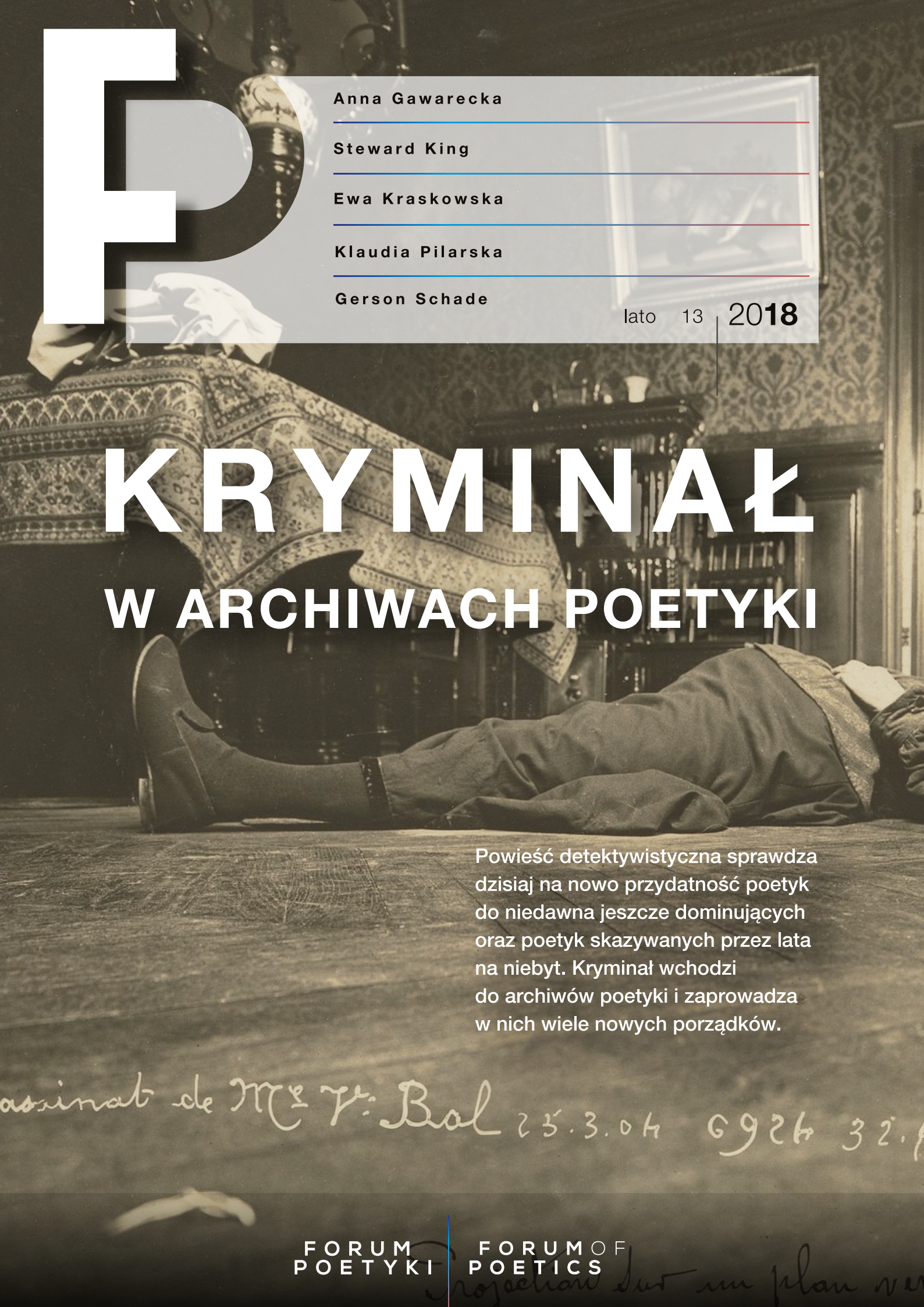




FP

Anna Gawarecka

Steward King

Ewa Kraskowska

Klaudia Pilarska

Gerson Schade

lato 13 2018

KRYMINAŁ W ARCHIWACH POETYKI

Powieść detektywistyczna sprawdza dzisiaj na nowo przydatność poetyk do niedawna jeszcze dominujących oraz poetyk skazywanych przez lata na niebyt. Kryminał wchodzi do archiwów poetyki i zaprowadza w nich wiele nowych porządków.

assinat de M^{re} Y. Bal 25.3.04 6926 32.8

FORUM
POETYKI

FORUM OF
POETICS

Projection sur un plan vertical

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. UAM dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, dr hab. Ewa Rajewska,
dr Paweł Graf, dr Lucyna Marzec, dr Wojciech Wielopolski, dr Joanna Krajewska,
mgr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

Korekta

Joanna Krajewska – polska wersja językowa

Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych

Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” wiosna 2018 (13) rok III | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2018

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	<i>Kryminał w archiwach poetyki</i>		s. 4
teorie	Anna Gawarecka, <i>Tajemnica obrazu. Czescy pisarze prowadzą śledztwo w świecie sztuki</i>		s. 6
	Klaudia Pilarska, <i>Ile jest kryminału w kryminale? O samoświadomości gatunku na przykładzie Kamiennej nocy Gai Grzegorzewskiej</i>		s. 24
	Bernadetta Darska, <i>Współczesna powieść kryminalna jako wariacja na temat superbohatera. Rozważania wstępne</i>		s. 40
przekłady	Stewart King, <i>Kryminały jako literatura światowa</i>		s. 48
praktyki	Gerson Schade, <i>Niezwykły przypadek wczesnego Mocka i klasyków</i>		s. 62
	Wiktoria Klera, <i>Wiersze noir</i>		s. 76
	Michał Larek, <i>Bonda i storytelling</i>		s. 86
słownik poetologiczny	Ewa Kraskowska, <i>Kryminał akademicki</i>		s. 94
krytyki	Adrianna Woroch, <i>Scandinavian Crime Fiction, czyli kilka słów o śniegu, micie i morderstwach</i>		s.100

Kryminał w archiwach poetyki

Tomasz Mizerkiewicz

Jednym z powszechnie zauważanych zjawisk literatury początku XXI wieku jest wzrost popularności i znaczenia powieści detektywistycznej. Jest to fenomen pojawiający się w tak wielu literaturach, że całkiem słusznie badacze i badaczki tzw. literatury światowej widzą w nim nową inspirację dla swych globalnych ujęć piśmiennictwa (sądzi tak np. Steward King w tłumaczonym w niniejszym numerze artykule).

Z warty odkrycia powodów czytelniczki i czytelnicy kryminałów coraz bardziej ufają tej właśnie formie poznawania własnych i nie własnych kultur. W pryzmacie kryminału przeglądają repozytoria różnych dziedzin wiedzy, przypadki historyczne i syntezy dawnych dziejów, minione i obecne dokonania nauki, nieskończone w swej liczbie spisy, bazy danych, rejestry i katalogi. W każdej niemal powieści detektywistycznej dochodzi bowiem do wglądu w różne typy zasobów wiedzy, które są np. częścią pracy śledczej, dlatego poznawanie ich poprzez budzącą zaufanie odbiorcze konwencję kryminału wiele mówi o tym, jakie współczesne postawy, emocje i potrzeby wyraża oraz kształtuje owa forma literacka. Realność lokalnych i ponadlokalnych niebezpieczeństw nie tylko zbliża Stimmung czytających do wielu typów nastrojowości obecnych w kryminałach, ale i prowokuje do aktywności edukacyjnej, gromadzenia wiedzy wedle nowego klucza i nowych zasad krytycznych.

Analogonem owych procesów wydaje się fakt dający się zaobserwować w obszarze poetyki współczesnej powieści detektywistycznej. Zjednując sobie zaufanie czytelnicze znajduje w nich także zgodę na to, aby to ta konwencja sprawdzała dzisiaj na nowo przydatność poetyk do niedawna jeszcze dominujących oraz poetyk skazywanych przez lata na niebyt. Kryminał wchodzi do archiwów poetyki i zaprowadza w nich wiele nowych porządków. Przykładem doskonale znanym polskim miłośnikom kryminałów jest – do niedawna niewyobrażalna – restytucja kryminału milicyjnego. Gatunek ten był swego czasu typowym produktem polityki kulturalnej reżimu komunistycznego, służył do przemycania przekazów ideologicznych władzy i z tego powodu doczekał się krytycznych – a niekiedy wprost prześmiewczych – rozbiorów ujawniających jego nieinnowacyjny oraz epigoński charakter

(mówiło o tym np. ważne studium Stanisława Barańczaka). Tymczasem wraz z powieściami detektywistycznymi autorstwa m.in. Ryszarda Ćwirleja kryminał milicyjny powrócił triumfalnie do polskiej literatury, pokazując że gra w bycie odbiorcą tej niby umarłej i napiętnowanej formy literackiej zaczyna mieć trudny do określenia, ale niewątpliwy powab.

Tym właśnie traktem podążają autorki i autorzy artykułów publikowanych w numerze „Forum Poetyki”. Ich studia oraz szkice ujawniają poetologiczną śmiałość i nieprzewidywalność współczesnego kryminału wchodzącego do archiwów poetyki. Anna Gawarecka opisuje czeskie powieści detektywistyczne, które niespodziewanie powróciły do rozwiązania formalnego wymyślonego w wieku XIX w czeskiej literaturze i zarzuconego na wiele lat. Bernadetta Darska wskazuje na coraz widoczniejsze powinowactwa między bohaterami kryminałów a postaciami komisowych superbohaterów. Klaudia Pilarska analizuje jeden z najlepszych kryminałów Gai Grzegorzewskiej, pokazując jak jej powieść wykorzystuje mistrzowski wzorzec Agaty Christie, aby stworzyć nowatorski typ kryminału intertekstualnego. Gerson Schade opatruje filologicznym komentarzem dialogi z literaturą antyczną obecne w powieściach detektywistycznych Marka Krajewskiego. Ewa Kraskowska przybliża karierę jednej z odmian gatunkowych powieści akademickiej, jaką jest kryminał akademicki. Z kolei Wiktoria Klera opisuje osobliwe przenikanie poetyki Chandlerowskiej do wierszy dzisiejszych poetek i poetów. Poznański autor powieści detektywistycznych, Michał Larek, dzieli się swoimi uwagami o nowym podejściu do warsztatów kreatywnego pisania, jakie proponuje w swym podręczniku gwiazda polskiego kryminału Katarzyna Bonda. Wreszcie Adrianna Woroch w recenzji książki Jakoba Stougaarda-Nielsena o współczesnym kryminale skandynawskim poddaje krytycznej analizie nowe formy prozy zaangażowanej społecznie wypracowywane przez współczesny Nordic Noir.

W archiwach poetyki współczesna powieść detektywistyczna znajduje coraz liczniejsze zagadki i na własnych zasadach je rozwiązuje. Proces ten bez wątpienia potrafi wywołać dreszcze emocji.

Tajemnica obrazu.

Czescy pisarze prowadzą śledztwo w świecie sztuki

Anna Gawarecka

Proszę pana, wszystko jest zagadkowe oprócz przypadków kryminalnych; taki przypadek kryminalny stanowi precyzyjnie wyodrębniony fragment rzeczywistości, taki jej wycinek, na który skierowaliśmy światło¹.

Reguły konstrukcyjne literatury kryminalnej doczekały się licznych opisów, opracowań i rekapitulacji. Nierzadko jednak deskrypcje te zatrzymują się na poziomie stereotypowych ustaleń, z jednej strony lokalizując prozę sensacyjną w obrębie pisarstwa popularnego i powielając tezy o jego schematyczności i predylekcji do rutynowych, *a priori* przewidywalnych rozwiązań, z drugiej strony zaś, jak to w radykalnym geście uczynił Roger Caillois, usuwając tę prozę, ze względu na jej *stricte* intelektualny, „łamiągłówkowy” charakter, poza granice, najszerszej nawet pojmowanej, literackości². Badacz stosuje ten ostracystyczny manewr po to

¹ K. Čapek, *Povídky z jedné kapsy*, Praha 1985, s. 110. Przekład wszystkich cytatów z języka czeskiego: A.G.

² By zdemaskować sprawcę zbrodni, należy bowiem, twierdzi badacz, „oddzielić od reszty świata pewne ludzkie środowisko, zapobiec wszelkim zewnętrznym interwencjom lub przeciekom, wzbronić sobie tłumaczenia czegokolwiek działaniem tajemniczego a potężnego *deus ex machina*, podać wreszcie wszystkie przesłanki, które przyczyniły się do powstania skandalu i które trzeba znać, aby móc go wyjaśnić. Skoro te warunki zostają spełnione, nic w istocie nie różni powieści kryminalnej od zadania matematycznego. [...] Powieść kryminalna przestaje więc w końcu zasługiwać na nazwę powieści. U kresu swej ewolucji ukazuje też swoją prawdziwą naturę. Nie jest opowieścią, ale zadaniem” (R. Caillois, *Powieść kryminalna czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 191). Za przykład podtrzymywania tezy o „obligatoryjnie” szablonowym charakterze konstrukcji (tematycznej i narracyjnej) powieści kryminalnej posłużyć zaś mogą słowa E. Mrowczyk-Hearfield: „Wstępnie można więc, jak sądzę, przyjąć, że literatura kryminalna byłaby twórczością, która w centrum swoich zainteresowań stawia zagadnienie zbrodni czy, ogólniej rzecz ujmując, przestępstwa, oraz drogi wiodącej do rozwiązania zagadki owego przestępstwa. Jest to literatura, która nie stosuje motywów kryminalnych jedynie jako pretekstu do rozwinięcia innych kwestii, choć często (ze względu na specyfikę tematu) porusza też zagadnienia moralne (stawiając je jednak zawsze na planie drugim, na pierwszym pozostawiając zagadkę). Literatura ta nie ma charakteru mitycznego ani sakralnego (nie rozstrzyga problemów grzechu i kary za grzech), choć traktuje o walce dobra ze złem. Jest pisana metodą realistyczną, a jej cechą charakterystyczną jest wyraźne sformalizowanie fabuły oraz budowanie kompozycji linearnej z wątkami biegnącymi w przód i wstecz” (E. Mrowczyk-Hearfield, *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6 (54), s. 97-98).

(a podobne konkluzje formułował już w latach dwudziestych, niesłusznie w polskich opracowaniach pomijany, Karel Čapek³), by – w pierwszym rzędzie – zaprezentować modelowy inwariant gatunku, oczyszczony ze wszelkich zewnętrznych naleciałości zakłócających „szaradziarski” wymiar konstrukcji fabularnej i w konsekwencji ukazać, że literatura kryminalna, osiągnąwszy stan swoistej emocjonalnej jałowości, powróciła „do zwykłej powieści, bezładnej i bujnej, gdzie nie ma już ani odwrócenia chronologii, ani logicznego wynikania, ani rekonstrukcji zaszłego uprzednio wydarzenia. Narracja tyle ma tylko wspólnego z powieścią kryminalną, że się z niej niewątpliwie narodziła – dzięki podkreśleniu sensacyjnych cech *detective novel*, dzięki roli, jaką pełnią bandyci i detektywi, dzięki miejscu wreszcie, jakie w intrydze zajmują nagle zgony i morderstwa z premedytacją. To, co było pretekstem i punktem wyjścia, stało się teraz najistotniejsze. Wzruszenie przeważyło znów refleksję. Obraz gwałtu wziął górę nad trudem oderwanego rozumowania”⁴. Innymi słowy, Caillois dowodzi, że dzieje prozy kryminalnej zatoczyły pełny niemal ewolucyjny krąg i – reaktywując elementy wyeliminowane w wyniku abstrahowania atrybutów gatunkowych – przywróciły tej prozie (potencjalnie przynajmniej) prawo do miejsca w świecie „wysokich” wartości literackich, wśród których, po długim okresie podejrzliwego (*nomen omen*) czy lekceważącego traktowania, zabójstwo, jako odwieczny, najbardziej niepokojący i bezwarunkowo potępiany znak transgresji w stosunkach międzyludzkich, odzyskało rangę „wielkiego tematu kultury”. Dzisiejszy, skrzętnie zresztą zarejestrowany przez badaczy, renesans tej literatury odbywa się jednak w odmiennej atmosferze kulturowej i nie może już, bezkarnie, chciałoby się powiedzieć, polegać na kopiowaniu pierwotnych założeń genologicznych bez narażania się na zarzuty anachroniczności i naiwnej wiary w niewygasającą atrakcyjność utartych rozwiązań fabularnych i narracyjnych. Z jednej strony bowiem postmodernistyczna akceptacja dla prowadzenia „gier z tandetą”, ujmowania jej wyróżników w cudzysłów czy brania w nawias powagi, prawdopodobieństwa i mimetycznej iluzyjności konstrukcyjnych szablonów pozwala przenosić „na wyższy poziom zapośredniczenia” opowieści o przestępstwie i śledztwie, eksponując sztuczność i umowny wymiar przedstawianej rzeczywistości, z drugiej strony zaś – zauważalna nadreprezentacja tych opowieści na rynku wydawniczym podpowiada, by, za Anną Gemrą, zapytać, „co, jeśli nie ukazanie zbrodni i zagadka kryminalna, jest najważniejszym bądź jednym z najważniejszych celów autorów współczesnych kryminalnych powieści sensacyjno-awanturniczych; do czego wykorzystują [oni] konwencje i strukturę powieści kryminalnej”⁵. W obu wypadkach rozważenie przyczyn i konsekwencji tej „wzmózonej obecności” uwzględniać musi zarówno namysł nad wtórną funkcjonalizacją motywów składających się na standardowy zasób tematyczny kryminału, jak i pozwala na wyeksponowanie rozmaitych strategii pisarskich wiodących ku ożywieniu spetryfikowanych schematów i nadaniu im zaskakujących walorów

³ Por.: „Detektivka (miním zde čistou detektivku a nikoli odrůdy smíšené s románem pasionálním, literárními ambicemi a jinými kontaminujícími vlivy) je literární úkaz stejně jednoduchý jako dejme tomu epická báseň nebo dětská báchorka. [...] Zdá se opravdu, že detektivka už překročila svůj vrchol; byla to jakási přechodná móda. Avšak na každé pomíjivé módě je pozoruhodné to, že obsahuje něco strašně starého” (K. Čapek, *Holmesiana čili o detektivkách*, [w:] tenże, *Marsyas čili Na okraj literatury (1919-1931)*, Praha 1971, s. 142-143, 156).

⁴ R. Caillois, *Powieść kryminalna...*, s. 202-203.

⁵ A. Gemra, *Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturnicza (na przykładzie powieści skandynawskiej)*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 51. Jakub Z. Lichański stwierdza zaś wprost, że „intryga kryminalna/sensacyjna jest tylko maską, konwencją; autorzy tak naprawdę opisują zupełnie inne problemy” (J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 20.)

semantycznych⁶. Gra z konwencjami przeradza się dzięki temu w polemikę z „horyzontem oczekiwań” czytelnika, a popularna rozrywka zamiast bezinteresownych ludycznych atrakcji inspirować zaczyna do etycznych, społecznych lub kulturowych rozmyślań.

Od czasu, gdy Umberto Eco w *Imieniu róży* postanowił ożywić najbardziej „klasyczną” – Conan Doyle’owską – matrycę strukturalną powieści detektywistycznej, uzasadniając tę decyzję epistemologicznym potencjałem gatunku i jednocześnie wzbogacając repertuar jego konstytutywnych komponentów o „gotyckie” w swej proveniencji kategorie grozy, niesamowitości i makabry po to (między innymi oczywiście), by zadać pytanie o uniwersalną aktualność średniowiecznych dysput teologicznych, w literaturze światowej mnożą się przykłady tekstów wykorzystujących popularne schematy thrillera „ubarwiane” lokalizowaniem fabuły w rozmaitych „specjalistycznych” lub/i egzotycznych środowiskach. W kolejnych dziełach czy w twórczości różnych autorów zmienia się porządek ważności poszczególnych płaszczyzn, czysta „rozrywkowość” bierze górę nad ambicjami poznawczymi czy nad dążeniem do diagnozowania mankamentów współczesnego życia społecznego i politycznego. Jedno przy tym pozostaje niezmiennie: fascynacja czytelników artystycznymi (literackimi, teatralnymi, filmowymi, intermedialnymi) strategiami wyjaśniania tajemnic i rozwiązywania zagadek. Jak bowiem konstatuje Umberto Eco, „ludzie lubią kryminały nie dlatego, że tam są trupy zamordowanych, ani dlatego, że sławi się tam triumf końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego i moralnego) nad nieładem przestępstwa. Rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. [...] W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę, którą narzucił im winowajca. [...] Staje się teraz jasne, czemu mój główny wątek (kim jest morderca?) rozgałęzia się na tyle innych, a wszystkie są historiami innych wątków, wszystkie obracają się wokół struktury domysłu jako takiego”⁷. Jak wiadomo, w *Imieniu róży* owo przypuszczenie, że logiką faktów świadomie i z premedytacją zarządza sprawca szeregu zbrodni, zostaje przekonująco zakwestionowane, a – wymagana przez reguły gatunku – „żelazna” kauzalność zdarzeń okazuje się pozorna. Ten, wywodzony z twórczości Friedricha Dürrenmatta, kierunek odnowy skostniałych konwencji gatunku, polegający na podaniu w wątpliwość leżących u jego podłoża iluzji poznawczych i wiary w „zbawienną moc” dedukcji, nie wyczerpuje wszystkich możliwości reaktualizacyjnych. Odrębna, choć nierzadko komplementarna w stosunku do linii epistemologicznej i przez Eco skwapliwie wykorzystana, możliwość poszerza-

⁶ Zdaniem Magdaleny Lachman: „Przy okazji podobnych praktyk naruszane są powierzchniowe właściwości zniekształcanego komunikatu [...]. A jego zastosowanie staje się sprzeczne z pierwotnym (i często nadal typowym) użyciem. Aktywność pisarska sprowadza się zatem do konsekwentnego destruowania zapożyczonej materii bez kuszenia się o respektowanie jej kulturowej pozycji. Ma to z założenia prowokacyjny wymiar, ponieważ pokazuje, że każdy przekaz może zostać sprowadzony do poziomu zdefunkcjonalizowanego tworzywa” (M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 191). Teresa Cieślukowska przypomina zaś, że: „Oddziaływanie powieściopisarstwa kryminalnego na współczesną prozę narracyjną nie sprowadza się [...] do transpozycji motywu zbrodni czy innego kryminalnego tematu. Dokonywa się ono w bardziej sensownych wymiarach i w skali uwarunkowanej doświadczeniami społecznego, naukowego i kulturowego rozwoju, w pełnej adaptacji zarówno osiągnięć, jak i ujemnych efektów kultury współczesnej. Odkrywanie niewiadomego i nieznanego, badanie tajemnic to niezawodny bodziec i tak jak wszelkie poznawanie, stanowi zawsze atrakcyjny cel działania. Powieść kryminalna funkcjonuje w tej roli jako miniaturka, która wyraża i reprezentuje (w miarę jej możliwości), a i zaspokaja pewien kompleks społecznych potrzeb. [...] To, co z powieściopisarstwa przenika do innych powieści, to już nie sam temat, ale sprawdzone miarą powodzenia osiągnięcia strukturalne” (T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *tejeże, W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 77).

⁷ U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, przeł. A. Szymanowski, [w:] U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1990, s. 612-613.

nia zespołu genologicznych atrybutów powieści kryminalnej polega na sięganiu po konwencje literatury gotyckiej i tzw. *mystery novels*, a zatem na wzbogacenia jej strategii kreacyjnych o fabularne i kompozycyjne konwencje thrillera⁸. Jeszcze niedawno „dreszczowce” co prawda traktowane były w badaniach jako „pozbawione wartości literackich” (jak to za Narcejakiem określa Teresa Cieślowska⁹) wytwory czystej komercji, aktualnie jednak spogląda się na nie z dużo większą pobłażliwością, odnajdując w nich formę pod względem genologicznym „zmaconą” (termin zaproponowany przez Clifforda Geertza¹⁰) i do pewnego stopnia łączliwą z powieścią społeczną, polityczną czy ekologiczną i – w efekcie – przyznając jej poważne prerogatywy diagnostyczne¹¹. Zależność jest tu dwustronna: znawcy zagadnienia nie tyle rehabilitują „krwawą szmirę” żerującą na „najniższych instynktach” odbiorców, ile reagują na zachodzące w obrębie gatunku przemiany i na niezaprzeczalny fakt, że rozwiązania charakterystyczne dla sfery suspensu odnaleźć dziś można w twórczości pisarzy niewątpliwie reprezentujących „wyższe piętro” komunikacji literackiej.

W literaturze czeskiej wśród takich, powszechnie uznawanych za kontynuatorów Ecowskiego wariantu zużytkowania szablonów thrillera, prozaików wymienia się między innymi Miloša Urbana i – nieco rzadziej – Romana Ludvě¹². Obaj przynależą do grona twórców, którzy, debiutując w połowie lat dziewięćdziesiątych, zwrócili swoją uwagę w stronę fikcji metahistorycznej, swoiście jednakże pojmowanej, gdyż poszukującej materialnych śladów przeszłości w konkretny i efektywny sposób oddziałujących na współczesną rzeczywistość. W polu ich zainteresowań pozostają więc przede wszystkim dzieła sztuki i architektura, a sensacyjne fabuły kolejnych tekstów bazują na alternatywnych (ezoterycznych) metodach odczytania ich, utajnionych dla laików, sensów. W płaszczyźnie intertekstualnej pisarze kierują zatem wzrok, o fantasmagoriach Dana Browna

⁸ Por.: „Bardzo często w thrillerze występują te same elementy strukturalne co w powieści kryminalnej, zresztą dla badaczy wiele tekstów posiada cechy wspólne zarówno dla kryminału (zbrodnia, śledztwo, intryga, odkrycie tajemnicy), jak i thrillera (epatowanie detalicznymi opisami zbrodni i towarzyszących im cierpień). Zasadniczą różnicą jest nie tylko operowanie przez thriller obrazami zbrodni, ale przede wszystkim wprowadzenie motywu zagrożenia życia protagonisty, związku poszukiwania ocalenia z rozwiązaniem tajemnicy, prowadzenie dochodzenia w tajemnicy przed opinią publiczną oraz bezpośrednie starcie z antagonistą” (B. Trocha, *Między thrillerem religijnym a teologicznym – czyli zbrodnie i intrygi w świecie religii*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 213-214). Tzvetan Todorov uznaje thriller (*roman à suspense*) za formę pod względem genologicznym pośrednią – kombinującą cechy „powieści tajemnic” i *roman noir* (por.: T. Todorov, *Poetika prózy*, przeł. L. Pelán, L. Valentová, Praha 2000, s. 108-110).

⁹ Por.: T. Cieślowska, *Struktura powieści kryminalnej...*, s. 72. Autorka powołuje się na monografię Pierre’a Boileau i Thomasa Narcejaka *Le Roman policier* (Paris 1964).

¹⁰ Por.: C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 214-235.

¹¹ Pisząc o specyficznych cechach tzw. skandynawskiej odmiany literatury kryminalnej i zastanawiając się nad przyczynami jej globalnej popularności, Anna Gemra zauważa, że tłem dla szwedzkich czy norweskich powieści, „nieraz szeroko rozbudowanym, są konkretne obyczaje, tradycja, systemy prawne i socjalne, uwarunkowania kulturowe. W kryminale detektywistycznym nie są one tak rozwinięte: zbrodnia jest czymś bardziej ogólnym, ma, by tak rzec, charakter uniwersalny. Popełnia się ją z zemsty, chciwości, strachu, nienawiści, gniewu, dla mniej lub bardziej enigmatycznych «wyższych celów» – ale narrator zwykle nie szuka głębszych przyczyn, zadowalając czytelnika najprostszymi wyjaśnieniami. Z tych samych powodów popełnia się zbrodnie w kryminalnych powieściach sensacyjno-awanturkowych, jednak autor [...] odsłania przed czytelnikiem mechanizmy, które doprowadziły do ostatecznej tragedii. Mamy więc do czynienia z odmianą, którą można by nazwać kryminalną powieścią społeczno-obyczajową. Uatrakcyjnają ją przeżywane przez bohaterów brawurowe przygody, [...] tarapaty protagonistów ujawniają mechanizmy działania władzy, instytucji państwowych, biznesu, wymiaru sprawiedliwości, opieki medycznej, stereotypy myślowe i społeczne etc.” (A. Gemra, *Diagnoza rzeczywistości...*, s. 52-53).

¹² Urban wkroczył do literatury czeskiej „jako autor od początku łączony z trawestowaniem gatunków, polemikami z (kulturową) tradycją i grą z czytelnikiem. [...] Kontrast idealizowanej przeszłości i kondycji nowoczesnego społeczeństwa ukazawanego na skraju autodestrukcji zostaje, zwłaszcza w powieściach, których akcja toczy się w przestrzeniach autentycznych sakralnych budowli, uwypuklony dzięki uczynieniu z tych historycznych uświęconych przestrzeni miejsca dziwnych zbrodni” (I. Mindeková, M. Urban: *Hastrman*, [w:] *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekaady jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*, red. A. Fialová, P. Hruška, L. Jungmannová, Praha 2014, s. 395).

¹⁴ Por.: „Pótleżąc i półsiedząc odpoczywał przyjaciel Xaverius na grubej derce na noszach. Ubrany był w więzienny strój, na piersiach poniekąd rozchełstany. Dolną część ciała okrywał stary płaszcz, spod którego wystawały bosc nogi. Głowę przyjaciel przechylił do tyłu, śmiertelnie blade, zsiniałe nawet oblicze zwrócił ku błękitnemu niebu. Lewa ręka spoczywała na jego piersi, prawa, w łokciu zgięta, zwisała ku ziemi. [...] Długo stałem bez ruchu, wzroku odwrócić nie mogąc od cierpiącego człowieka; w chwili tej wydawało mi się bowiem, że kilka kroków przede mną nie widzę swego przyjaciela [...], ale kogoś z wyglądu co prawda znanego, choć z innej strony zupełnie mi obcego, a mianowicie, że widzę przed sobą umierającego świętego Ksawerego...” (tamże, s. 236-237).

Arbesowski model konstrukcji narracyjnej wypracowany został, jak zgodnie twierdzą badacze, pod wpływem dogłębnego prze-myślenia teorii i praktyki twórczej Edgara Allana Poe-go. Zamieszczone w *Filozofii kompozycji* autotematyczne uwagi okazały się bowiem dla pisarza „przez całe życie wielkim wzorem, który mu imponował przede wszystkim oryginalnością i niezwykłym talentem wywoływania w czytelnikach uczucia grozy za pomocą chłodnej logicznej konstrukcji”¹⁵. I właśnie owa „żelazna” logika konstrukcyjna, Arbesowi służąca przede wszystkim do udowodnienia racjonalnej, co oznacza: dającej się poznać za pomocą intelektualnych operacji poznawczych i nieuwzględniającej żadnego „terytorium nierozstrzygalności”, pozwala ulokować *romaneto* wewnątrz tradycji czeskiej literatury kryminalnej.



František Xaver Palko, *Śmierć św. Franciszka Ksawerego*

U jej zarania leży zatem opowieść o śledztwie dotyczącym tajemnicy kryjącej się w materiale tematycznym lub w budowie świata przedstawionego dzieła sztuki. Co więcej, dzieło to ma charakter sakralny i w uświęconą przestrzeń jest integralnie wpisane. Jego pierwotny potencjał semantyczny obejmuje więc w pierwszym rzędzie sensy teologiczne i/lub konfesyjne, wszelkie inne walory (z estetycznymi włącznie) spychając na dalszy plan i nadając im – w najlepszym przypadku – rangę narzędzi pomocniczych wspomagających proces docierania do usankcjonowanego intencją autorską znaczenia obrazu¹⁶. Odwrócenie hierarchii wartości i przyznanie statusu dominanty semantycznej innym elementom konstrukcyjnym wywołuje swoiste „wzmożenie” tekstowego charakteru malowidła i wymaga odmiennego typu lektury respektującej (zakładającej, nierzadko zresztą, jak to się dzieje u Arbessa, na zasadzie swoistej

¹⁵B. Dokoupil, *Vliv E. A. Poea na tvorbu Jakuba Arbesa*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University” 1976/1977, s. 37.

¹⁶Wypada zaznaczyć, że Arbes, za pośrednictwem rozważań narratora, owych pierwszoplanowych sensów nie zacierza, choć nadaje im wymiar uniwersalny, wykraczający poza religijną wykładnię obrazu: „Znałem co prawda piękniejsze malowidła w praskich świątyniach, lecz ten właśnie obraz przyciągał moją wyobraźnię nieodpartym jakimś czarem. A przecież trudno o prostsze dzieło! Umierający człowiek! Iluż ludzi umierało już i zmarło bardziej interesująco i poetycko niż ten mąż, którego zwa Świątym Ksawerym! Wszakże gdy patrzyłem wówczas na obraz, nie przyszło mi do głowy zastanawiać się, czym ten człowiek był i w jaki sposób przyczynił się lub przeszkodził w postępie ludzkości; widziałem w nim jedynie umierającego człowieka wiary pewnej jak skała, który w wierze tej odnalazł swoje zbawienie” (J. Arbes, *Newtonův mozek...*, s. 154-155).

interpretacyjnej uzurpacji) możliwość alternatywnego odczytywania sensu malarskiej reprezentacji świata:

Myszę, że po raz pierwszy spostrzegłem, w czym leży niezwykłość, by nie powiedzieć, wyjątkowość tego płótna. Z techniką malarską to nie ma nic wspólnego. Chodzi tylko o temat: czytający mnich. Przecież to jest zawarte już w tytule! Mnich, który czyta, odsłania tajemnicę obrazu! Innymi słowy, dostarcza malarzowi wskazówek, jak stworzyć płótno, które przewycięży czas i prześlizgnie się na falach stuleci, by stać się tym, czego jedni malarze pragną, a inni w to po cichu i cierpliwie wierzą – dziełem sztuki. Ale mnich na obrazie nie maluje, czyta – a później w prawym dolnym rogu zapisuje formułę, która ma służyć malarzom. [...] Toskańska legenda dla mnie w tym momencie niepomniernie poszerzyła swoje znaczenie: tajemnica obrazu nie musi ukrywać się w malowaniu, w podejściu do niego, ale w lekturze. Ale na lekturze nie musi się zatrzymać. Może to być tylko metafora. Nieskończoność pola szachowego, która się nagle przede mną rozpostarła, była fascynująca¹⁷.

W powieści Romana Ludvy *Stěna srdce* („Ściana serca”, 2001) do pewnego stopnia zresztą powielającej narracyjną konstrukcję *romaneta* (konwencja kompozycji ramowej, zwielokrotnienie płaszczyzn narracyjnych, technika „piętrowych” przytoczeń wypowiedzi bohaterów¹⁸) rolę zwornika scalającego wszystkie linie fabularne odgrywa motyw obrazu, na którym według toskańskiej legendy średniowieczny twórca zamieścił ukrytą inskrypcję przekazującą „przepis” na nieprzemijającą w czasie recepcyjną (egzegetyczną) żywotność dzieła sztuki. Tekst ten trudno co prawda uznać za „pełnowartościową” powieść kryminalną, brakuje w nim bowiem większości jej obligatoryjnych wyznaczników (z motywem zbrodni na czele), ale owa „struktura domysłów”, która według Umberto Eco leży u podłoża trwałej popularności gatunku, dyryguje porządkiem sekwencji wydarzeń, a rozrzucone w przestrzeni narracji wzmianki o pisarstwie Raymonda Chandlera dodatkowo precyzują kierunek odbioru dzieła¹⁹. Samo rozwiązanie zagadki okazuje się zaskakująco banalne. Zaszyfrowana w obrazie formuła twórcza nadająca dziełom sztuki ponadczasową aktualność składa się z pięciu łacińskich słów: „*PROBITAS, INGENIUM, ASSIDUITAS, GAUDIUM, EVENTUSQUE. MORS* – ” („Uczciwość, talent, pracowitość, radość i powodzenie. Śmierć –”), odsyłających ku uniwersum podstawowych wartości etycznych i rudymen-

¹⁷R. Ludva, *Stěna srdce*, Brno 2001, s. 157-158.

¹⁸Sięgnięcie po taki typ kompozycji nie oznacza oczywiście bezpośredniego nawiązania do tradycji Arbesowskiej. Jak bowiem dowodzi Mieczysław Dąbrowski: „Estetyka postmodernizmu gustuje w dwóch typach konstrukcji, które aczkolwiek nader różnią się między sobą – mają jednak wspólne źródło. Zarówno bowiem konstrukcja szkatułkowa, jak i palimpsestowa wyrastają na gruncie przeświadczenia, że oto organizacja nowej, oryginalnej nie da się już stworzyć” (M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 133). Brian McHale łączy zaś kompozycję szkatułkową z malarskimi iluzjonistycznymi technikami *trompe l'oeil* i *myse en abyme* (por.: B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 166-171, 178-184). W *Ścianie serca* chwyt *mise en abyme* zostaje zresztą przywołany za pomocą opisu szklanych bibliotecznych drzwi, na których „w nieskończoność” powiela się coraz mniejsza płaskorzeźba przedstawiająca otwartą książkę), co pozwala wzmocnić, kluczowe dla autotelicznej płaszczyzny powieści, intersemiotyczne koligacje malarstwa z literaturą.

¹⁹Schemat kryminalnego śledztwa nie musi wszak dotyczyć czynów, którym wykładnia prawna przyznaje status zbrodni czy, mówiąc ogólniej, przestępstwa. Każda tajemnica, skrywająca się za niepełnym zasobem informacji i domagająca się wyjaśnienia umożliwia bowiem wykorzystanie detektywistycznych metod docierania do prawdy, a powieść kryminalna, jak przekonuje Régis Messac w pracy *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929), „to opowiadanie poświęcone metodycznemu i stopniowemu odkrywaniu tajemniczego wydarzenia za pomocą stosowania racjonalnych sposobów i ścisłego ustalania okoliczności” (cyt. za: T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej...*, s. 67.)

nych kategorii antropologicznych. Tajemnicy, na co zresztą zwrócili uwagę recenzenci dzieła²⁰, nie udaje się więc w pełni wyjaśnić, choć jej podstawowe fabularne zadanie, a mianowicie skierowanie protagonisty powieści, czeskiego malarza, Josefa Hali, za młodu hołdującemu inspiracjom abstrakcjonistycznym, na „właściwą” drogę artystyczną, zostaje zrealizowane.

Protagonista ten, korzystający z pomocy licznych protektorów, staje się zarazem ofiarą manipulacji, wszyscy bowiem „dobroczyńcy” próbują wtłoczyć go w zaprogramowane *a priori* ramy czy matryce tożsamościowe i narzucić mu z góry określoną rolę twórcy, który, osiągając komercyjny sukces, doprowadzi jednocześnie do rehabilitacji malarstwa realistycznego, zdeprecjonowanego (wydawałoby się: nieodwołalnie) przez awangardowe eksperymenty. Opowieść o tokańskiej legendzie pełni funkcję swoistego katalizatora zrozumienia, że sztuka powinna odpowiadać duchowym i estetycznym potrzebom odbiorców, co w tym przypadku oznacza: respektować zasady figuratywności i że jedynym środkiem zrealizowania tego celu jest harmonijne przenikanie się tradycji z nowoczesnością, konkretnie zaś: aktualizacja technik malarskich sztuki gotyckiej.

Do podobnych wniosków, tym razem jednak biorąc na warsztat konwencje piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego, dochodzą bohaterowie opowiadania *Falzum* („Falsyfikat”), stanowiącego część opublikowanego w 2012 roku pod tym samym tytułem tomu „klasycznych” narracji kryminalnych:

W gorszym przypadku [...] parę osób napisze, że ścienny współczesny obraz figuralny, wytworzony tradycyjną techniką, ma przyszłość. W przypadku lepszym europejska elita historyków sztuki objawi, że tak powiem, możliwości symbiozy starego malarstwa z nowoczesnym. A ponieważ jeden będzie chciał przebić pomysły drugiego, mimowolnie wyciągną armatę i wystrzelą ścienny współczesny obraz do XXI wieku i uczynią z niego filar sztuki na kolejne dziesięciolecia²¹.

W tekstach z *Falsyfikatu* Ludva nie stara się zbyt daleko wykraczać poza ustalone schematy prozy detektywistycznej. Bohaterami czyni dwójkę policjantów reprezentujących odmienne, ale uzupełniające się wzajemnie metody dochodzenia do prawdy (arystotelesowska logika vs. intuicja podbudowana asocjatywnym łączeniem pozornie całkowicie od siebie niezależnych zjawisk²²), respektuje, często opisywane w badaniach, odwrócenie chronologii zdarzeń (od odnalezienia zwłok zamordowanej ofiary, przez cofanie się w przeszłość i docieranie do „istotnych dla sprawy” faktów z jej życia, po zdemaskowanie sprawcy zbrodni²³), uwzględnia pierwszoplanową rolę przesłuchania świadków i nie pomija (choć po trosze umniejsza) znaczenia materialnych śladów i współczesnych technik

²⁰Erik Gilk konstatuje na przykład, że: „Trzeba Ludvie przyznać, że potrafi utrzymać napięcie i ciekawość czytelnika aż do końca powieści. Tyle tylko, że tajemniczość, którą prozaik próbuje za każdą cenę zasugerować, relacjonując zachowanie większości postaci [...] wydaje się wątpliwa i dlatego czytelnik czuje się ostatecznie rozczarowany i oszukany, nie dostarcza się mu bowiem wielu ukrytych powiązań. [...] Powstaje w ten sposób paradoksalna sytuacja: na podstawie lektury czytelnik tajemnicy nie pozna, ale nie odnajdzie jej także między wierszami, ponieważ jej tam nie ma” (E. Gilk, *Prozaická zasněnění*, Praha 2010, s. 38).

²¹R. Ludva, *Falzum*, Brno 2012, s. 109-110.

²²Por.: „Poruczniku, logika to jest dyscyplina, która bazuje na tak zwanym wynikaniu. Z jednego faktu wynika fakt następny. Każdy człowiek jest śmiertelny. Arystoteles jest człowiekiem. Arystoteles jest śmiertelny. Wynikanie [...] Kapitanie, prawidłowe byłoby takie wynikanie? Śliwowica jest dobra. Ja piję śliwovicę. Ja jestem dobry” (tamże, s. 74, 75). Interlokutor co prawda jednoznacznie zaprzecza, ale stosowana przez Kryštofa Fridricha metoda „intelektualnego stretchingu” (jak to określa jego przełożony, Josef Rambousek) sprawdza się w praktyce śledczej o wiele lepiej niż sucha „Holmesowska” dedukcja.

²³Por.: R. Caillois, *Powieść kryminalna...*, s. 169.

kryminalistycznych. W rezultacie oferuje czytelnikowi wszystkie „znane i lubiane” gatunkowe komponenty i, zachowując hierarchię ważności, podporządkowuje im (w sensie strukturalnym) składniki drugorzędne (nieobligatoryjne), przede wszystkim, co oczywiste, te, które współgrają z prezentacją (przybliżaniem odbiorcy) społeczności malarzy, rzemieślników artystycznych, marszandów, historyków sztuki, licytatorów aukcyjnych i kustoszów wystaw. Zagadkowość zbrodni popełnianej w takim właśnie, z potocznego punktu widzenia dość hermetycznym (więc także: egzotycznym), środowisku wzrasta, przyczyniając się przy okazji do uatrakcyjnienia przebiegów fabularnych, wybrany temat pozwala zaś na przemycanie (na zasadzie zaktualizowania horacjańskiej maksymy: *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae*) zasobu rzetelnych wiadomości dotyczących współczesnej (w opinii autora najwyraźniej godnej pożałowania) kondycji sztuki, która, utraciwszy autentyczny kontakt z publicznością, wegetuje na marginesie kolektywnej wyobraźni, budząc emocjonalne poruszenie już tylko wśród ekspertów i, ewentualnie, nowobogackich snobów zainteresowanych wyłącznie wysokimi cenami „galeryjnego asortymentu towarów”. Tylnymi drzwiami niejako pisarz przekazuje zatem wiarygodną historyczno-artystyczną wiedzę, nie unikając też zabiegów ekfrastycznych, co skutkuje przekształceniem narracji literackiej w miarodajne narzędzie egzegetyczne. Na tak zarysowanym tle wyeksponowane zostają, szeroko pojmowane, zagadnienia relacji zachodzących między kopią a oryginałem dzieła sztuki, odsyłające do postmodernistycznego w swej proveniencji przeświadczenia o niemożności zdefiniowania absolutnego pierwowzoru, stanowiącego punkt wyjścia nieskończonego ciągu replik, pastiszów i modyfikacji. Już w Ścianie serca postulat odtworzenia technik średniowiecznego malarstwa (inspirację stanowiła tu ikonograficzna wyobraźnia znanego czeskiego malarza, Jana Knapa) otwierał drogę ku pytaniu o granice prawa do naśladowania starych mistrzów, funkcję cytatów czy o sensowność zarzutów o wtórność i brak inwencji twórczej. Opowiadania ze zbioru *Falzum* wplatają te zagadnienia w sieć kryminalnych intryg (wprowadzenie tematu fałszerstwa dzieła sztuki w funkcji motywu zabójstwa nie stanowi zresztą w historii gatunku jakiegos szczególnie odkrywczego novum), ukazując, że pojęcie falsyfikatu nie jest ostatecznie sprecyzowane (także w sensie etycznym; przywłaszczanie cudzych pomysłów nie musi bowiem koniecznie kojarzyć się z kradzieżą i plagiatem) i obejmuje swym znaczeniem nie tylko „prymitywne” zamiany

autentyków na ich idealnie wykonane repliki, ale także ćwiczenia stylizatorskie służące doskonaleniu warsztatu twórczego oraz całą gamę mniej lub bardziej dosłownych parafraz przypominających o ciągłości kulturowej tradycji. Nietrudno zresztą w tych apoteozach „wiecznego życia” dziedzictwa wielkiej sztuki rozpoznać echa podstawowych haseł teoretycznych uzasadniających (usprawiedliwiających) rozpasany eklektyzm malarstwa postmodernistycznego²⁴.

Jan Knap, bez tytułu



²⁴Zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej, najbardziej charakterystycznym sygnałem malarskiego postmodernizmu jest to, że „po okresie neoawangardowych «dzieł» typu assemblage, fluxus, performance itp. powracają obrazy – pokryte farbą płótna, oprawione w ramy i wieszane na ścianie” (K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 196). Autorów takich obrazów badacze nazywają postmodernistami, ponieważ „odchodzą generalnie od formalizmu i abstrakcji, zwracając się, często ironicznie, w stronę mitologii, historii i narracyjności. Ich tworzywem są ikonograficzne «znaleziska» z przeszłości, które – po przywłaszczeniu – gromadzą obok siebie na obrazach. Tak jak w przypadku literackiej intertekstualności, tak i tutaj – obrazy rozmawiają ze sobą, jeden nawiązuje do innego albo do kilku innych” (tamże, s. 207-208).

Problematyka falsyfikacji nie jest obca również Milošowi Urbanowi, choć w jego ujęciu kwestie usytuowania ewolucji rozwiązań artystycznych na linii innowacji i powtórzenia wywołują aksjologiczny niepokój i wątpliwości natury estetycznej. W powieści *Stín katedrály. Božská krimikomedie* („Cień katedry. Boska krymikomedia”, 2003) opowiadającej o serii morderstw, skutkujących profanacją przestrzeni sakralnej i redukujących najważniejszą praską świątynię do roli standardowego crime scene, pisarz, za pośrednictwem swego protagonisty, historyka sztuki, Romana Ropsa (zbieżność nazwisk z belgijskim skandalizującym symbolistą, Félicie-nem Ropsem, w tekście zostaje explicite wskazana), pracującego nad monografią *Kamenný hvozď* („Kamienny las”) poświęconą dziewiętnastowiecznej dobudowie katedry, podważa, po części przynajmniej, sens przeprowadzonej wówczas rekonstrukcji. O tym kościele jeden z bohaterów, kamieniarz Angelo Fulcanelli (nazwisko jest oczywiście również znaczące²⁵), stosujący, co nie powinno dziwić, wyłącznie „oryginalne” średniowieczne techniki rzemieślnicze, mówi bowiem owemu protagoniście:

Podobnie jak ja, ma pan romantyczną duszę, człowiek pozna kolegę. A bratu romantykowi chciałbym zwrócić uwagę, że o ile stara część katedry stanowi szczytowe dzieło gotyku, o tyle cała nowa część to dzieło gotyku sfałszowanego. Pan oczywiście wie, że romantyzm w pełni rozkwitu, sam w sobie nic niewart, jast wspaniały jako zwierciadło całości. Harmonia, w tym to spoczywa. [...] To morderstwo w świątyni z tym, myślę, się wiąże²⁶.

Stylizowana na gotyk architektura sakralna, mimo starań projektantów, „uczciwie” (jak żąda maksyma z powieści Ludvy) dążących do osiągnięcia efektu autentyku, nie jest jednak w stanie wywołać odpowiednich duchowych reakcji. Brakuje jej Benjaminowskiej aury, gdyż budowie towarzyszyły nie głęboko uwewnętrznione doświadczenia religijne, ale wyzuta z emocji ekspercka wiedza. Zbrodnia w takiej świątyni nie musi oznaczać i w przekonaniu mordercy nie oznacza profanacji, a zakończenie, w myśl reguł gatunku odpowiednio co prawda zaskakujące, nie wzbudza „litości i grozy” i nie pozwala na przeżycie katharsis. Sprawcą (czy raczej zleceniodawcą) serii zabójstw okazuje się katedralny archidiakon, ojciec Urban (znów zbieżność nazwisk nieprzypadkowa; pisarz niejednokrotnie rozrzuca swe „sygnatury” w fikcjonalnej przestrzeni kolejnych tekstów), powodowany potrzebą przywrócenia Kościołowi należnego mu, a utraconego w wyniku postępującej ateizacji, społecznego prestiżu i rozzaczarowany „zdradą” bohatera, którego uważał za swego duchowego syna i spadkobiercę:

Wychowywałem cię tak, abyś się stał najlepszym świeckim między świeckimi, intelektualistą broniącym naszej sprawy. Z Kościoła dzisiaj wszyscy się śmieją. Powiedziałem więc sobie, że nadszedł najwyższy czas, aby Kościół znowu budził strach. [...] Tylko że to nie pomogło [...]. Ani te rozbite posągi, ani świnia wpuszczona na mszę, ani ta obrzydliwa rzeź, ty moich podpowiedzi nie widziałeś, nie słyszałeś²⁷.

²⁵Fulcanelli (1839–1953) – znany wyłącznie pod pseudonimem francuski alchemik i autor tekstów okultystycznych. Z punktu widzenia kulturowych nawiązań, eksponujących fikcjonalny charakter świata przedstawionego powieści Urbana, najistotniejsza wydaje się, niejednokrotnie zresztą przywoływana w *Cieniu katedry*, opublikowana w 1926 roku książka *Le Mystère des Cathédrales*.

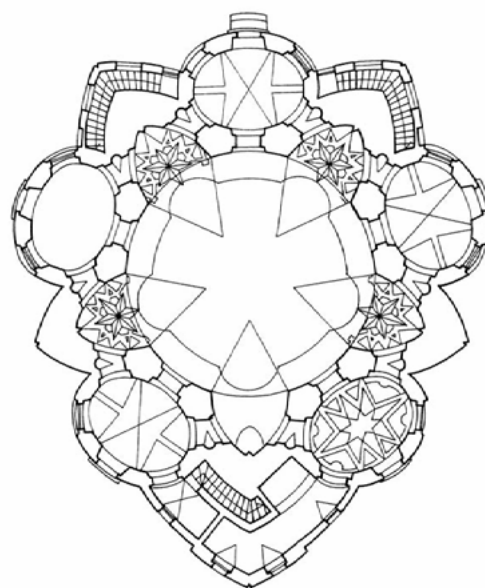
²⁶M. Urban, *Stín katedrály. Božská krimikomedie*, Praha 2003, s. 64.

²⁷Tamże, s. 273, 275.

Doświadczenia auratyczne towarzyszą natomiast kontemplacji walorów estetycznych kościołów zaprojektowanych przez Jana Blažeja Santiniego-Aichela (1677-1723), barokowego architekta, którego dzieła, podporządkowane misji kontreformacyjnej, w dużej mierze nadały kształt kulturowemu krajobrazowi czeskiej i morawskiej prowincji. Nie ten aspekt jego bezcennej artystycznej spuścizny jednak zainspirował pisarza do opublikowania powieści Santiniho jazyk. *Román světa* („Język Santiniego. Powieść światła”, 2005), ale po części zmyślane, po części zaś bazujące na dokumentarnych zapiskach (przewrotna gra, można by powiedzieć: rozgrywka między *dichtung und wahrheit* stanowi, najogólniej rzecz biorąc, swoisty „znak rozpoznawczy” Urbanowskiego fikcyjotwórstwa), przeświadczenie, że w planach tych świątyń kryje się sekretny przekaz, którego odszyfrowanie, wymagające pogłębionej wiedzy na temat kabały, chrześcijańskiej symboliki liczb czy arkanów wolnomularstwa, pozwoli na zdobycie absolutnej mądrości. Znaczenie tego przekazu, dostępne jedynie dla wąskiego kręgu wybranych, przekazywane jest z generacji na generację i strzeżone przed profanami, także za cenę zbrodni. W świecie wtajemniczonych z niezłomną konsekwencją panuje zasada, iż „cel uświęca środki” (a uświęcenie to należy rozumieć literalnie), morderstwa popełnia się z automatyczną precyzją i całkowitą niemal atrofią wrażliwości etycznej, a ich wyrafinowana, przywodząca na myśl refleksje Thomasa de Quinceya „estetyzacja” (teatralnie upozowane ciała ofiar)²⁸ nabiera właściwości znakowych (wycięte języki zwłok sugerują związek z kanonizacją Jana Nepomucena i jednocześnie adresatowi przekazu, bohaterowi powieści, nakazują milczenie²⁹), pełni bowiem funkcję ostrzeżenia dla tych, którzy „bez upoważnienia” próbują przedrzeć się przez skomplikowany „system zabezpieczeń”. Protagonista i narrator Języka Santiniego, Martin Urmann, copywriter w renomowanej agencji reklamowej, prób takich dokonuje, motywowany jednakże nie dążeniem do osiągnięcia najwyższego poznania, ale groźbą utraty pracy. Postawiono przed nim bowiem niewykonalne (w baśniowym niemal sensie) zadanie: w ramach inicjatywy biznesowej zatytułowanej The Golden Copy Project ma sformułować uniwersalny slogan „zdolny sprzedać każdy towar”. Poszukiwanie narzędzi realizacji tego karkołomnego przedsięwzięcia inspirowuje go do refleksji nad sensem milczenia (ochrony tajemnicy spowiedzi) św. Jana Nepomucena, co, w naturalny niejako sposób, wiedzie ku uwagom na temat jego, zwieńczonego kanonizacją, barokowego kultu i owocuje skierowaniem myśli ku świątyniom Santiniego, zwłaszcza zaś zbudowanemu na planie pięcioramiennej gwiazdy (pięć gwiazd symbolizuje litery w łacińskim słowie *tacui* – „milczałem”) kościołowi w Zielonej Horze.

²⁸Mowa o eseju de Quinceya *On Murder Considered as one of the Fine Arts* („O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych”) z roku 1827. *Explicite* do pracy tej nawiązuje Ludva w opowiadaniu *Gotické zvonění* („Gotyckie bicie dzwonów”). Por.: R. Ludva, *Falzum*, s. 19.

²⁹Por.: „W oknie [...] stał proboszcz i patrzył na nas, jego biała twarz błyszczała spoza szyby w świetle wschodzącego księżyca. Niedobrze [...] – coś jest w straszliwym nieporządku [...] Ksiądz nie ruszył się od okna nawet o milimetr i nie odwrócił głowy, kiedy wkroczyliśmy do szarego pokoju. [...] Poklepałem go po ramieniu i ten drobny, choć szybki ruch pozbawił go równowagi. Ciało niezgrabnie osunęło się na podłogę. Tak tutaj musiało leżeć, zanim ktoś je postawił w oknie. Ksiądz był omotany starannie splecionym i powyginanym drutem uformowanym w ciasną klatkę, w którą go zasznurowali, żeby się nie przewrócił. Druciany pancerz na szyi utrzymywał głowę w pozycji pionowej. [...] Od drucianej pętli zacisniętej wokół nadgarstka i bioder odwijał się do tyłu pręt przypominający ogon. Łukiem zawijał się aż ku kostkom, a stamtąd wznosił się z powrotem do brzucha, klatki piersiowej i twarzy z zakrwawioną brodą. Kończył się w otwartych ustach. [...] Ziała z nich ciemność i pustka jak z jaskini. Jak przewidywałem, morderca uciął język i zabrał ze sobą” (M. Urban, *Santiniho jazyk. Román světa*, Praha 2005, s. 207-208).



Pielgrzymkowy kościół św. Jana Nepomucena w Zelenej Horze

Opowieść o tych poszukiwaniach, w których Urmannowi towarzyszy w roli pomocnika i doradcy znany z *Cienia katedry* Roman Rops oraz zafascynowana Santinim, pragnąca restaurować jego barokowo-gotycki styl, absolwentka architektury Viktoria (reprezentująca środowisko wtajemniczonych), i które szybko przekształcają się w prywatne śledztwo, respektuje reguły konstrukcyjne thrillera, przyznając bohaterowi nieokreśloną pozycję między potencjalną ofiarą, detektywem i pośrednim sprawcą zbrodni³⁰. Jego fabularna rola nie polega bowiem wyłącznie (jak w „klasycznej” powieści kryminalnej) na docieraniu do prawdy i zdemaskowaniu zabójcy. Wplątany wbrew własnej woli („Na początku był przypadek. Przez chwilę tak myślałem. Dziś już tego nie jestem taki pewien”³¹) w ciąg niezrozumiałych, niosących zagrożenie, wydarzeń, nieustannie obserwowany i sterowany („naznaczony”) przez dysponujących wszechwładną (w ramach tekstowej fikcji) władzą depozytariuszy wiedzy ezoterycznej, staje się obiektem operacji manipulacyjnych, z jednej strony czyniących zeń adresata wielorakich podejrzeń (na bohaterów thrillera z reguły nieufnie, choć z innych powodów, spoglądają zarówno spiskowcy, jak i policjanci; w *Cieniu katedry* funkcjonariuszka wydziału zabójstw, Klára, pełni funkcję drugiego, równorzędnego obok Romana Ropsa, narratora tekstu³²), z drugiej strony natomiast

³⁰Mariusz Kraska, powołując się na ustalenia Jerry’ego Palmera, wymienia „trzy zasadnicze wyróżniki decydujące o specyfice thrillera: 1. Występowanie spisku (*conspiracy*), który jest postrzegany jako „nienaturalne” lub patologiczne zniszczenie przeciwnego mu, uporządkowanego świata normalności; 2. Obecność postaci walczącego ze złem bohatera (*competitive hero*), obdarzonego szczególnymi zdolnościami i mocą, typu samotnika, outsidera, pod tym względem przypominającego jego przeciwników; 3. Ważna rola suspensu jako podstawowego czynnika narracji” (M. Kraska, *Co by było gdyby... czyli dlaczego powstała political fiction*, [w:] *Literatura i kultura popularna IX*, red. T. Żabski, Wrocław 2000, s. 145. Badacz nawiązuje do pracy Jerry’ego Palmera *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, London 1978, s. 100).

³¹M. Urban, *Santiniho jazyk...*, s. 13.

³²W przypadku thrillerów operujących motywami religijnymi (a do takich po części należą powieści Urbana) schemat fabularny, jak pisze Bogdan Trocha, „zakłada współwystępowanie dwóch typów śledztw: klasycznego, prowadzonego przez policję, zmierzającego do wykrycia sprawcy zbrodni za pomocą aparatury kryminalistycznej, oraz drugiego, komplementarnego wobec pierwszego, zmierzającego do wyjaśnienia funkcji symboli religijnych obecnych na miejscu zbrodni i określenia ich ewentualnej roli na miejscu zdarzenia” (B. Trocha, *Między thrillerem religijnym a teologicznym...*, s. 223).

sprawdzających jego przydatność w procesie inicjacyjnym, w którym właściwe zrozumienie sensu szeregu morderstw staje się *conditio sine qua non* pełnej transgresji.

Powodzenie lub porażka („Ty moich podpowiedzi nie widziałeś, nie słyszałeś”, wypomina Ropsowi ojciec Urban) uczestnictwa w tym procesie zależy od akceptacji prawa do morderstwa, tracącego charakter czynu nieetycznego, by zyskać dzięki temu status narzędzia ocalenia rudymenarnych wartości. Dochodzi w ten sposób do zakwestionowania jednej „z naczelnych zasad kryminału: przestępstwo jest zakłóceniem «porządku świata», lecz porządek ten w powieści kryminalnej zawsze zostaje przywrócony”³³. Urban tę regułę, częściowo na zasadzie lustrzanego odbicia, odwraca: zachwianie ładu, postrzegane jako immanentna właściwość współczesności, następuje wcześniej, terazniejszość jawi się jako domena postępującej entropii, zbrodnie stanowią zaś jej potwierdzenie lub wykładnik, ewentualnie, z innej strony patrząc, jako przestroga (wówczas, jak w *Języku Santiniego*, ofiary są całkowicie przypadkowe) lub „sprawiedliwa” kara za cywilizacyjne przewinienia (modernizacja utożsamia się tu z utratą duchowego wymiaru egzystencji) wskazując drogę ku swego rodzaju rekosmizacji, powrotu do wybranego momentu z przeszłości i jego konsekwentnej rekonstrukcji³⁴. Sztuka, przede wszystkim zaś dawna architektura sakralna, zachowana do dziś w pierwotnym kształcie, potrafi wywołać kulturowe wspomnienia, aktualizujące zapoznane dziś (niesłusznie, zdaniem Urbana) pewniki aksjologiczne i przywracające im stosowną rangę metafizycznej rękoi niezmienności rządzących funkcjonowaniem rzeczywistości praw.

Jawna dezynwoltura, z jaką Urban podchodzi do odziedziczonych po Arbesie i podpatrzonych u współczesnych sobie pisarzy szablonów genologicznych thrillera, horroru, literatury okultystycznej, gotycyzmu czy nawet dekadencckiej powieści o dandysie (Rops, miłośnik malarstwa prerafaelickiego, uważa siebie za „spóźnionego” wiktorianina³⁵), nie powinna eliminować z czytelniczego (badawczego) pola widzenia wiarygodności przekazywanego za pośrednictwem sensacyjnych fabuł antymodernizacyjnego przesłania. Wszystkie źródła inter- i architekstualnych inspiracji potraktowane co prawda zostają przez niego z typowo postmodernistycznym ironicznym dystansem owocującym wyeksponowaniem całkowitej umowności przebiegów fabularnych, autor nie unika balansowania na granicy dobrego

³³W. Bialik, *Friedricha Dürrenmatta polemika z konwencją typowej powieści kryminalnej*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 80.

³⁴W innych powieściach Urbana marzenie o cofnięciu się w czasie przybiera formę zrealizowanej utopii regresywnej. W *Sedmikosteli* („Kłątwa siedmiu kościołów”, 1998) mowa jest o restytucji realiów z czternastowiecznego („przedhusyckiego”) średniowiecza, w *Hastrmanie* („Wodnik”, 2001) o powrocie do przedchrześcijańskich wierzeń, obyczajów i obrzędów.

³⁵Por.: „Ci artyści nazywali siebie prerafaelitami, stworzyli bractwo, ich duchowym ojcem był Dante Gabriel Rossetti. Jako wyznawcy stylu, który panował w malarstwie przed pojawieniem się szkoły Rafała Santiego, proponowali sztukę, która szokowała ówczesne społeczeństwo wspaniałością, zmysłowością i marzycielstwem, ale też naiwnością, w wieku pary i wojen kolonialnych akademickiego realizmu i pierwszych oznak z trudem przebijającego się impresjonizmu, uroczym anachronicznie prostą. Na domiar złego pozwolili sobie na coś niesłychanego: wnieść do sztuki nową odważną jakość, zrzekając się przy tym wszelkiej awangardy. Chcieli tworzyć Piękno w epoce, która je powoli, ale konsekwentnie przestawała cenić – piękno stało się dla nich bóstwem, wszystko inne było mu podporządkowane. I ja należę do tego bractwa, jestem smutnie spóźnionym wiktorianinem. Należę do ostatnich miłośników ich sztuki, przede wszystkim płócien Rossettiego, o których XX wiek ze swoimi ekspresjonizmami, kubizmami i abstrakcjami tak głupio zapomniał” (M. Urban, *Stín katedrály...*, s. 38).

smaku („Lewą nogą stałem w żebrach zakonnika, prawa utknęła mi w miednicy mniszki”³⁶, relacjonuje Urmann swe włamanie do kościelnej krypty, gdzie zmuszony jest stąpać po zmurzałych trumnach) i zamiast oszczędności zastosowanych środków wybiera nadmiar i rozpasanie piętrowo gromadzonych kulturowych ech i reminiscencji³⁷, ale strategii tej nie należy identyfikować, podobnie zresztą jak kryminalnych narracji Romana Ludvy, z bezinteresowną grą z konwencjami.

Obaj twórcy proponują czytelnikowi zatem atrakcyjną pod względem lekturowym mieszankę tajemniczości, suspensu i (w przypadku Urbana) abiektywnej makabry, wzbogaconą (pogłębianą?) o „wypunktowanie” negatywnych aspektów ponowoczesnego świata, w którym rozkład tradycyjnych systemów wartości i kryzys logocentrycznej epistemologii wywołuje poczucie zagubienia i alienacji, a amorficzność rzeczywistości rodzi tęsknotę za dawnym porządkiem oraz przejrzystością schematów poznawczych i motywuje do poszukiwania porządków alternatywnych. Nieprzypadkowo jednego z bohaterów *Falzum*, porucznika Kryštofa Fridricha, fascynuje normatywność kolejowych rozkładów jazdy, Josef Hala ze *Ściany serca* przekłada ogólnikowość łacińskiej maksymy na konkret algebraicznego równania (śmierć=życie → śmierć=tajemnica obrazu → życie=obraz), a w protagonistach powieści Urbana zachwyt budzi zarówno niepodważalna matematyczna precyzja sakralnego budownictwa, jak i średniowieczna, chrześcijańska i kabalistyczna, mistyka liczb.

Ożywienie schematów literatury kryminalnej, dla której, jak to określa Aleksandra Kunce, pisząc o dwudziestowiecznej wrażliwości epistemologicznej: „Niepowodzenia w objęciu całości nie są spowodowane do nieczytelnej natury świata, ale do niedoskonałości metody”³⁸, pozwala, przynajmniej „chwilowo”, podczas doświadczenia lekturowego, wskrzesić wiarę w skuteczność „właściwie dobranej” ścieżki poznawczej. Ograniczenie reprezentacji do wyodrębnionego fragmentu świata, zamkniętego w ściśle wytyczonych ramach i poddanego drobiazgowej, semiotycznej, można by zaryzykować twierdzenie (Mariusz Czubaj pisze na

³⁶M. Urban, *Santiniho jazyk...*, s. 193.

³⁷Marcin Świerkocki podkreśla, że spokrewniony z transgresją nadmiar, jedna z konstytutywnych kategorii estetycznych postmodernizmu, „oznacza przekroczenie danej granicy w sensie wyjścia poza pojedynczy, zamknięty układ, i/albo w sensie aneksji obcych terytoriów. Nadmiar oznacza więc także wszelką postmodernistyczną mnogość: wszelkie artystyczne multiplikacje, kopie, permutacje i kombinacje, jak również wszelki pluralizm [...]. Nadmiar nie jest więc jedynie «obecnością wielu rzeczy naraz», z jednej strony oznacza bowiem «eksces», przesadę, wykroczenie (poza granice konwencji), z drugiej zaś skrajność, często «nadmierną obecność» jednej rzeczy naraz, rozmnożonej niby w gabinecie luster, a zatem uaktualniającej (i multiplikującej) jej rozmaite potencjalności” (M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 73).

³⁸A. Kunce, *O dwudziestowiecznej wrażliwości epistemologicznej*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 115. Badaczka przeciwstawia makrologiczne uroszczenia rozumu przypisującemu sobie zdolność do ogarnięcia owej całości bliskiemu niekonwencjonalnym metodom dochodzeniowym prezentowanym we współczesnej powieści kryminalnej „samoograniczeniu” wyrastającemu z „chęci rozbudzenia wątplenia, sygnalizowania niemocy ogarnięcia epistemologicznego, moralnego człowieka” (tamże, s. 116). Zrodzona w ten sposób wrażliwość mikrologiczna „pokazywałaby rozkład każdej całości, która drażniona jest przez chaos, rozproszenie. [...] W tym sensie uwrażliwienie namysłu, które trafiło się dwudziestowieczności po jej własnym podjęciu siebie, szłoby w stronę stanu umysłu pełnego zawieszenia, ufającego wszelkim odcieniom i półtonom, rozmywających kontury, rezygnującego z klasyfikacyjnych zapędów, ufne wobec doraźnych opisów bliskich doświadczeniu kulturowemu” (tamże).

przykład o Saussure'owskiej proveniencji dedukcyjnych założeń kryminału³⁹), analizie, ową iluzję zaś podtrzymuje, choć autorzy, podążając śladami Eco i Dürrenmatta, starają się (uwaga ta w większej mierze dotyczy twórczości Urbana) bezdyskusyjną efektywność linearnej kauzalności podważyć (między innymi dzięki przywołaniu kategorii przypadku lub rozważaniom na temat perwersyjnej logiki szaleństwa standardowo w thrillerach charakteryzującego seryjnych morderców), wzbudzić w odbiorcy „uzasadnioną wątpliwość” i zasugerować mu repertuar potencjalnych, obocznych interpretacji wydarzeń⁴⁰.

By ten efekt równoczesnego zaprzeczenia i kontynuacji gatunkowych standardów jednej z najpopularniejszych form genologicznych zrealizować, nie trzeba jednak sięgać po tematykę z dziedziny historii sztuki i „przeładowywać” narracji quasi-naukowymi wtętami inkrustowanymi specjalistyczną terminologią do tego stopnia, że, jak to z upodobaniem czyni Urban, konieczne okazuje się opatrywanie kolejnych powieści spisami bibliograficznymi, gwarantującymi odbiorcy referencjalną rzetelność przekazywanego zasobu informacji⁴¹. Rodzi się zatem pytanie, czemu owe licznie przytaczane biogramy artystów, refleksje nad tradycyjnymi systemami ikonologicznymi i operacje ekfrastyczne służą. Odpowiedź wymaga z jednej strony przypomnienia postmodernistycznej pasji cytowania, palimpsestowości, apokryficzności

³⁹Por.: „Historie z Sherlockiem Holmesem w roli głównej to opowieści nie tyle o śladach, ile znakach. Utwory te są manifestacją systemu semiotycznego, który w modelowej wersji został stworzony przez Ferdynanda de Saussure'a. Podstawowym założeniem uczynionym przez pioniera językoznawstwa strukturalnego była teza o jednolitej budowie znaków, które nieodmiennie zawierają w sobie element znaczący i znaczony. Ta istota znaku, w którym *signifiant* nierozzerwalnie łączy się z *signifié*, jest wręcz obsesyjnie manifestowana przez Sherlocka Holmesa. [...] regułą myślenia w świecie Holmesa jest wiara w oczywistość i niepodważalność znaku” (M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 193) Zdaniem Miroslava Petříčka: „Morderstwo jest w tekście w konieczny sposób «znaczące», znajduje się w pozycji stosunku *signifiant* do *signifié*, niezależnie od tego, czy owo «znaczące» rozumiemy jako znak, symbol czy funkcję (M. Petříček, *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*, Praha 2000, s. 188).

⁴⁰Co ciekawe, badacze i recenzenci, choć w swych egzegezach unikają wpisywania powieści Urbana w obręb tradycji genologicznej literatury sensacyjnej, to jednak, po części być może podświadomie, zarzucają mu (inna kwestia, czy słusznie) brak prawidłowej logiki wynikania w konstruowaniu sekwencji fabularnych wydarzeń: „Podstawowym problemem *Języka Santini*go pozostaje ornamentalność, wypływająca z braku prawidłowego porządku kauzalnego. Powieść bazująca na schemacie stopniowego odkrywania tajemnicy takiej prawidłowości zaś wymaga. Czytelnik musi bowiem autorowi uwierzyć, że nie tylko samo śledztwo, ale także kolejne kroki detektywa mają swoją logikę, że B następuje po A i oczywiście poprzedza C. Logika ta nie musi się pokrywać z logiką świata zewnętrznego, ponieważ sugestywne dzieło potrafi wytworzyć własny porządek wynikania, ale tak czy inaczej musi to być logika” (E.F. Juříková (P. Janoušek), *Dvě a jedna je dvacet jedna aneb reklama na Santiniho aneb těžko nositelné boty*, [w:] P. Janoušek, *Kritikova abeceda*, Praha 2009, s. 298).

⁴¹Z tego punktu widzenia Urbanowskie thrillery, zestawiające ze sobą elementy i wyznaczniki heterogenicznych dyskursów, włączyć wypada w przestrzeń tzw. gatunków zmaconych, w których chodzi, jak chce Clifford Geertz, „o coś więcej niż o dziwaczne igraszki, przelotne ciekawostki czy o dobrze znany fakt, że innowacje są z definicji trudne do zaszufładowania. Zjawisko ma charakter dostatecznie powszechny i wyrazisty, by podsunąć myśl, że jesteśmy świadkami rzeczy ważniejszej niż korekta mapy kulturalnej, niż przesunięcie kilku spornych granic [...] Nie musimy wcale przyjąć hermetycznego poglądu na *écriture* jako na zbiór znaków oznaczających znaki lub bez reszty oddawać się rozkoszom tekstu aż do rozpuszczenia się jego znaczenia w naszych reakcjach, aby dostrzec, że do naszych przekonań o tym, co czytamy i piszemy, wtargnął wysoce demokratyczny klimat. Wydaje się, że cechy wiążące teksty ze sobą, stawiające je, przynajmniej na płaszczyźnie ontologicznej, na tym samym poziomie, charakteryzują je w stopniu nie mniej istotnym niż cechy wyodrębniające. Zamiast ustawionych w zwartym szyku „rodzajów naturalnych”, sztywnej, ostro zróżnicowanej pod względem cech jakościowych typologii, coraz bardziej dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślaných i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie dysponujemy żadnymi konwencjami interpretacyjnymi. Mamy ich więcej niż kiedykolwiek, ale są one zbudowane – a często jedynie sklecone – tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej” (C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 215-216).

i falsyfikacji, co kieruje uwagę w stronę tych epok w dziejach architektury i malarstwa, które taką „uświadomioną eklektyczną wtórność” wpisywały w system dopuszczalnych strategii artystycznych (nawiązując do architektonicznych rozwiązań gotyku, cytował wszakże już Santini, o dziewiętnastowiecznych budowniczych katedry św. Vity nie mówiąc), z drugiej strony zaś rozważania o mimetyzmie czy figuratywności dawnych plastycznych konwencji sprzyjają wszczęciu dyskusji poświęconej aktualności i ewentualnemu zrehabilitowaniu realistycznej reprezentacji literackiej. Intersemiotyczne powinowactwa korzystające z przekonania o dającej się zdefiniować (na przykład w płaszczyźnie funkcji) ontologicznej wspólnoty uniwersum sztuki otwierają drogę ku ponownej absolutyzacji narracyjności (jej poznawczych, estetycznych i, *last but not least*, komunikacyjnych walorów), w której obaj pisarze (zgodnie zresztą z postmodernistycznymi postulatami⁴²) dostrzegają remedium na narastający rozdzźwięk między artystami (niezależnie od tworzywa, jakim się posługują) a publicznością. Roman Ludva w *Falsyfikacie* przypomina zatem, że: „Sztuka jest dla ludzi, nie dla aniołów”⁴³, a w *Ścianie serca* twierdzi, że malowidło, jako żywy organizm, powinno opowiadać zrozumiałą dla odbiorcy historię.

Urban z tej rehabilitacji narracyjnego potencjału wszystkich tekstów kultury wysnuwa o wiele dalej idące wnioski. W powieści *Lord mord. Pražský román* („Lord mord. Powieść praska”, 2008), której fabuła, tocząca się w ostatniej dekadzie XIX wieku, opowiada o seryjnym mordercy, podszywającym się pod znaną z praskiego folkloru postać widmowego Masička (Mięsiwka), protagonista, hrabia Arco, skrachowany arystokrata, sutener i dealer narkotyków⁴⁴, w fikcyjnym świecie dzieła odgrywający typową dla thrillera rolę „detektywa z przypadku” i przedmiotu intryg spiskowców, podczas spaceru po Josefowie (żydowskiej dzielnicy Pragi w latach 1895-1914 poddanej procesowi tzw. asanacji, czyli, brutalnie rzecz ujmując, wyburzeniu; pisarz przypomina tu burzliwe dyskusje, które decyzji o przebudowie miasta towarzyszyły), relacjonuje:

Potem się z otwartej bramy wjazdowej odezwało wołanie o pomoc; błagalny, kobiecy głos, później okrzyk i nagle cicho. Wszedłem na podwórko razem z ludźmi, którzy nadchodzili z okolicznych domów. Za oknami zapalano lampy i pojawiała się w nich jedna ciemna głowa za drugą. Koło drewnianej przybudówki na drewno skupiła się grupka ubogo odzianych osób, było ich chyba ośmioro, rozmawiali podnieconymi, przestraszonymi głosami. Opodał, obok beczki na deszczową wodę, leżała w kałuży krwi jakaś dziewczyna. Na podstawie pozycji ciała i nienaturalnie obróconej głowy można było przypuszczać, że ma złamany kark⁴⁵.

⁴²Por.: „Tęsknota za klasycznym bohaterem oznacza także tęsknotę za tradycyjnie skonstruowanym opowiadaniem, interesującą, czyli poruszającą emocjonalnie fabułą i godnym zaufania narratorem, którego zdeprecjonowała awangarda i antypowieść: dlatego zapewne obserwujemy wśród pisarzy współczesnych coraz częstsze ustępstwa na rzecz realizmu i literatury pop” (M. Świerkocki, *Postmodernizm...*, s. 72).

⁴³R. Ludva, *Falzum*, s. 172.

⁴⁴Na podważenie etycznych kompetencji detektywa (zwłaszcza gdy mowa o inwestygacji prywatnej lub, jak to się dzieje w przypadku hrabiego Arco, amatorskiej) zwrócił już uwagę Roger Caillois: „Poczynając od Sherlocka Holmesa, detektyw jest estetą, jeżeli nie anarchistą, bynajmniej zaś – strażnikiem moralności, a tym mniej – praworządności. [...] W stosunku do społeczeństwa zajmuje, ogólnie biorąc, stanowisko jakby marginesowe, niczym czarodziej lub diabeł z dawnych bajek, który objawiał się pod postacią cudzoziemca, kupca bydła, lekarza, domokrądcy albo wreszcie kaleki, garbusa, jednookiego czy kulawego. Oblicze detektywa zawiera również – aczkolwiek w rozmaitym stopniu – coś niepokojącego i źle przyswojonego przez społeczny organizm” (R. Caillois, *Powieść kryminalna...*, s. 198, 199).

⁴⁵M. Urban, *Lord mord. Pražský román*, Praha 2008, s. 144.



Jakub Schikaneder, *Morderstwo w domu*, 1890

Pozornie relacja ta nie odbiega od stereotypowych dla literatury kryminalnej opisów miejsca zbrodni, tyle tylko, że czytelnik spotyka się tu z ukrytą ekfrazą (a ten trop interpretacyjny zostaje w powieści potwierdzony, pisarz bowiem zamieszcza w tekście spis wykorzystanych w narracji malowideł), dynamizując znany obraz Jakuba Schikanedera (1855–1924) *Vražda v domě* („Morderstwo w domu”, 1890).

Klasyczny topos *ut pictura poesis* podlega tutaj swoistej operacji inwersyjnej: wartość realistycznego (figuratywnego) malarstwa leży w jego literackości, thrillery eksploatujące motywy zaszyfrowanego języka malarstwa i architektury zyskują rangę miarodajnej wypowiedzi autotematycznej, a śledztwa w świecie sztuki dowodzą, że tajemnica obrazu kryje się w inspirowanej przezeń opowieści.

SŁOWA KLUCZOWE:

KRYTYKA NOWOCZESNOŚCI

teorie spiskowe

THRILLER

estetyzacja zbrodni

intersemiotyczność

ABSTRAKT:

Reguły konstrukcyjne literatury kryminalnej doczekały się licznych opisów, opracowań i rekapitulacji. Dzisiejszy renesans tej literatury wywołuje jednak potrzebę nowych odczytań i, zwłaszcza że odbywa się w atmosferze postmodernistycznej pobłażliwości dla korzystania z popularnych schematów fabularnych i konstrukcyjnych, mieszania kategorii gatunkowych oraz predykcji do heterogenizacji dyskursów, zmusza do zastanowienia się nad przyczynami atrakcyjności thrillera jako formy genologicznej, po którą nierzadko sięgają pisarze, by zaprezentować czytelnikowi fikcjonalną wypowiedź „pogłębioną” o diagnozowanie rozmaitych mankamentów nowoczesnego świata. W literaturze czeskiej prozaicy Roman Ludva i Miloš Urban, zainspirowani nie tylko Ecowsko-Brownowską grą z utartymi rozwiązaniami fabularnymi, lecz także tradycją rodzimą (opowiadaniem dziewiętnastowiecznego neoromantyka, Jakuba Arbesa), wpisują szablon „dreszczowca” w szeroko zakrojoną dyskusję na temat współczesnej kondycji sztuki i jednocześnie – dzięki strategii „wzmoczonej” intersemiotyczności – nadają swym narracjom wymiar autotematyczny.

NOTA O AUTORZE:

Anna Gawarecka – ur. w 1963 r., dr hab., profesor nadzwyczajny UAM, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginariusz narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie (*Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012; *Wygnańcy ze światów minionych*, Poznań 2007) oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI wieku. Adres e-mailowy: gawarecka@gazeta.pl.

Ile jest kryminału w kryminale?

O samoświadomości gatunku na przykładzie *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej

Klaudia Pilarska

Współczesna polska powieść kryminalna jest zagadnieniem wielce interesującym, ale i niebywale kłopotliwym. Trudno bowiem mówić o polskiej szkole kryminału – tak jak to ma miejsce w przypadku powieści skandynawskich – czy też wyszczególnić wspólny rys dla polskich twórców. Niemniej jednak, najwięcej o specyfice powstających w naszym kraju powieści kryminalnych można powiedzieć na podstawie tych utworów, które, choć powstały w konwencji klasycznego kryminału, najbardziej od niego odbiegają. Jednak, aby te odstępstwa ukazać, należy wskazać pewne charakterystyczne dla gatunku prawidłowości. Jak zauważa Ryszard Handke:

Jednym z czynników kuszących badacza literatury do zajęcia się literaturą popularną – choć zarazem być może zniechęcającym – jest przejawianie się w niej różnego typu prawidłowości. O ile bowiem arcydzieło jest z natury swej zjawiskiem w jakiś sposób niepowtarzalnym, nie dającym się sprowadzić do poziomu żadnych innych utworów, gdyż je przerasta [...], o tyle dzieła należące do literatury popularnej stanowią doskonały teren do zaobserwowania elementów występujących wielokrotnie, schematów postaci, wędrownych motywów, matryc fabularnych. Powtarzalność ta sprawia przy tym, że o ile arcydzieło jest zawsze imiennie związane z autorem [...], o tyle w literaturze popularnej – zwłaszcza dla jej przeciętnego odbiorcy – ważna staje się sama jej odmiana (kryminał, western czy romans), [...]. Owa powtarzalność może oczywiście badacza zniechęcić – nieciekawa bowiem w analitycznym postępowaniu staje się literatura nie nosząca w sobie piętna indywidualnej ludzkiej osobowości, gatunek, z którego wystarczy przeczytać kilka utworów, by w następnych odnaleźć zjawiska i problemy niemal identyczne. Z drugiej strony jednak stwarza ona także pewne możliwości – pozwala na formułowanie uogólnień w głównej mierze odnoszących się do tej literatury, ale przecież nie wyłącznie do niej¹.

Intertekstualność jest nieodłącznym elementem współczesnego kryminału – także polskiego. Dlatego też zdecydowałam przyjrzeć się *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej, dla której interteks-

¹ R. Handke, *Fabularność współczesnych form narracyjnych*, [w:] *Studia o narracji powieści popularnej*, red. J. Błoński, J. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 14-15.

tualność stanowi ważny punkt odniesienia. Wszystkie nawiązania gatunkowe i (pop)kulturowe mają znaczenie, gdyż dotyczą kreacji bohaterów, którzy wraz z nietypowo poprowadzoną narracją, stanowią w polskim kryminale swego rodzaju ewenement. Powieść Grzegorzewskiej odznacza się również dużą dozą brutalności i przemocy, co biorąc pod uwagę, że jest to kryminał pisany przez kobietę – a takie powieści właśnie mnie interesują – wydaje się jeszcze bardziej niekonwencjonalne.

Kamienna noc Gai Grzegorzewskiej to powieść wyróżniająca się na tle kryminalnych półproduktów zalewających rynek wydawniczy. Chociaż książka ta jest osadzona w gatunkowych ramach kryminału, gra z jego konwencją i wychodzi poza utarte schematy. Sama autorka przeszła długą drogę, by w najnowszej powieści odrzucić kryminalne konwenanse i wyrzucić na nice zakorzeniony we własnej tradycji gatunek.

Drogę tę zaczęła Grzegorzewska od książki *Żniwiarz* (2006), która zapoczątkowała cykl powieści kryminalnych z detektyw Julią Dobrowolską. Postać Dobrowolskiej stanowi ważne ogniwo łączące tę serię z trylogią kryminalną z Profesorem, odgrywającym kluczową rolę w *Kamiennej nocy*². Kolejno ukazały się *Noc z czwartku na niedzielę* (2007), *Topielica* (2010) i *Grób* (2012). Cykl ten odzwierciedla stopniowe odejście Grzegorzewskiej od tradycji kryminalnej ku bardziej eksperymentalnej formie, którą autorka zaprezentowała w *Kamiennej nocy*.

W początkowych powieściach Grzegorzewskiej wyraźnie widać odwołania do twórczości Agathy Christie i wykorzystanie mechanizmów charakterystycznych dla większości jej powieści. Te gatunkowe prawidłowości – w cyklu z Julią Dobrowolską – uwidaczniają się właśnie na płaszczyźnie fabularnej i konstrukcyjnej. *Żniwiarz* jest skomponowany na wzór najbardziej poczytnych książek królowej kryminału, jak *Tajemnicza historia w Styles*, *Niedziela na wsi* czy *Morderstwo na plebani*³. Grzegorzewska wykorzystuje konstrukcję powieści kominkowej, gdzie na końcu detektyw przedstawia rozwiązanie zagadki. W podobny sposób co Christie tworzy także atmosferę powieści, wykorzystując takie fabularne elementy, jak: wieś, małą skrywającą liczne tajemnice społeczność, morderstwo i pozbywanie się kolejnych istotnych świadków zbrodni⁴. W *Topielicy* zaś Grzegorzewska umieszcza zwłoki dopiero w połowie książki, co również jest chwytem zapożyczonym od angielskiej pisarki, a sama fabuła pod względem scenerii przypomina *Śmierć na Nilu*. Jednakże największy zwrot można zauważyć w czwartej powieści zatytułowanej *Grób*. Inspiracje twórczością Agathy Christie Grzegorzewska porzuca na rzecz atmosfery grozy rodem z powieści gotyckiej i popkulturowego fenomenu, jakim okazał się serial *The Walking dead*⁵. Żadna z dotychczasowych powieści Grzegorzewskiej nie wprowadziła jednak tyle zamętu co *Kamienna noc*.

² Mowa o *Betonowym pałacu* (2014) i *Kamiennej nocy* (2016), których bohaterem-narratorem w głównej mierze autorka uczyniła Profesora – postać pojawiającą się w *Grobie*, czwartej części cyklu z Julią Dobrowolską. Data wydania trzeciej wieńczącej trylogię książki nie jest obecnie znana.

³ Tytuły rozdziałów w *Żniwiarzu* są jednocześnie tytułami powieści Agathy Christie, m.in.: *Dom nad kanałem*, *Karty na stół* czy *Morderstwo na plebani*. *Żniwiarz* jest wręcz naszpikowany kryptocytatami odnoszącymi się do twórczości Christie (choć pojawiają się też nawiązania popkulturowe, jak słynna scena pod prysznicem z *Psychozy* Hitchcocka), toteż można go postrzegać jako rodzaj hołdu dla angielskiej pisarki.

⁴ Agatha Christie była zdania, że „nic tak nie ożywia powieści kryminalnej jak kolejny trup”. Gaja Grzegorzewska zdaje się wychodzić z tego samego założenia, gdyż – podobnie jak Christie – uśmierca świadków na chwilę przed tym, nim zdradzą informacje dotyczące tożsamości mordercy.

⁵ Amerykański serial telewizyjny będący adaptacją komiksu o tym samym tytule, który opowiada o postapokaliptycznym świecie opanowanym przez zombie. W Polsce znany pod tytułem *Żywe trupy*. Grzegorzewska nawiązuje do serialu, opierając zagadkę kryminalną na znikaniu zwłok i nekrofilii, a także poprzez bezpośrednie użycie w tekście terminu „żywe trupy”.

W tej powieści autorka do tego stopnia naruszyła konwencje kryminału, że wśród niezadowolonych czytelników pojawiły się głosy, że kryminałem nie jest. Wydaje się więc, że Grzegorzewska zdecydowanie woli poszukiwać nowych środków wyrazu, niż odpowiadać czytelnickim oczekiwaniom, bawi się formą, do konwencji powieści kryminalnej podchodzi nader plastycznie, nie zapomina jednak, z jakim gatunkiem ma do czynienia.

Powieść kryminalna nie może obyć się bez kryminalnej zagadki (najczęściej morderstwa), intrygi mającej na celu zatuszowanie zbrodni oraz śledztwa i postaci detektywa, którego celem jest rozwikłanie owych elementów. Pod tym względem *Kamienna noc* spełnia wszystkie wymagane kryteria. Znana z wcześniejszych powieści Julia Dobrowolska, prywatna detektyw, prowadzi śledztwo w sprawie gwałtu i zabójstwa kilkuletniej Helenki Karo. Przy okazji Julia próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy matka dziewczynki rzeczywiście popełniła samobójstwo. Śledztwo osadzone jest więc na schemacie podwójnej zagadki, którą upodobała sobie większość autorów powieści kryminalnych i która uchodzi za jeden ze sztandarowych chwytów w tym gatunku. Oczywiście, jak przystało na dobry kryminał, wątek dochodzenia nie jest jedynym, który tworzy płaszczyznę fabularną.

Równie istotne są sprawy prywatne i sama postać detektywa. Także w przypadku *Kamiennej nocy* główna bohaterka, czy raczej bohaterowie – Julia i Profesor, została skonstruowana wedle podobnego, charakterystycznego dla powieści kryminalnej, schematu. Bohater kryminału musi mieć jakąś szczególną cechę, jakiś charakterystyczny rys, który zapadnie w pamięć czytelnikowi. Najczęściej są to: uzależnienie (zazwyczaj alkoholowe), problemy osobiste (rozwód) bądź trudności w nawiązywaniu relacji (wszystkie związki i więzi ulegają rozpadowi z powodu pracy). W tym względzie ani Julia, ani Profesor nie stanowią wyjątku. Julia nie stroni od alkoholu, pali nałogowo i często zmienia partnerów, by nie rzec kolokwialnie, że sypia z kim popadnie. Do tego wyróżnia ją znacznej wielkości szrama na policzku, która początkowo pozostaje dla czytelnika tajemnicą⁶. Nie inaczej rzecz się ma z drugim protagonistą *Kamiennej nocy*. Łukasz – znany bardziej jako Profesor – należy do szemranego krakowskiego półświatka i jak się okazuje, jest nie tylko starym znajomym Julii, ale i jej przyrodnim bratem. Właśnie na kazirodczym związku tych dwojga Grzegorzewska opiera fabułę *Kamiennej nocy*. To interesujące rozwiązanie, bo motyw kazirodstwa nie jest zbyt często wykorzystywany w powieściach kryminalnych (a już na pewno nie w polskiej odmianie). Związek między Julią a Profesorem rodzi problemy nie tylko natury prawnej (kazirodstwo jest przestępstwem ściganym z paragrafu 201), ale i emocjonalnej. Mimo tego, że bohaterowie są świadomi niestosowności swojej relacji, a także mimo ciężącego na nich poczucia winy, decydują się na wspólną ucieczkę. Jak stwierdza Julia:

[...] to nie jest normalne. Nie możemy się kłócić jak normalna para, ani nawet mieć zwykłego romansu. Nie wiem, co ty masz w głowie, ale ja ani razu nie pomyślałam: „zdradziłam narzeczonego”. Ja zawsze myślę: „zdradziłam narzeczonego z własnym bratem”. [...] – To jest do zniesienia tylko w trakcie – dodała. – Nie umiemy się kumplować. Nie umiemy się pieprzyć bez poczucia winy. Nie możemy ze sobą być, bo za to się idzie do więzienia. Możemy się tylko nie widywać w ogóle⁷.

⁶ Zagadka blizny Julii, jak i sekret dotyczący skrywanej przez bohaterkę przeszłości znajdują wyjaśnienie w czwartym tomie serii zatytułowanym *Grób*.

⁷ G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, Kraków 2016, s. 340-341.

Wątek kazirodczego związku tej dwójki nie pełni jedynie funkcji kontrowersyjnego pławika, który ma przyciągnąć coraz to mniej zaskoczonego fabularnymi zwrotami akcji, a coraz bardziej wymagającego czytelnika kryminału. Zakazany związek pomiędzy siostrą i bratem, oprócz tego, że pociąga za sobą konsekwencje dla bohaterów, odnosi się także do zagadnienia winy i kary, do etycznego wymiaru powieści. Według Stanko Lasicia kara stanowi element powieści kryminalnej, za pomocą którego pisarz wyraża swoją koncepcję życia i społeczeństwa⁸. W przypadku *Kamiennej nocy* motyw ten nie jest jednak aż tak mocno wyeksponowany jak w powieściach Agathy Christie, czy we współczesnych kryminałach skandynawskich. Grzegorzewska nie sili się na diagnozowanie społeczeństwa czy przedstawianie jednoznacznych poglądów na kwestię dobra i zła. Hołduje zasadzie, że sprawiedliwość – w powieści kryminalnej – może być niesprawiedliwością, a ominięcie sprawiedliwości – sprawiedliwością⁹. Julia sama wymierza karę zbrodniarce uwikłanej w sprawę Bazyliszka, po czym na mocy umowy zawartej ze swoim mężem (będącym jednocześnie policjantem) ucieka z miejsca zdarzenia. I choć taki obrót spraw w kryminale nie dziwi, to w przypadku Grzegorzewskiej warto zwrócić uwagę na bohaterów, którzy wymykają się schematom tak charakterystycznym dla powieści kryminalnej. Autorka ukazuje Julię i Profesora niczym parę bohaterów greckiej tragedii. Takie skojarzenie nie jest zbyt odległe, bowiem tak poprowadzony wątek romansowy znany jest z greckich tragedii bazujących na schemacie „miłości z przeszkodami”, nieczęsto – warto dodać – wykorzystywanym w kryminale¹⁰. Grzegorzewska przekonuje, że choć obecne decyzje są ich własnym wyborem, bohaterowie nie są winni, że się w sobie zakochali. Los okrutnie sobie z nich zakpił, nie wiedzieli bowiem, że są ze sobą spokrewnieni. Gdyby nie kłamstwa ojca Julii może wszystko potoczyłoby się zupełnie inaczej. Bohaterowie Grzegorzewskiej są więc już od lat nastoletnich w pewien sposób wykołejeni, skrzywieni i skazani na mrok: „Jedni się rodzą dla jasności, inni dla nocy i ciemności”¹¹. Ścieżka, jaką wybrali Julia i Profesor wymaga pozostawienia za sobą wszystkiego, co do tej pory znali, żeby uniknąć konsekwencji zakazanego związku, muszą wyjechać z kraju, stale zmieniają miejsca pobytu i tożsamość.

Oprócz motywu winy i kary u Grzegorzewskiej pojawia się także motyw maski, uzasadniony tu dodatkowo weneckim karnawalem. Nieustanna gra pozorów i lawirowanie między coraz to nowymi osobowościami stawiają bohaterów w trudnym położeniu:

Karnawał. Odwrócona rzeczywistość. Ona sama stara się unikać tego święta, co w tym mieście nie jest takie proste. Nie potrzebuje ciągłego przypominania, że jej świat ma niewiele wspólnego z zabawą, a udawanie kogoś, kim się nie jest, obejmuje okres o wiele dłuższy niż jeden miesiąc. I że gdy zdejmuję się maskę, to tylko po to, by nałożyć inną¹².

Przywdziewanie kostiumów i zakładanie masek staje się dla Julii i Profesora codziennością do tego stopnia, że zapominają o swoim prawdziwym ja. Właściwie „po co nosić maskę, gdy nie ma

⁸ Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, Warszawa 1976, s. 125.

⁹ Lasić w swojej książce zwraca uwagę, że granice między dobrem a złem i sprawiedliwością a niesprawiedliwością są rozmyte i nie zawsze klarowne. Zob. tamże, s. 126.

¹⁰ Zob. A. Gemra, *Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturzysta (na przykładzie powieści skandynawskiej)*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna*, red. A. Gemra, Kraków 2014, s. 47.

¹¹ Cytat pochodzi z powieści Agathy Christie *Noc i ciemność*. Jednocześnie jest parafrazą wersetu z wiersza Williama Blake’a *Wróżby niewinności*, który w polskim tłumaczeniu brzmi tak: „Jedni się rodzą dla radości, inni dla nocy i ciemności”. G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 351.

¹² Tamże, s.13.

się już twarzy?”¹³. Tak naprawdę Julia „nosiła maskę” dużo wcześniej: „Jak na razie była dokładnie taka, jak o niej gadano. Wyniosła, chamska i pewna siebie. Powinna być chyba trochę bardziej załamana, ale [...] pewnie się popisuje. Wkrótce się przekonam, czy jest równie harda, gdy się jej wydaje, że nikt na nią nie patrzy”. Tak postrzega Julię dziennikarka, Eliza Florek, która, nie znając wcześniej Julii, decyduje się nawiązać z nią współpracę w sprawie Bazyliszka¹⁴. Misternie uszyta fasada z kłamstw rozpada się jedynie w obecności Profesora, który im dłużej ucieka wraz z Julią, tym bardziej zadaje sobie sprawę, że nie zna jej tak doskonale, jak mu się wydawało.

Zastanawiające i bardzo nietypowe w kontekście powieści kryminalnej są nie tylko relacje łączące tę dwójkę, ale i oni sami. Chociaż historię w dużej mierze czytelnik poznaje z perspektywy Profesora, to Julia jest postacią, o której dowiaduje się on najwięcej. Wszelkie przemyślenia Łukasza dotyczą Julii i jej zachowania bądź aktualnych zwrotów fabularnych. O Profesorze jako głównym bohaterze wiadomo właściwie niewiele. Jest raczej typem samotnika, który prócz matki i Kojaka, przyjaciela z Osiedla, ma tylko Julię. Bez wątpienia jest człowiekiem inteligentnym – stąd przestępcza ksywka Profesor – sprytnym i kiedy trzeba bezwzględnym, niestroniącym od przemocy. W przeciwieństwie do Julii kieruje się jednak pewnymi zasadami. Dlatego też bohaterowie nie zawsze są w stanie się porozumieć. Profesor nie uznaje ludzi bez zasad, których słowa nic nie znaczą. Obserwując dotychczasowe poczynania Julii, daje jej jasno do zrozumienia, że chwilowo za taką osobę Julię właśnie uważa¹⁵.

W związku tej dwójki ważną rolę odgrywa też przemoc, która stanowi nieodłączny element powieści kryminalnej, a nawet może stanowić o jej powodzeniu¹⁶. Grzegorzewska intencjonalnie epatuje makabrą, a sceny przemocy ukazuje w sposób hiperbolizowany, charakterystyczny dla nurtu w kinie włoskim, zwanego *giallo*, co współgra z filmowością jej powieści¹⁷. Zarówno Julia, jak i Profesor zdają się przemocą przesiąknięci. Nawet względem siebie zachowują się agresywnie, a opisy tych scen są nader brutalne:

Ogarnia mnie wściekłość. Chwytam ją za gardło. Bije mnie na oślep, ale brakuje jej tchu. Puszczam ją. Opada na podłogę i kaszle, trzymając się za szyję. Patrzy na mnie. Teraz z lękiem. Już to kiedyś widziałem. Szarpie ją za włosy. Krzyczy z bólu. Ale ten krzyk się urywa, gdy znowu uprzytamnia sobie, że w domu są ludzie. Znakomicie. Bardzo mi to na rękę. Niech zachowuje te swoje pozory. Ciągnę ją za sobą w kierunku łóżka. Otwieram szufladę i znajduję kajdanki. Widząc to, zaczyna się wyrwać i szamotać, a robi to w kompletnej ciszy, słyszę jedynie jej przyspieszony oddech. Jest coś przerażającego w tym niemym krzyku. Człowiek nie może przestać się zastanawiać, co musiałby jej zrobić, żeby straciła kontrolę i zaczęła naprawdę krzyczeć¹⁸.

Pomimo całej brutalności, ciągłych kłamstw i ukrywania przed sobą prawdy, relacja Julii i Profesora nadal trwa. Bohaterowie nie są w stanie żyć bez siebie i czynią wszystko, by móc wreszcie być razem, nie bacząc na grożące im prawne konsekwencje. Chronią siebie nawzajem i są

¹³E. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, Warszawa 2004, s. 549.

¹⁴G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 137.

¹⁵Tamże, s. 232.

¹⁶O zbrodni jako zaspokojeniu sadystycznej wyobraźni czytelnika i sadyzmie jako gwarancji sukcesu pisze Wacław Forajter, zob. W. Forajter, „Zły” Leopolda Tyrmanda jako literatura środka. *Teksty i konteksty*, Kraków 2007, s. 68.

¹⁷A. Mazurkiewicz, *Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 151.

¹⁸Tamże, s. 59.

gotowi na wiele poświęceń. Julia, która jest przekonana, że Profesor zginął, prowadzi nawet prywatną vendettę, by pomścić ukochanego (brata)¹⁹.

Zarówno Julia, jak i Profesor, zawsze na pierwszym miejscu stawiają siebie i swoje własne życie. Ich celem jest przetrwanie. Choć w przypadku Julii zyskuje to nieco bardziej radykalny wymiar, co widać chociażby na przykładzie dialogu między Julią a jej mężem Aaronem, którego porzuciła:

- [...] Znasz mnie. Byle przetrwać.
- Jak daleko się posuniesz, byle przetrwać?
- Jak daleko będzie trzeba. Nie jesteś w stanie mnie przestraszyć ani upokorzyć. Wyobrażasz sobie pewnie teraz różne rzeczy, do których według ciebie jestem zdolna i które mogłam robić, prawda?
- Niczego sobie nie wyobrażam.
- O czymkolwiek byś pomyślał, wiedz, że prawda jest o wiele gorsza.
- Widzę, że jesteś z siebie dumna. I co? Warto było?
- Lepiej być panem w piekle niż niewolnikiem w niebie²⁰.

Właśnie to ostatnie zdanie bardzo dobrze oddaje różnice między bohaterami Grzegorzewskiej a typowym głównym bohaterem powieści kryminalnej. Ani Julia, ani Profesor nie postępują według zasad, jakimi kierują się przedstawiciele prawa, czy nawet detektywi(-amatorzy)²¹. W przeciwieństwie do Herkulesa Poirot, Anastazji Kamińskiej czy Harry'ego Hole'a, którzy dążą do wymierzenia sprawiedliwości, ukarania winnych i przywrócenia pewnego stałego porządku rzeczy, ten duet postępuje według własnych reguł²². Bohaterowie Grzegorzewskiej nie mają głęboko zakorzenionego poczucia sprawiedliwości, nie kierują się żadnym moralnym kompasem. Julii bardziej zależy na odkryciu prawdy aniżeli na ukaraniu sprawcy. Bohaterowie *Kamiennej nocy* nie są jednowymiarowi, a ich motywacje nie są jednoznaczne. Świat, w którym żyją, choć nieco ubarwiony i przasadnie komiksowy, odznacza się wieloma odcieniami szarości: „Świat grozy, krwi, przemocy i powagi jednocześnie jest światem karykatury, grymasu, pełnego wyższości uśmiechu i beznadziejnej pogardy”²³. *Kamienna noc* jest taką właśnie mieszanką, gdzie nic nie jest takie, jakim się wydaje.

¹⁹Stosunek Julii do Profesora ulega zmianie na przestrzeni całego cyklu. Dopiero w *Kamiennej nocy* Julia zdaje sobie sprawę, jak ważny jest dla niej Łukasz, gdy jest przekonana, że bezpowrotnie go utraciła: „Wiktor, Marcelina, Aaron, matka, ojciec – stawali się coraz bardziej rozmyci i nierealni. Niepotrzebni i nieważni. Łukasz to co innego. Zostanie we mnie na długo. Pewnie na zawsze. Tak musiało być. Ale reszta? To tylko pionki w grze”, G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 404.

²⁰Tamże, s. 130.

²¹We współczesnych kryminałach postać detektywa nadal jest silnie zakorzeniona, ale coraz częściej zastępują ją specjaliści medycyny sądowej (Kay Scarpetta z powieści kryminalnych Patricii Cornwell – pierwsza część cyklu nosi tytuł *Postmortem*), policyjni psychologowie, profilerzy (Sasza Załuska z cyklu „Cztery żywioły Saszy Załuskiej” Katarzyny Bondy: *Pochłaniacz*, *Okularnik*, *Lampiony*, *Czerwony Pająk*) oraz przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości (Teodor Szacki z kryminalnej trylogii Zygmunta Miłoszewskiego: *Uwikłanie*, *Ziarno prawdy*, *Gniew*) czy nawet dziennikarze (Mikael Blomkvist z serii „Millennium” Stiega Larssona) – choć w tym przypadku, trzeba przyznać, że postać Salander jest mocniej zaakcentowana.

²²Reprezentantami takiego modelu postępowania w powieści kryminalnej są Philip Marlowe oraz Mistrz, bohater kryminalnej trylogii Marcina Świetlickiego *Jedenaście*, *Dwanaście*, *Trzynaście*, którego twórczość stanowi ważny punkt odniesienia dla Gai Grzegorzewskiej (w *Kamiennej nocy* pojawiają się odwołania do poezji Świetlickiego). Warto nadmienić, że Grzegorzewska wraz z Marcinem Świetlickim i Ireneuszem Grinem napisali kryminał zatytułowany *Orchidea*.

²³S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej...*, s. 100.

Odejście od typowej dla gatunku schematyczności w *Kamiennej nocy* ujawnia się także w kompozycji tekstu oraz w konstrukcji płaszczyzny fabularnej. Do momentu powstania tej powieści fabuły kryminałów Gai Grzegorzewskiej, określane mianem „krakowskich”, osadzone były w Krakowie²⁴. Osadzanie akcji w rzeczywistym mieście jest w pewnym stopniu wymogiem gatunku²⁵. Taki zabieg pozwala odnieść powieściowe wydarzenia do konkretnych miejsc, a tym samym daje czytelnikowi poczucie realności²⁶. Dlatego też niestandardowym posunięciem jest umieszczenie fabuły w kilku miejscach, co w *Kamiennej nocy* zastosowała Gaja Grzegorzewska.

Rezygnacja z jednego miejsca akcji na rzecz rozproszenia jej na kilka innych przestrzeni jest zabiegiem ryzykownym, zwłaszcza w powieści kryminalnej, która odznacza się uporządkowaniem i logiką kompozycji. Grzegorzewska wprowadza zaś podział nie tylko w elemencie „przestrzennym” fabuły, ale i czasowym. Powieść ma kompozycję kłamrową. Kończy i zaczyna się w Wenecji w styczniu 2016 roku. Wydarzenia fabularne spaja ze sobą karnawał, które to święto autorka wybrała nie bez powodu. Karnawał jest czasem przebierania i zakładania masek, ale z chwilą, kiedy się kończy, maski opadają. Podobnie jest w przypadku bohaterów, którzy po licznych przejściach spotykają się, by zaprzestać kłamstw i ostatecznie wszystko sobie wyjaśnić.

Struktura opowieści dzieli się na trzy linie fabularne. Pierwsza z nich obejmuje sześć miesięcy, druga sześć dni (wydarzenia przedstawione są tu od końca), a trzecia sześć godzin (rozdział *Klamra*). Całość jest pomyślana i napisana retrospektywnie (dominuje narracja linearno-powrotna). Najpierw pojawia się prolog, który odnosi się do roku 2014, czyli wydarzeń najwcześniejszych. W *Kamiennej nocy* dwa razy pojawia się rozdział zatytułowany *Godzina zero*, na początku i na końcu powieści²⁷. Rozdział *Godzina zero* znajdujący się na początku odnosi się do wydarzeń z 29 czerwca 2015, które rozegrały się w Patras w Grecji. Tak samo zatytułowany rozdział, ale znajdujący się na końcu, dotyczy wydarzeń rozgrywających się od 2 października 2015 roku. Po tych rozdziałach występują naprzemiennie rozdziały o numeracji ujemnej i dodatniej, co przywodzi na myśl skojarzenia z poziomami. Rozdziały od minus jeden do minus sześć dotyczą pobytu Julii i Profesora w Patras w 2015 roku. Natomiast poprzepłatane między nimi od jeden do sześć odnoszą się do wydarzeń, które miały miejsce w Krakowie w tym samym roku, już po powrocie Julii do miasta. Zdarzenia w Patras obejmują sześć miesięcy, natomiast te w Krakowie sześć pierwszych dni sierpnia. Epilog wyjaśnia i zespala całą powieść, prowadząc czytelnika do ostatniego, już wspomnianego, rozdziału *Klamra*. Powieść, jak wyjaśniała sama autorka, ma budowę szkatułkową²⁸. Polega ona na skonstruowaniu z kilku odrębnych całości, które

²⁴W *Żniwiarzu* akcja toczy się początkowo w Krakowie, by następnie przenieść się do podkrakowskiej wsi. W *Topielicy* wydarzenia rozgrywają się niemal w całości na Mazurach. Natomiast w *Nocy z czwartku na niedzielę*, *Grobie* i *Betonowym pałacu* akcja umiejscowiona jest wyłącznie w Krakowie.

²⁵Zwłaszcza w przypadku powieści seryjnych, gdzie występuje seryjny bohater. Czytelnicy, podobnie jak autorzy, bardzo szybko przyzwyczajają się do konkretnych miast czy postaci. Przykładem tego typu zabiegu są powieści Katarzyny Puzyńskiej, których akcja osadzona jest w fikcyjnej wsi Lipowo, a także książki z serii z Harrym Hole Czerwone gardło, Trzeci klucz i Pentagram, które w jedenastotomowym cyklu określane są jako „Trylogia z Oslo”.

²⁶W ostatnich latach bardzo popularne stały się różnego rodzaju spacery śladami bohaterów literackich, w tym postaci powieści kryminalnych. W 2017 roku w ramach pierwszego łódzkiego Festiwalu Kryminału odbyła się wycieczka szlakiem *Lampionów* Katarzyny Bondy, co wskazuje, jak mocno czytelnicy identyfikują się z kryminalnym miejscem akcji, o którym czytają.

²⁷*Godzina zero* to polskie tłumaczenie tytułu powieści Agathy Christie *Towards zero* (1944), które określa moment dokonania zbrodni. Chodzi o ukazanie istoty planowania zbrodni, gdyż „sam moment jego dokonania nie jest już tak ważny”. A. Gemra, *Diagnoza rzeczywistości...*, s. 50.

²⁸<<http://krakow.wyborcza.pl/krakow/56,44425,19997421,gaja-grzegorzewska-kamienna-noc,,1.html>> (dostęp 26.03.2018).

pojawiają się w tekście w sposób nieprzypadkowy, spójnej fabularnie całości. Te całości mogą przybierać różną formę, ale zasadniczo opierają się na jednym schemacie. Fabuła dotyczy historii A, ale jeden z bohaterów opowiada historię B, w której występuje drugi bohater opowiadający historię C.

Takie zabiegi sprawiają, że *Kamienna noc* jest powieścią niezwykle filmową. Wacław Forajter zauważa: „Poetyka fragmentu odpowiadałaby tutaj szybkiemu, nerwowemu montażowi: najazdom kamery na detale, przewadze planów ogólnych, symultanicznemu przebiegowi kilku wątków”²⁹. I choć uwagę tę Forajter czyni w kontekście *Złego* Tyrmanda, to bez wątpienia słowa te można odnieść również do *Kamiennej nocy*.

Oprócz bezpośredniej relacji ze wspólną ucieczki Profesora i Julii oraz z pobytu w Patras, w powieści znajdują się fragmenty książki, pisanej przez jedną z bohaterek – Elizę Florek, które dotyczą zabójstwa Helenki Karo i sprawy Bazyliszka (gwałciciela i mordercy dzieci), a także wycinki z prasy bulwarowej oraz protokoły przesłuchań. Takie poszatkovanie fabuły (a jest to chwyt przemyślany, gdyż poszczególne elementy układanki łączą się w jedną całość) i gra z konstrukcją w powieści kryminalnej należy do rzadkości, bowiem komplikuje czytelnikowi odbiór całej historii, i zamiast stopniowo wyjaśniać pewne kwestie, nawarstwia wątpliwości i mnoży pytania. Grzegorzewska wystawia na próbę cierpliwość czytelnika i zmusza go do wysiłku, który nie ogranicza się jedynie do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, „kto zabił?”. Przemieszczenie czasów i przestrzeni zaburza przebieg opowieści, ale jednocześnie pozwala czytelnikowi uzyskać nowe spojrzenie na opowiadaną historię i jej bohaterów.

Intertekstualna podróż przez (pop)kulturowe stany świadomości

Interesująco wygląda również to, jak Grzegorzewska gra z konwencją kryminalną. Stanko Lasić, jugosłowiański badacz, na którego się już powoływałam, wyróżnia cztery formy powieści kryminalnej, która stanowi jej trzon. Są to: forma śledztwa, pościgu, zagrożenia i akcji. Wypada więc przyjrzeć się, który z wariantów wykorzystała Grzegorzewska i jak go przekształciła na potrzeby *Kamiennej nocy*.

Forma śledztwa opiera się na czynie zagadkowym (zwanym przez Lasicia tajemniczym), którym najczęściej jest morderstwo³⁰. Nie wiadomo jednak, kto ów czyn popełnił ani jakie motywy nim kierowały, celem powieści powinno być więc wykrycie sprawcy i wyjaśnienie pobudek zbrodniczego aktu. Taki schemat nie narzuca jednowarstwowej zagadki, bowiem może zostać wzbogacony o kolejne tajemnicze czyny, które gmatwają przebieg śledztwa. Jak wskazuje Lasić, autor, który wybrał wariant śledztwa z punktem kulminacyjnym na końcu, powinien doprowadzić do wyjaśnienia wszystkich czynów tajemniczych oraz głównej zagadki³¹. Kluczowy jest tu także fakt, że w tej formie kryminału tylko jedna osoba wie, kto popełnił zbrodnię i jest nią sam morderca. *Kamienna noc* pod pewnymi względami rzeczywiście przypomina formę śledztwa. Julia prowadzi dochodzenie w sprawie zabójstwa Helenki Karo, a po drodze próbuje rozwikłać zagadkę samobójczej śmierci matki dziewczynki oraz odkryć prawdziwą tożsamość Bazyliszka, co można by uznać za kolejne tajemnicze czyny. Do tego schematu nie pasuje jednak kilka kwestii. Przede wszystkim morderców,

²⁹W. Forajter, „Zły” Leopolda Tyrmanda..., s. 93.

³⁰S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej...*, s. 74.

³¹Zob. tamże, s. 75.

czy raczej osób zamieszanych w zbrodniczy proceder, jest więcej. Nie jest to do końca sprzeczne ze schematem, jaki zakłada forma śledztwa, ale jak się okazuje, tożsamość mordercy jest znana więcej niż jednej osobie. A to już kłóci się z podstawowymi założeniami tego modelu. Dodatkowo, choć główna zagadka zostaje rozwikłana, nie wszystkie wątki zostają wyjaśnione, a zakończenie (pomimo tego, że otwarte nie jest) sugeruje, że czytelnik spotka się z bohaterami ponownie.

Spośród czterech wariantów wskazanych przez Lasicia, w kontekście *Kamiennej nocy* można rozpatrywać – prócz formy śledztwa – tylko formę zagrożenia³². Według Lasicia formę zagrożenia charakteryzuje czyn zagrażający, a właściwie seria takich czynów, które budzą „niepewność, obawę, poczucie niebezpieczeństwa, [...] powodują niespodziewane zmiany, stają się przyczyną przerażenia i – w końcu – wyniszczającego przecucia śmierci”³³, co odpowiadałoby definicji klasycznego thrillera. Jak wskazuje Lasić, osoba zagrożona za wszelką cenę usiłuje przywrócić zakłócony porządek i wyeliminować zagrożenie poprzez wyjaśnienie, zmienić tajemnicę w prawdę. Przyglądając się wydarzeniom rozgrywającym się w *Kamiennej nocy*, trzeba przyznać, że właśnie ta forma wydaje się najodpowiedniejsza. Podążając tokiem rozumowania Lasicia, Julię można uznać za osobę zagrożoną, która próbuje przywrócić naruszoną równowagę i dojść do prawdy. W tym względzie, jak słusznie zauważa jugosłowiański badacz, forma zagrożenia przypomina formę śledztwa. Jednakże: „wyjaśnienie nie jest tylko wytłumaczeniem czynu tajemniczego albo zagrażającego (czemu towarzyszy ujęcie zbrodniarza), ale także zmianą struktury świata, przywróceniem porządku, panowaniem człowieka”³⁴.

Owszem, Julii udaje się dociec prawdy i wymierzyć sprawiedliwość (a właściwie zemścić się za śmierć Profesora, co napędzało jej działania), ale swoimi poczynaniami wcale nie „przywraca porządku”. Właściwie, to ona tę równowagę zaburza, gdyż z ofiary przeistacza się w kata i odchodzi wolno, nie ponosząc konsekwencji swych działań. Takie rozwiązanie kłóci się z jedną z podstawowych zasad kryminału, dla którego „przestępstwo jest zakłóceniem «porządku świata», lecz porządek ten w powieści kryminalnej zawsze zostaje przywrócony”³⁵. Frapująca jest także kwestia narracji, gdyż pojawia się pytanie, „kto jest najbardziej uprzywilejowany w powieści realizującej formę zagrożenia?”. Oczywiście, taką osobą jest morderca. Istnieje również drugi wariant. Mianowicie, osoby uprzywilejowanej nie ma. Lasić wyjaśnia to następująco:

Czyn zagrażający jest symbolem przeszłości, której jakaś postać wyrzeka się świadomie lub nieświadomie; popełniona zbrodnia wraca w formie zagrożenia. Wymierzone jest ono nie tylko w byłego zbrodniarza (który w tej chwili może już od dawna nie żyje albo wypadł z gry), ale i w niewinnego: nową ofiarę.

³²Forma pościgu nie pasuje do struktury *Kamiennej nocy*, gdyż już na początku odkrywa tożsamość zabójcy. Punkt ciężkości przesuwają się więc na inne kwestie: czy zbrodniarzowi uda się uniknąć kary oraz czy umknie wymiarowi sprawiedliwości, które to kwestie w *Kamiennej nocy* pojawiają się, ale są marginalne. Podobnie rzecz się ma z powieścią typu akcja, której osnowę stanowi potencjalny czyn aktualizujący przekształcający się – wraz z rozwojem fabuły – w czyn realny. Zob. tamże, s. 103.

³³Tamże, s. 96.

³⁴Tamże, s. 97.

³⁵W. Bialik, *Fryderyka Dürrenmatta polemika z konwencją typowej powieści kryminalnej*, [w:] *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 80.

Trudno stwierdzić, by w przypadku *Kamiennej nocy* występowała którakolwiek z tych dwóch możliwości. Wariant z zabójcą (a właściwie zabójcami) nie wchodzi w rachubę, gdyż jest on postacią całkowicie poboczną i nie ma większego znaczenia dla fabuły. Natomiast nie można powiedzieć, by w powieści nie było osoby uprzywilejowanej. Nie ulega wątpliwości, że jest nią Julia Dobrowolska. Jako jedyna bierze udział we wszystkich wydarzeniach (tych, które miały miejsce w Krakowie, i tego, co rozgrywało się już po ucieczce bohaterów), manipuluje, kłamie i planuje, a nawet przewiduje pewne wypadki.

Grzegorzewska nie wybiera więc konkretnego wariantu. W swojej powieści łączy elementy formy śledztwa i zagrożenia, a wszystko gmatwa, dodatkowo zaburzając chronologię wydarzeń i wprowadzając nietypową narracją. W rozdziałach o numeracji dodatniej, obok pierwszoosobowej narracji Florek, zostaje wprowadzony narrator trzecioosobowy, który odsłania przed czytelnikiem powody, dla których Julia zmuszona była opuścić Kraków. Natomiast w rozdziałach o numeracji ujemnej mamy do czynienia z narratorem pierwszoosobowym, którym jest Profesor. Poprowadzenie narracji w taki sposób jest charakterystyczne dla kompozycji ramowej. Pierwszy narrator jest najczęściej wszechwiedzący, „otwiera” i „zamyka” utwór. Drugi zaś lub kolejny (najczęściej jest nim jeden z głównych bohaterów) opowiada właściwą akcję. Narracja jest bardzo ważnym punktem kryminalnej opowieści, gdyż – jak pisze Anna Piwowar:

[...] jawi się jako zbiór znaków, a przeprowadzane przez narratorów śledztwa mają [...] tekstowy charakter. Świat nie dość, że objawia się poprzez teksty, to także sam zostaje nasycony znakami. Skoro więc świat postrzegany jest jako zestaw gotowych fabuł, a granica pomiędzy fikcją a rzeczywistością zostaje zatarta, jedyną drogą dotarcia do sensu jest narracja, przetworzenie zastanych historii we własną opowieść³⁶.

Spoiwem całej fabuły *Kamiennej nocy* staje się właśnie narracja, która sama w sobie jest tropem zawierającym wskazówki do rozwikłania zagadki. Wprowadzenie trzech narratorów zmienia czytelniczą perspektywę. Wydarzenia przedstawiane z punktu widzenia wszechwiedzącego narratora nadają pełne rysy opowiadanej historii. Natomiast uczynienie z postaci Profesora narratora tę perspektywę nieco ogranicza. Czytelnik nie ma bowiem wglądu w myśli i działania innych bohaterów za wyjątkiem tych sytuacji, których świadkiem bądź uczestnikiem jest Łukasz. Pozwala to jednak lepiej przyjrzeć się tej postaci oraz relacjom jego i Julii, która w poprzednich częściach stanowiła centrum opowieści. Przyglądając się zdarzeniom z perspektywy Łukasza, czytelnik jest trochę jak sam bohater. Nieco zagubiony, podejrzliwy, pozostawiony sam sobie, niby uczestniczący w fabule, ale jednak będący poza nią. Jak stwierdza sam Łukasz: „To nie tak, że ignoruję znaki albo ich nie widzę. Tylko źle je odczytuję. Gdy cały czas masz z tyłu głowy, że sowy nie są tym, czym się wydają, zapominasz, że czasami cygaro jest tylko cygarem”³⁷.

Od fałszywych tropów w *Kamiennej nocy* aż się roi, nic więc dziwnego, że skołowany jest nie tylko bohater, ale i czytelnik. Jedną z pułapek interpretacyjnych jest postać wspomnianej już

³⁶A. Piwowar, *Tropienie innego*, „Podteksty” 2009, nr 1(15), <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=16&dzial=4&id=357>> (dostęp 26.03.2018).

³⁷Słowa „sowy nie są tym, czym się wydają” są nawiązaniem do słynnego serialu Davida Lyncha zatytułowanego *Miasteczko Twin Peaks*, które dziś uważane jest za pewnego rodzaju gatunkową hybrydę. G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 70.

Elizy Florek – dziennikarki brukowej gazety „Szperacz Codzienny”³⁸ – która we współpracy z Julią zbiera materiał do swojej sensacyjnej książki o sprawie Bazyliszka. Celem tej publikacji jest także próba rehabilitacji wizerunku Dobrowolskiej. Jak się jednak okazuje, osoba taka jak Eliza Florek nie istnieje. Jest to kolejna wykreowana przez Julię postać, której prawdziwa tożsamość stanowi jeden z bardziej zaskakujących twistów *Kamiennej nocy*. W zeznaniach z przesłuchań Elizy Florek kryją się informacje z pozoru mało znaczące. Jednakże niektóre z nich mogą sugerować, zaznajomionemu z książkami Grzegorzewskiej czytelnikowi, prawdziwą tożsamość Elizy. Prowadząc śledztwo, dziennikarka zawsze pojawiała się w towarzystwie Julii. Przynajmniej tak to przedstawia trzecioosobowy narrator. Dopiero w jednym z ostatnich protokołów okazuje się, że tam, gdzie pojawiały się rzekomo Julia i Eliza, znajdują się odciski palców tylko jednej osoby – Elizy Florek, co jeszcze bardziej komplikuje wielowarstwową zagadkę.

Obok zawartych w samej narracji wskazówek interpretacyjnych ważną funkcję w utworze pełnią motta poszczególnych rozdziałów, które stanowią ich dopełnienie. Grzegorzewska umieszcza motta właściwie w każdym rozdziale. Nawiązuje w nich do literatury (*Biesów* Fiodora Dostojewskiego, *Imienia róży* Umberta Eco czy *Czekając na Godota* Samuela Becketta), ale także do szeroko rozumianej popkultury: cytatów z filmów, seriali czy tekstów piosenek Iggy’ego Popa, Davida Bowiego oraz zespołu The Chemical Brothers.

Każde z zawartych w powieści mott stanowi ilustracje tego, co wydarza się w poszczególnych rozdziałach. Tytuł książki pisanej przez Elizę Florek brzmi *Bazyliszek. W pogoni za cieniem*. Pod tak zatytułowanym fragmentem widnieje ustęp z wiersza Francisca de Queveda y Villegasa *Bazyliszek*. Scenę postrzelenia Profesora w rozdziale *Godzina zero* odpowiednio ilustruje cytat z filmu *Bulwar Zachodzącego Słońca*: „Zabawne, jak delikatni mogą być ludzie, kiedy jesteś martwy”³⁹. Natomiast w rozdziale zatytułowanym tak samo, ale znajdującym się niemal na końcu książki, słowa z filmu *Frankenstein* „To żyje! To żyje!” ujawniają, że Profesor przeżył postrzały i – wydawałoby się – śmiertelny upadek. Rozdział minus dwa, w którym czytelnik dowiaduje się najwięcej o pobycie i relacji między Julią a Profesorem obrazują słowa piosenki *Take Me to Church*:

“We were born sick”
 You heard them say it
 My church offers no absolutes
 She tells me “worship in the bedroom”
 The only heaven I’ll be sent to
 Is when I’m alone with you
 I was born sick, but I love it

Słowa „The only heaven I’ll be sent to/Is when I’m alone with you” oddają istotę relacji Julii i Profesora. Ich więź jest bardzo silna, co niejednokrotnie potwierdza sama Julia: „Pozwoli-

³⁸ „Szperacz Codzienny” jest gazetą brukową, której dziennikarze gonią za tanią sensacją i skandalem w celu „obsmarowania” znanych i lubianych. Artykuły „Szperacza Codziennego” są stylizowane na teksty prasy bulwarowej jak te zamieszczane w „Fakcie” czy „Super Expressie”. W artykule ze „Szperacza” można odnaleźć pomyłki typowe dla tego rodzaju dziennikarstwa – raz pojawia się informacja, że brat Julii nazywa się Łukasz B., a innym razem – w tym samym artykule – Łukasz D. Zob. tamże, s. 103

³⁹ Tamże, s. 30.

łam sobie na emocje i myśli, które pewnie każdy uznałby za niezdrowe. Wyobraziłam sobie, że znowu leżę przytulona do boku mojego brata, czas nie istnieje, nie ma dni ani miesięcy”⁴⁰.

W motcie do rozdziału minus pięć pojawia się piosenka z filmu *Django* (2012) zatytułowana *Freedom*, w której wybrzmiewają słowa:

... But I've gone too far to go back now
... I am looking for freedom, looking for freedom...
And to find it cost me everything I have...

Odpowiada ona nastrojowi Julii, która jest przekonana, że straciła Profesora, próbuje więc doprowadzić do końca swą prywatną vendettę i nie cofnie się przed niczym, by tego dokonać. Tylko zemsta może przynieść jej ukojenie, zapewnić upragnioną wolność, o której śpiewają Anthony Hamilton i Elayna Boynton.

Intertekstualność nie zawiera się jedynie w mottach, ale jest obecna w całej powieści Grzegorzewskiej. Współczesna powieść kryminalna zdaje się mocno zanurzona w (pop)kulturze, ale intertekstualność nie jest jej dominującą cechą – choć wpływ intertekstualności na powieść kryminalną jest coraz większy. Można to zauważyć już w polskiej odmianie kryminału⁴¹.

W przypadku *Kamiennej nocy* jest nieco inaczej niż w większości innych współczesnych kryminałów, które fabułę opierają na śledztwie i temu aspektowi podporządkowują pozostałe wątki fabularne. Grzegorzewska skupia się bardziej na relacjach między dwójką protagonistów i kontrowersyjnym wątku romansowym aniżeli na intrydze kryminalnej. Dodatkowo prowadzi z czytelnikiem grę i umieszcza w swej książce liczne (pop)kulturowe smaczki. Dlatego też *Kamienną noc* można by określić mianem „worka”, którego podstawowym wyznacznikiem byłaby właśnie intertekstualność⁴².

Pod względem intertekstów *Kamienna noc* jest bardziej przemyślana i mniej oczywista niż poprzednie książki Grzegorzewskiej. W tamtych roiło się przede wszystkim od literackich odniesień, głównie od cytatów z powieści Agathy Christie czy nawiązań do Sherlocka Holmesa⁴³. Dopiero w *Betonowym pałacu* pojawiły się muzyczne i filmowe inspiracje. Osobisty gust w przypadku Grzegorzewskiej ma ogromne znaczenie. Grzegorzewska wysoko ceni sobie poezję T.S. Eliota, dlatego też to właśnie z jego wiersza uczyniła motto całej powieści. *Kamienną noc* otwiera motto zaczerpnięte z wiersza *East Coker*⁴⁴ T.S. Eliota:

⁴⁰Tamże, s. 398.

⁴¹Nagromadzenie intertekstów nie jest ani tak duże w twórczości innych pisarzy, ani tak widoczne jak u Grzegorzewskiej, ale występuje. Remigiusz Mróz w serii swoich thrillerów prawniczych często odwołuje się do powieści Cormaca McCarthy'ego. Jeden z pobocznych bohaterów tego cyklu zaczytuje się w książkach McCarthy'ego takich jak *Droga*. Z tego powodu nazywany jest Kormakiem. Z kolei Zygmunt Miłoszewski, umieszczając akcję *Ziarna prawdy* w Sandomierzu, prześmiewczo i ironicznie przywołuje polski serial kryminalny *Ojciec Mateusz* i Artura Żmijewskiego, wcielającego się w rolę tytułowego księdza. Na razie takich przykładów nie ma zbyt wiele w polskiej odmianie, ale tendencja do zamieszczania intertekstów zdaje się zwiększać.

⁴²Określeniem „worek” w odniesieniu do *Złego* Tyrmanda posłużyła się Jolanta Pastarska, a powtórzył je w swojej książce Waław Forajter, zob. W. Forajter, „Zły” *Leopolda Tyrmanda...*, s. 141.

⁴³W *Kamiennej nocy* też pojawia się nawiązanie do Sherlocka, zob. s. 12.

⁴⁴G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 5.

Wiedza czerpana z doświadczenia ma, jak się nam zdaje,
Wartość w najlepszym razie zgoła ograniczoną.
Wiedza narzuca schemat, a przez to kłamie,
Bo schemat zmienia się z każdą chwilą.
A każda chwila w nowy i gorszący sposób
Przewartościowuje to wszystko, czym byliśmy.
Zawodu nie sprawia tylko to, co swym oszustwem nie może
Już zaszkodzić.

Wiersz bardzo dobrze odzwierciedla wszystko to, co dzieje się na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu („schemat zmienia się z każdą chwilą”), ale również współbrzmi z wydarzeniami fabularnymi. Po przeczytaniu całości nie sposób nie odnieść wrażenia, że każde zdarzenie przewartościowało „to wszystko, czym byliśmy”, a właściwie, czym byli Julia i Profesor. Dodatkowo w jednej ze scen, na półce z książkami obok *Opowieści o dwóch miastach*, *Wilka stepowego*, *Obcego* i *Śmierci w Wenecji*, pisarka umieściła zniszczony tomik Eliota, by podkreślić istotę jego twórczości⁴⁵. Dla Eliota charakterystyczne było łączenie awangardy i tradycji oraz czerpanie z kultury europejskiej i orientalnej. Eliota interesował również człowiek i jego zagubienie w świecie, toteż portretowani przez niego bohaterowie są pozbawieni heroizmu i sceptyczni, nie do końca potrafiący się odnaleźć w otaczającej ich rzeczywistości. Dodatkowo, od wczesnej twórczości Eliota fascynowała brzydota i ohyda, czego dawał wyraz w swoich utworach. Wszystko to, co budziło zainteresowanie Eliota, znalazło odzwierciedlenie u Grzegorzewskiej.

Znaczna część intertekstów w *Kamiennej nocy* to nawiązania popkulturowe, które Grzegorzewska z rozmysłem podrzuca czytelnikowi. Większość tych odwołań jest podana wprost: „Podpis głosił: «Polska Gra o tron. Jaime i Cersei dla ubogich»⁴⁶. O ile jednak część osób zna (choćby ze słyszenia) *Grę o tron*, jedynie fani będą wiedzieć, skąd takie porównanie⁴⁷. Podobnie rzecz się ma z przywołaniem kultowych już postaci z *Władcy Pierścieni*: „Obserwuję ją, jak wstaje, powoli, niby nic. I nagle rzuca się na mnie jak Bilbo Baggins na Frodda”⁴⁸. Fani ekranizacji nie będą musieli się zastanawiać, którą filmową scenę Grzegorzewska przywołuje. Filmowych odwołań w *Kamiennej nocy* jest znacznie więcej. Można doszukać się nawiązań do *Predatora*, *Thelmy i Louise*, ponownie *Władcy Pierścieni*, *Batmana*, *Pięknej i bestii* czy *Mad Maxa*⁴⁹. Niektóre (pop)kulturowe tropy są nieco bardziej zawoalowane: „Jest tylko czarna dziura, jak w kapturze Dementora”⁵⁰, ale uniwersum świata Harry’ego Pottera tak mocno osiadło w naszej kulturze, że każdy czytelnik odgadnie, do czego Grzegorzewska się odnosi.

W *Kamiennej nocy* nie brak też typowo literackich nawiązań, poprzez które autorka pokazuje, co było i nadal jest dla niej ważne, na czym się wychowała i co wpłynęło na jej pisarski back-

⁴⁵Poezja T.S. Eliota stanowi motyw przewodni dla Grzegorzewskiej w *Kamiennej nocy*, ale nie pojawia się aż tak często. Jak podkreślała pisarka przy okazji spotkań z czytelnikami, na twórczości Eliota oprze ostatnią część trylogii z Julią Dobrowolską i Profesorem, której ani data wydania, ani tytuł obecnie nie są znane.

⁴⁶G. Grzegorzewska, *Kamienna noc*, s. 78.

⁴⁷Serialowi Jaime i Cersei – podobnie jak Julia i Profesor – byli rodzeństwem, które żyło w kazirodczym związku (owocem którego były dzieci – zupełnie jak w przypadku bohaterów *Kamiennej nocy*).

⁴⁸Tamże, s. 58.

⁴⁹Zob. tamże, s. 105, 106, 163, 20, 432 i 138.

⁵⁰Tamże, s. 120.

ground. Grzegorzewska wciąż pozostaje wierna królowej kryminału, ale tym razem czyni to nie poprzez dosłowne przytaczanie motywów Christie, ale za pomocą nawet nieco ironicznym porównań: „Ostrożnie otwiera kopertę i z namaszczeniem tak wielkim, jakby się spodziewała znaleźć w środku list z gratulacjami od samego Herkulesa Poirot”⁵¹. Podobnie ironiczny stosunek Grzegorzewska ma do narodowego dobra, jakim jest epos Adama Mickiewicza, a właściwie do jej ekranizacji: „Rezultat jest taki, że ona zna ze trzy litewskie przekleństwa, a ja, że Litwo ojczyzna moja, ksiądz Robak, Bogusław Linda, Alicja Bachleda-Curuś”⁵². Oprócz poezji Eliota, pojawia się nawiązanie do Szekspirowskiej Ofelii, postaci Philipa Marlowe’a oraz do twórczości Marcina Świetlickiego, którego autorka bardzo sobie ceni⁵³.

W przypadku *Kamiennej nocy* intertekstualność stanowi dodatkowy walor. Interteksty dobrze komponują się z zestawionymi fragmentami, a ich nawarstwienie nie rozprasza czytelnika, jak to miało miejsce w *Betonowym pałacu*. Większość twórców współczesnej polskiej powieści kryminalnej stara się osadzić fabułę w konkretnej sytuacji społeczno-politycznej (Katarzyna Bonda w *Okularniku* poruszyła kwestię ruchów narodowo-wyzwoleńczych, Remigiusz Mróz w jednej ze swych licznych powieści zajął się problemem uchodźstwa), a grę z czytelnikiem podejmują wyłącznie na poziomie intrygi kryminalnej. Natomiast Gaja Grzegorzewska nie sili się na stawianie diagnozy czy próbę odmalowania problemów polskiego społeczeństwa. Podąża za gatunkiem, a jednocześnie wytycza własną kryminalną ścieżkę. Przewrotność, mylenie tropów i wodzenie czytelnika za nos są wpisane w ramy gatunku, jakim jest powieść kryminalna. Im trudniejsza i bardziej skomplikowana zagadka, im więcej twistów, tym większa aprobata czytelników. Autorzy współczesnych kryminałów prześcigają się w coraz to wymyślniejszych eksperymentach, by zadowolić tych, którzy zaczytują się w ich powieściach. Nie inaczej jest w przypadku Gai Grzegorzewskiej i *Kamiennej nocy*, którą można by określić takim właśnie gatunkowym eksperymentem.

⁵¹Tamże, s. 166.

⁵²Tamże, s. 171.

⁵³Tamże, s. 27, 425, 128.

SŁOWA KLUCZOWE:

powieść kryminalna

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest przyjrzenie się współczesnej polskiej powieści kryminalnej w kontekście samoświadomości gatunku na przykładzie kryminału Gai Grzegorzewskiej *Kamienna noc*. Wychoząc od tradycji gatunkowej i twórczości Agathy Christie, tekst wskazuje na zbieżności i rozbieżności między powieścią Grzegorzewskiej a tradycyjnie pojmowanym kryminałem. W artykule zostały zanalizowane podstawowe dla powieści kryminalnej kwestie, takie jak: warstwa fabularna, narracja, kompozycja oraz wykorzystanie konwencji jako elementu odwoływania się do tradycji kryminału, a zarazem elementu stanowiącego dla Grzegorzewskiej warstwę eksperymentalną, do której odnieść można, mający coraz większe znaczenie dla polskiej odmiany gatunku, aspekt intertekstualności.

intertekstualność

SAMOŚWIADOMOŚĆ GATUNKU

NOTA O AUTORZE:

Klaudia Pilarska – ur. w 1993 r. Absolwentka Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ na specjalności Kultura Rosji i Narodów Sąsiednich. Obecnie studentka II roku krytyki literackiej UJ. Jej zainteresowania koncentrują się na literaturze współczesnej, popkulturze i językach obcych.

Współczesna powieść kryminalna jako wariacja na temat superbohatera. Rozważania wstępne

Bernadetta Darska

Mówienie o powieści kryminalnej w kontekście historii o superbohaterach tylko pozornie wydawać się może czymś nieszczerze trafnym. Odwołanie do odmiennych rejestrów, w których funkcjonuje superbohater, okazuje się bowiem tylko umownym przyporządkowaniem. Biografia tego typu postaci ma w sobie uniwersalne przesłanie, które jest spójne z tym, co konstytuuje definicję bohatera kryminału. W tym najprostszym rozumieniu i detektyw, i superbohater walczą ze złem i reprezentują dobro. Mają jednak dużo więcej cech wspólnych, co w dalszej części artykułu postaram się udowodnić. Detektyw kojarzony z powieścią kryminalną funkcjonuje w przestrzeni literatury, a więc słowa. Superbohater powiązany z publikacjami komiksowymi przywodzi na myśl głównie obrazy. To, co w kryminale dzieje się za pomocą pojawiania się kolejnych zdań, w komiksie rozgrywane jest za pomocą rysunku. Akcja rozwija się dzięki ujawnianiu następujących po sobie wydarzeń – w powieści obrazy generowane są przez pracę wyobraźni, w komiksie uzupełnieniem sfery wizualnej są słowa¹.

W obu przypadkach kwestie nadmiaru, niedopowiedzenia i dosłowności okazują się niezwykle istotne. Dla powieści kryminalnej szczególnie niekorzystny wydaje się nadmiar. To, co potocznie, nazywamy przegadaniem, wpływa zwykle na jakość tekstu literackiego i pozwala na ocenę pisarskiej sprawności autora. W komiksie również bardzo ważne jest nienadużywanie słów. Choć mowa w tym wypadku przede wszystkim o krótkich dialogach, to jednak gdy wypowiedzi bohaterów stają się za długie, świadczy to zwykle o słabości rysownika, który w ten sposób obnaża swoje braki warsztatowe. W komiksie najwięcej dzieje się dzięki temu, co widzimy, a nie czytamy. W powieści kryminalnej odwrotnie – to, co zostało napisane, umożliwia nam wyobrażenie sobie tego wszystkiego, co opisuje autor. Kluczowe dla budowania napięcia w powieści o zbrodni jest niedopowiedzenie. Komiks również bazuje na zniuansowaniu wynikającym z braku dosłowności. Rysunek umożliwia zwielokrotnienie sensów i znosi jednoznaczność potencjalnego odbioru. Literatura gatunkowa opiera się na schematach fabularnych i związanych z konstruowaniem postaci. Nie inaczej jest w przypadku komiksu superbohaterskiego. Receptą na wydawniczy i czytelniczy sukces bywa więc często zasada złotego środka – wierność gatunkowym regułom przy jednoczesnej gotowości ich renegegowania.

¹ Bartosz Kurc akcentuje: „Podstawowym składnikiem komiksu jest obraz i słowo, połączone ze sobą nierozdzielnie. Ocenianie jednej z jego nierozdzielnych cech bez zauważania drugiej jest błędem”. B. Kurc, *Komiks – opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku*, Koluszki 2016, s. 47.

Nie bez znaczenia dla tytułowego rozpoznania sugerującego związek między powieścią kryminalną a fabułą superbohaterską jest zniesienie różnicy wynikającej z korzystania z innych sposobów obrazowania oraz zatrzymanie się przy ustaleniu, iż nie tylko detektyw jest marką dla kryminału, ale i superbohater staje się marką dla komiksu. Wojciech Burszta i Mariusz Czubaj w *Krwawej setce* nie pozostawiają złudzeń: „Cechą dobrego kryminału jest i to – jak w żadnej innej bodaj odmianie literatury – że wykreowani w nim bohaterowie zapadają w pamięć. Ba, można wręcz powiedzieć, że dobry kryminał bez wyrazistych postaci nie istnieje”². Warto w tym kontekście pamiętać o możliwym poszerzeniu rejestru odbiorców związanym z ewentualną ekranizacją powieści kryminalnych oraz komiksów. W obu przypadkach ma miejsce istotnie efekt promocyjny – ci, którzy już są fanami, zwykle chcą poznać efekt pracy filmowców, ci, którzy jeszcze nimi nie zostali, z racji popularności danej fikcyjnej postaci chętnie idą do kin lub siadają przed telewizorami/monitorami laptopów, żeby obejrzeć film lub serial, ci, którzy nie zdecydują się na oglądanie, często również nie są obojętni, bo machina promocyjna jest tak duża, że część informacji wymagających ustosunkowania się do odbiorcy dociera także i do nich³. W efekcie możliwość multiplikowania treści wpisana w kulturę popularną prowadzi do międzygatunkowego spotkania, którego podstawą jest podobna idea porządkująca czynny bohaterów, zgoda na podobne opisywanie świata, wreszcie tkwiące w danej historii przesłanie, że zło przynajmniej na chwilę da się zwyciężyć. Doskonałym przykładem nie tylko podobnych działań w przestrzeni kryminału i komiksu, ale i dosłownego połączenia cech obu gatunku są kolejne części z Jamesem Bondem w roli głównej. Mamy więc powieści, dużo bardziej rozsławiające bohatera i jego pomysłodawcę Iana Fleminga filmy, serię komiksową, ciągle rozwijającą się produkcję gadżetów poświęconych postaci agenta 007. Wszystko to odsłania nie tylko fenomen zaistnienia sojuszu na poziomie wykorzystania Bonda jako inspiracji dla różnych gatunków i różnych działań reklamowych. Umożliwia również dostrzeżenie takiego skonstruowania postaci, że na plan pierwszy wysuwa się jej związek z powieścią kryminalną i komiksem superbohaterskim jednocześnie. Ta dwoistość, dzięki której możliwe jest szerokie i dość jednoznaczne utożsamienie się, wpływa na popularność Bonda. Pewność powtórzenia oferowana w kolejnych odsłonach cyklu oferuje stały punkt odniesienia dla tych, którzy przyzwyczajeni są do ciągłego dezaktualizowania treści w kulturze popularnej. Tymczasem moda na tego akurat bohatera nie mija, dotyczy kolejnych pokoleń odbiorców, staje się elementem kanonu, a więc i tradycji⁴. James Bond, będąc agentem do zadań specjalnych, legitymującym się licencją na zabijanie, działa zgodnie z regułami gatunku kryminału lub, jak kto woli, powieści sensacyjnej. Zawsze prowadzi śledztwo, wciela się więc w gatunkową rolę detektywa, który pyta,

² W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 16.

³ Bartłomiej Paszyk w kontekście gatunku filmowego superhero movie i na przykładzie filmu *Superman* stwierdza: „Efekt był piorunujący: wielbicieli komiksów o Supermanie nie mogli uwierzyć, że oto wyrósł przed ich oczami – i to właśnie taki, jakiego sobie wyobrażali. Z kolei wielbicieli kina niezainteresowani komiksami przyznali zgodnie, że z tak ekscytującym kinem rozrywkowym nie mieli dotąd do czynienia”. B. Paszyk, *Superhero movie*, [w:] tegoż, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa–Bielsko-Biała 2010, s. 246. O poszerzeniu pola znaczeniowego komiksu poprzez różnego rodzaju działania upowszechniające związane z promocją filmów bardzo interesująco pisze Tomasz Żaglewski. Zob. T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*, Warszawa 2017.

⁴ Por. Nöell Carroll nie ukrywa, że powtórzenie jest elementem niezwykle istotnym w kontekście definiowania popkultury: „Upodobanie do sztuki łatwo dostępnej tak szybko nie zginie, ani też przyjemność, jaka płynie ze wspólnego doświadczania tych samych dzieł sztuki z wieloma współobywatelami. Ludzie lubią mieć kontakt z tymi samymi dziełami sztuki, co sąsiedzi. Jest to element zjawiska, które Kant nazwał «socjalizującą rolą sztuki». Lubimy czytać, oglądać, słuchać tych samych rzeczy, a następnie o nich rozmawiać. Jest dla nas ważne, że nasi kochankowie i współpracownicy dorastali przy tych samych piosenkach i programach telewizyjnych, co my. To ważny składnik wspólnoty kulturowej”. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 23. W tym wypadku powtórzenie jest wpisane nie tylko w schemat przeżyć głównego bohatera, ale w samą konstrukcję postaci, którą można określić mianem superbohatera.

szuka, dociera do miejsc, w których jego obecność jest niewygodna. Jednocześnie aktywnie reaguje na rzeczywistość, swoje nieprzeciętne umiejętności wykorzystując do obrony świata przed złem. Wspomniane zdolności czynią go superbohaterem. Bond wykorzystuje również do pokonania przeciwnika osiągnięcia najnowszej technologii oraz inteligencję. Jego działania mogą więc być podstawą do mówienia o komiksowości postaci oraz posiadaniu cech superbohaterskich⁵.

Nieprzeciętne zdolności to nie jedyna cecha łącząca detektywów prowadzących śledztwa i superbohaterów. Poświęcenie się walce ze złem często bywa konsekwencją traumatycznych przeżyć z dzieciństwa lub młodości. Niełatwa przeszłość oraz determinujący teraźniejszość wybór w dorosłym życiu powoduje, iż detektywi oraz superbohaterowie żyją w specyficznym rozdwojeniu między zwyczajnością a nadzwyczajnością, codziennością i niesamowitością, spokojem i wielkim napięciem. W przypadku superbohatera moment wypełniania obowiązków wobec miasta, kraju, świata czy po prostu społeczeństwa rozpoczyna się poprzez przemianę – zwykły mężczyzna (bo zazwyczaj jest to przedstawiciel właśnie tej płci) staje się kimś, kto zwraca uwagę swoją posturą, emanującą od niego siłą, strojem zapowiadającym nadejście tego, co nieuchronne. O ile u superbohaterów ten strój w sposób dosłowny ukierunkowuje na wspomniane wcześniej rozdwojenie tożsamościowe, o tyle u detektywów czy detektywek wchodzenie w rolę osoby ratującej przed złem odbywa się w sposób nieco bardziej zniuansowany. Bywa zapowiadany przez przygotowania dotyczące wyglądu zewnętrznego. Warto w tym kontekście przywołać opis Lisbeth Salander z powieści Stiega Larssona, która wybiera się na kluczową dla jej dalszych losów oraz oceny jej przeszłości rozprawę sądową. Ale istotny jest również deklarowany zamysł autora, który nie ukrywa, że w rozmyślaniu o postaci hakerki ważną rolę odegrała kwestia przemiany:

Starałem się iść pod prąd, w porównaniu ze zwykłymi powieściami kryminalnymi. Chciałem stworzyć bohaterów, którzy różnią się znacznie od zwykłych postaci z kryminałów. Moim punktem wyjścia stała się właśnie Pippi, która byłaby już dorosła. Nazwano by ją socjopatką, bo patrzy na społeczeństwo w inny sposób, nie próbuje przystosować się do norm społecznych? Przekształciła się więc w Lisbeth Salander, która ma też sporo cech męskich⁶.

Irene Lind widzi zależność między sposobem konstruowania postaci hakerki a wizerunkami kobiet w komiksach:

Jest nie tylko pierwszą hakerką-detektywem, ale również pierwszą prawdziwą kobietą czynu, niemającą odpowiednika we wcześniejszej literaturze. Tak wysoki poziom kobiecej agresywności można było spotkać do tej pory jedynie u bohaterki filmów i komiksów, jednak zwykle ukrywały się one pod sugestywnymi kształtami kobiety-Kota czy Lary Croft⁷.

Barbara Limanowska również kładzie nacisk na komiksowy charakter oraz niejednoznaczność tożsamościową bohaterki Larssona. Jest zdania, że skojarzenia z mocnymi, silnymi postaciami kobiet-superbohatek wykreowanych przez popkulturę pojawiają się nieprzypadkowo:

⁵ Zob. M. Grzesiek, *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*, Warszawa 2011.

⁶ Cyt. za: D. Jakobsen, *Lisbeth Salander alias Pippi Långstrumpf*, przeł. R. Chojnacki, „Deckare.pl”, <http://kryminal.ubf.pl/readarticle.php?article_id=270> (dostęp: 5.05.2010).

⁷ I. Lind, *Tajemny klucz do Millenium skandalisty Stiega Larssona*, przeł. K. Jachimska-Małkiewicz, Gliwice 2010, s. 126.

Pierwowзору Salander również można doszukiwać się w postaciach z powieści przygodowej. Ale w jej przypadku nie są już one tak oczywiste [jak w przypadku bohatera-mężczyzny – przyp. B.D.]. Można szukać podobieństwa z hrabią Monte Christo, ale również z bohaterami sagi o wampirach Anne Rice, bohaterką filmu *Kill Bill* Tarantina, i z postaciami z komiksów i gier komputerowych – Salander to Kobieta Kot i Lara Croft z komputerowym umysłem. Salander wyłamuje się też z ram konwencjonalnej bohaterki kryminału, jako że Larsson szczerze nadaje jej cechy „męskie”, ofiarowując władzę (pieniądze) i silną rękę (dosłownie), a odbiera cechy kobiece – empatię, niezdecydowanie, emocjonalność. Salander zakochana jest w Blomkviście, a zarazem zainteresowana lesbijskim seksem. To hybryda męskich i kobiecych cech i fantazji, którą łatwo odnaleźć w feministycznej, szczególnie lesbijskiej, literaturze detektywistycznej i *science fiction*⁸.

Równie ciekawe pod względem zaistnienia przemiany jest zachowanie Kathy Mallory z serii kryminalnej Carol O'Connell. Bohaterka opisana zostaje następująco:

Paliła się tylko jedna latarnia. W kręgu światła stała samotna postać w wysokich butach i długim czarnym płaszczu. Jej twarz ocieniało szerokie rondo czarnego kapelusza⁹

i dalej:

Wszyscy gapili się na ciemną ulicę, na której paliła się tylko jedna latarnia. Po chwili zgasła. Zapaliła się inna latarnia bliżej tłumu i pod nią znów pojawiła się Mallory. I tak ukazywała się i znikwała w ciemności, zbliżając się do ludzi. Wreszcie zapaliła się ostatnia latarnia u wylotu ulicy, ale tym razem krąg światła był pusty. Mimo to tłum wpatrywał się w jasną plamę, czekając na czarną postać. [...] Mallory wynurzyła się z ciżby, stając na krawędzi półkola zbrojnych w kamienie napastników. Mężczyźni stojący najbliżej cofnęli się, kiedy uniosła poły płaszcza, ukazując spoczywający na udzie rewolwer¹⁰.

Obie przywołane bohaterki mają za sobą trudną przeszłość, traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa, doświadczenie odrzucenia. To, co minęło, upomina się o swoje w dorosłym życiu. Bohaterki muszą wziąć sprawy w swoje ręce. Nie pozwalają na to, by przeszłość została zapomniana, zwłaszcza że pewne rachunki dopiero muszą zostać wyrównane. W walce między dobrem a złem czas tylko pozornie bywa sprzymierzeńcem przestępców. Ofiary nie poddają się sile przemijania i stają się osobami aktywnie upominającymi się o pamięć o tym, co powinno zostać napiętnowane. Taka postawa łączy osoby prowadzące śledztwo w powieści kryminalnej z superbohaterami z komiksów.

Obserwowanie życia prywatnego detektywek i detektywów pozwala stwierdzić, iż zaangażowanie w walkę ze złem zazwyczaj negatywnie wpływa na relacje z bliskim oraz na celebrowanie codzienności w zaciszu domowym. Sytuacja kobiet zostaje zwykle zarysowana jako dużo bardziej konfliktowa. Fakt, iż poświęcają się one pracy, rezygnując z czynnego uprawiania stereotypowych ról żony i matki, skutkuje zwykle rozstaniem z partnerem, a czasami ograniczeniem relacji z dziećmi. Nie inaczej wyglądają życiowe komplikacje mężczyzn. Oni również z racji wykonywanego zawodu rzadko bywają w domu, nie można na nich polegać, bo ich dyspozycyjność

⁸ B. Limanowska, *Mężczyzna, który pisał feministyczne kryminały*, „Pogranicza” 2009, nr 6, s. 94-95.

⁹ C. O'Connell, *Lot kamiennego anioła*, przeł. Ł. Praski, Warszawa 1999, s. 364.

¹⁰ Tamże, s. 368.

nie dotyczy rodziny, ale pracy, często popadają w różnego rodzaju uzależnienia, zdarza się też, że mają kłopoty zdrowotne. Próba ratowania świata przed złem kończy się więc często nie-
możnością uratowania siebie przed samotnością, porzuceniem, stygmatyzacją związaną z by-
ciem kimś, kto w chwilach trudnych zawodzi najbliższych. Powyższe uwikłania to właściwie
reguła w literaturze kryminalnej. Przykładem celnego i zniuansowanego sportretowania owych
kompliakacji mogą być losy policjanta Kurta Wallandera, bohatera kryminalnej serii Hennin-
ga Mankella, czy perypetie dziennikarki Anniki Bengtson, której losy poznajemy w książkach
autorstwa Lizy Marklund. Ci zwykli w gruncie rzeczy ludzie, wtedy gdy zaczynają walczyć ze
złem, stają się superbohaterami. Nie zyskują nadludzkiej siły w sposób dosłowny, ale metafo-
rycznie można by uznać, iż zachodzi w nich za każdym razem ten sam proces, który pozwala
Supermanowi, Barmanowi czy Iron Manowi ruszyć na ratunek całemu społeczeństwu lub jego
konkretnym przedstawicielom. Powtarzalność owej przemiany wydaje się znacząca, zwłaszcza
że wpisana ona zostaje w walkę dobra ze złem. Zasadne staje się stwierdzenie, iż uczestniczenie
w wojnie z mroczną stroną istnienia wiąże się z koniecznością włożenia maski i kostiumu, dzie-
ki którym zyskuje się więcej symbolicznej siły. Możliwość przeżywania podobnych dylematów
i emocji, jaka jest udziałem superbohaterów, powoduje, iż detektywi niejednokrotnie doświad-
czają izolacji, skazującej ich na funkcjonowanie w ciągłym zawieszeniu. Doświadczenia walki
ze złem są na tyle intensywne, że nie da się ich zostawić w pracy i w domu o nich nie myśleć.
Ciągłość i nieustanność procesu myślenia związanego ze śledztwem prowadzi do wykluczenia
z codzienności znaczonej typowymi zajęciami związanymi z życiem rodzinnym.

W efekcie detektywka czy detektyw, podobnie jak superbohaterowie, mierzą się na co dzień
z sytuacją, która nie pozwala im na bycie częścią grupy, z którą się utożsamiają. Pracując,
w pewnym sensie wyrzekają się prywatności, próbując zintensyfikować relacje z bliskimi,
trwają w oszustwie, bo nie potrafią zaangażować się w pełni w bycie ojcem i partnerem, my-
ślą bowiem cały czas o zobowiązaniach zawodowych. Wspominałam wcześniej o połączeniu
cech bohatera powieści kryminalnej z cechami superbohatera w przypadku agenta 007. Kurt
Wallander, który w sensie ideowym może być postrzegany jako odpowiednik superbohatera *à
rebours*, przez Wojciecha J. Bursztę i Mariusza Czubaja zostaje nazwany antybohaterem:

[...] to właściwie antybohater. Zgorzkniały mężczyzna po czterdziestce, któremu ciągle dolega, a to
ból brzucha, a to katar, z rozbitym życiem osobistym, niepotrafiący się dogadać ani z córką, ani z oj-
cem malującym niezmiennie ten sam pejzaż. Nudny policjant zwołujący zebrania swojego zespołu
i czekający na przełom w śledztwie. I może ze względu na tę przeciętność postaci dziennikarze
dzwonią do Henninga Mankella z pytaniami, jak głosowałby Wallander w najbliższych wyborach¹¹.

Stwierdzenie badaczy nie tylko stawia bohatera powieści w innym świetle poprzez zaakcen-
towanie jego negatywnych cech. Stanowi również interesujący pretekst do zastanowienia się,
czy faktycznie superbohatera i antybohatera tak wiele dzieli. Okazuje się bowiem, że pojawia
się całkiem realna możliwość interpretowania określonych zachowań w sposób pozytywny
lub co najmniej wyrozumiale, ale i negatywny jednocześnie. W zależności od tego, jakiej oceny
dokonamy, postać może być rozpatrywana jako antybohater lub superbohater. Osamotnienie
jednego i drugiego jest niewątpliwe. Zdarza się, że nie różni ich również etyczne uwikłanie

¹¹W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka...*, s. 17.

czynów. Superbohater bywa także stawiany w sytuacjach wymagających od niego podjęcia decyzji, które potocznie zakwalifikowalibyśmy jako tzw. mniejsze zło. Większa jest natomiast u niego świadomość moralnej odpowiedzialności za to, co robi nawet pod przymusem. Być może niekoniecznie najbardziej celne jest wspomnianie w tym akurat kontekście o antybohaterze. Superbohater, choć ratuje świat, może być niezbyt dobrym towarzyszem w życiu prywatnym. W efekcie, jeśli przyjrzymy się jego codzienności i dostrzeżemy obecną w niej konieczność ukrywania ważnej części siebie, kłamstwo będzie elementem stałym tego kogoś, kto symbolicznie lub dosłownie zmienia się, by poddać się przymusowi odpowiedzialności za społeczeństwo. Nie tak łatwo byłoby obronić tezę, że chodzi o relatywizm moralny tak typowy dla antybohaterów. Na plan pierwszy wysuwają się raczej konsekwencje podejmowanych błędnych decyzji oraz wyrzekanie się pewnego porządku etycznego w kontekście prywatności na rzecz poświęcenia się temu, co wiąże się z dobrem wspólnym i bezpieczeństwem zbiorowości. Nie da się też nie dostrzegać zwyczajności, w jaką uwikłany jest bohater. Staje się ona wyznacznikiem jego rzeczywistości, ale jednocześnie za sprawą pełnionej roli społecznej i podejmowanej samotnej walki ze złem zyskuje nowe oblicze. Okazuje się częścią tego, co tworzy tło dla obudzenia się, ujawniania się i następnie ponownego uśpienia superbohatera.

Przyglądanie się detektywkom i detektywom prowadzącym śledztwa w powieściach kryminalnych pod kątem podobieństwa do superbohaterów nie stanowi bynajmniej próby ich uwznioślenia. Bardziej zasadne staje się interpretowanie tego gestu w kontekście wzajemnego dialogowania różnych tekstów kultury oraz swobodnego przepływu schematów charakterologicznych i zachowań w kulturze popularnej. To, co w przypadku superbohaterów kojarzy się z nadludzkimi umiejętnościami, w działaniach pierwszoplanowych postaci w kryminałach objawia się podobnymi cechami, tyle że wpisanymi w zwyczajność i niesygnalizowanym rozpoznawalnym strojem. Gotowość ratowania świata przed złem okazuje się spoiwem, dzięki któremu wspólnota ideowa wysuwa się na pozycje dominujące, unieważniając różnice związane ze sposobem kreowania postaci i wpisana w niego umowność. Kulturowo postać superbohatera jest ucieleśnieniem marzenia o istnieniu godnego przeciwnika tych, którzy stoją po stronie zła. Detektyw, zrzucający maskę i/lub strój będący znakiem rozpoznawczym superbohatera, pozostaje osobą stojącą po tej samej stronie barykady co jego komiksowy odpowiednik. Mówiąc kolokwialnie, grają w jednej drużynie, choć wkładają metaforyczną zbroję, kiedy szykują się do kolejnej bitwy, ujawniają odmienne gusta. Detektyw kamufluje się i nie chce być w trakcie śledztwa od razu zidentyfikowany, superbohater, gdy podejmuje interwencję, jest rozpoznawalny i widoczny dzięki kostiumowi, który go, tak można powiedzieć, stwarza. Zarówno w życiu detektywa, jak i superbohatera, ważna staje się umiejętność właściwego rozpoznania, kiedy należy skryć się za tym, co typowe i przeciętne, a kiedy trzeba wyeksponować taki swój wizerunek, który ma w sobie coś niezwykłego. Niezależnie jednak od tkwiącego w nich potencjału identyfikacji wizualnej, wspólny cel każe rozpatrywać obie postaci poprzez podobieństwa, a nie różnice.

SŁOWA KLUCZOWE:

a n t y b o h a t e r

powieść kryminalna

ABSTRAKT:

W artykule zwrócono szczególną uwagę na detektywa jako postać kluczową dla opowieści o walce ze złem. Zachowania detektywa, jego decyzje i sposób myślenia pozwalają na zderzenie tej postaci z komiksowym superbohaterem. Przedstawiono podobieństwa między detektywem a superbohaterem, kładąc nacisk na symbolikę maski oraz stroju wkładanego dosłownie lub metaforycznie wtedy, gdy dochodzi do starcia z tymi, którzy stoją po stronie zła. Jednocześnie zwrócono uwagę na niejednoznaczność zwyczajności i słabości stanowiących część charakterystyki współczesnego detektywa, pozwala ona bowiem na rozpatrywanie bohatera kryminału w kontekście antybohatera, który – nieco paradoksalnie – jednocześnie wciela się w rolę superbohatera.

detektyw

SUPERBOHATER

NOTA O AUTORZE:

Bernadetta Darska – ur. w 1978 r. Krytyczka literacka. Doktor habilitowana literaturoznawstwa. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM. Wykładowczyni w Szkole Mistrzów Pióra w Collegium Civitas. W latach 2002–2009 redaktor naczelna pisma literacko-kulturalnego „Portret”. Autorka dziewięciu książek. Ostatnio opublikowała *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku* (2014), *Maski zła. (Nie)etyczność postaw i zachowań jako temat współczesnego reportażu polskiego* (2016) oraz *Młodzi i fakty. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych* (2017). Od 2009 roku przez sześć lat prowadziła blog krytycznoliteracki: „A to książka właśnie!”, teraz zaprasza na „Nowości książkowe”: www.bernadettadarska.blogspot.com

Kryminały jako literatura światowa

Stewart King

Już od swoich dziewiętnastowiecznych początków po dziś dzień opowieści kryminalne przekraczały granice oraz języki, a wszędzie, gdzie dotarły, pisarze dostosowywali je i przepisywali, aby zaspokoić własne wyjątkowe zainteresowania. Jednak mimo międzynarodowego rozpowszechnienia prozy kryminalnej (*crime fiction*) oraz powodzenia pisarzy kryminałów z całego świata, takich jak Agatha Christie, Georges Simenon, Dashiell Hammet czy (bardziej współcześnie) Henning Mankell, Natsuo Kirino, Qiu Xiaoling, Fred Vargas i James Lee Burke, mało kto próbował zrozumieć ten gatunek w jego ogólnosiwiatowym kontekście. Celem tego artykułu jest zbadanie międzynarodowych wymiarów prozy kryminalnej poprzez wpasowanie jej w ramy literatury światowej. W ten sposób można postawić następujące pytania: Po co badać prozę kryminalną jako literaturę światową? Jakie związki istnieją pomiędzy badaniami nad narodową prozą kryminalną a perspektywą literatury światowej? I jaką formę lub formy mogą przyjąć studia nad światową prozą kryminalną?

Omawiane tu przykłady pochodzą głównie z krytyki anglojęzycznej prozy kryminalnej¹. W 1991 roku John G. Cawelti zauważył, że krytyka kryminałów (*mystery fiction*) pozostaje daleko w tyle, jeśli chodzi o „regionalizację oraz internacjonalizację opowieści detektywistycznych (*detective story*)”², a w swojej późniejszej pracy narzekał, że „angielscy i amerykańscy naukowcy są w dużej mierze nieświadomi badań prowadzonych przez Francuzów i Niemców”³. Opinię Caweltiego potwierdzają liczne wstępy naukowe do prozy kryminalnej, które na pierwszym miejscu stawiają anglo-amerykański kanon i albo zupełnie ignorują teksty pisane w innych językach, albo traktują je pobieżnie. Jednym z takich przykładów jest *Cambridge Companion to Crime Fiction*, w którym Martin Priestman, redaktor skądinąd znakomitego wstępu, stwierdza, że proza kryminalna jest „raczej wielopoziomowa niż jednokierunkowa”⁴, ale sam zbiór wcale tego nie obra-

¹ Potrzeba dalszych badań, by określić, czy krytyka prozy kryminalnej powstająca w językach innych niż angielski podąża za omawianą w dalszej części artykułu tradycją narodową, czy też podejmuje więcej wysiłku, by zrozumieć prozę kryminalną w jej globalnym kontekście.

² J.G. Cawelti, *Detecting the Detective* [Wykrywając detektywa], ANQ 12.3, 1999, s. 54.

³ Tegoż, *Mystery, Violence, and Popular Culture* [Tajemnica, przemoc i kultura popularna], Madison 2004, s. 311.

⁴ *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge, UK 2003, s. 6.

zuje – składa się bowiem z artykułów na temat anglo-amerykańskich narracji kryminalnych, z jednym wyjątkiem: pojedynczym rozdziałem o francuskim kryminale autorstwa Sity Schütt⁵.

Od czasu kiedy Cawelti wezwał badaczy prozy kryminalnej, by szerzej zajęli się narracjami (*detective, mystery, crime*) spoza głównego nurtu i nieanglojęzycznymi, coraz więcej naukowców zaczęło się nimi interesować, pisząc książkowe studia o kryminalnych narracjach z Francji (Gorrara, Hutton), Włoch (Past, Pezzotti, Pieri), Półwyspu Iberyjskiego (Godsland, Vosburg), Japonii (Kawana, Seaman), Kuby i Meksyku (Braham, Uxó) oraz Skandynawii (Forshaw, Nestingen i Arvas)⁶. Mimo niewątpliwie rozrastających się kryteriów literatury *mystery* oraz zwiększającej się świadomości różnorodnych praktyk w obrębie prozy kryminalnej na całym świecie, tym badaniom nie udało się złamać monopolu anglo-amerykańskiego kanonu – nadal znajduje się on na pierwszym planie i w centrum, podczas gdy badania nad literaturami narodowymi są odsyłane na marginesy, a pomiędzy nimi nie nawiązuje się niemal żaden krytyczny dialog⁷.

Co więcej, choć prace te pomagają zwiększyć świadomość różnorodności narracji kryminalnych na całym świecie, badania na ich temat, które leżą poza anglo-amerykańskim polem zainteresowania, podobnie jak analizy oparte na tym kanonie rzadko ukazują globalny wymiar pisarstwa kryminalnego. Do pewnego stopnia te badania same przyczyniają się do własnej marginalizacji w kontekście krytyki prozy kryminalnej, ponieważ ograniczają obiekt swoich zainteresowań do konkretnej narodowej lub regionalnej tradycji literackiej. W tych badaniach narodowej prozy kryminalnej można dostrzec pewien schemat, który Franco Moretti nazywa „**prawem literackiej ewolucji**”⁸ [wyróżnienie autora], przez co ten światowy gatunek zostaje ograniczony narodowo. Wynika to z tego, że wśród pisarzy konkretnej narodowej tradycji, w której pracuje dany badacz, kładzie się nacisk przede wszystkim na rozwój produkcji prawdziwie autochtonskich narracji kryminalnych. Analizy prowadzone według tego wzorca zaczynają się zwykle od przełożenia obcych – głównie anglo-amerykańskich lub francuskich – modeli, takich jak nowele i opowiadania Edgara Allana Poe’go, Arthura Conana Doyle’a, Agathy Christie, Dashiella Hammetta, Raymonda Chandlera czy Georges’a Simenona na język narodowy. W drugim etapie naukowcy identyfikują i oceniają kryminalne narracje autorstwa lokalnych pisarzy w zależności od tego, w jakim stopniu naśladują obce wzorce lub przyczyniają się do powstania narodowej prozy kryminalnej. Na przykład na moim własnym polu – prozy kryminalnej z Hiszpanii – krytycy stwierdzają, że gatunek ten pojawił się w hiszpańskiej literaturze późno, a za pierwszą powieść detektywistyczną uznają *La gota de sangre* [„Kropla krwi”, 1911] stworzoną przez pisarkę naturalizmu Emilię Pardo Bazán (patrz rys. 1). Jednak, mimo że tę artystkę chwali się za wprowadzenie nowego gatunku do hiszpańskiej literatury, jest jednocześnie krytykowana, ponieważ *La gota de sangre* krytycy uważają „bardziej za naśladownictwo obcych modeli niż możliwość

⁵ Dwie inne prace potwierdzające ten trend to *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body* [Dwudziestowieczna proza kryminalna: płeć, seksualność i ciało] Gill Plain oraz *Crime Fiction* [Proza kryminalna] Johna Scaggsa. Mimo szeroko zakrojonych tytułów Plain bada tylko dzieła anglojęzyczne, a praca Scaggsa zawiera powierzchowne odniesienia do dzieł francuskich oraz omówienie *Imienia róży* Umberta Eco.

⁶ Badania anglo-amerykańskiej fikcji spoza mainstreamu obejmują monografie o prozie kryminalnej żydowskiej (Roth), afroamerykańskiej (Pepper, Soitos, Gifford) oraz rdzennych mieszkańców Ameryki (Browne, Rodriguez). Ta lista jest ograniczona do prac anglojęzycznych, w związku z czym nie bierze pod uwagę szerokiego zbioru badań powieści detektywistycznych autorstwa naukowców publikujących w językach innych niż angielski.

⁷ Wyjątkiem jest tu *French and American Noir: Dark Crossings* [Francuski i amerykański noir. Mroczne przecięcie] Alistaira Rollsa i Deborah Walker (2009).

⁸ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 136.

stworzenia autochtonicznej prozy kryminalnej”⁹. Badacze potępiają także fakt, że w okresie od ostrożnych kroków Emilii Pardo Bazán w nowym gatunku aż po lata siedemdziesiąte XX wieku, większość pisarzy kryminałów z Hiszpanii miała w zwyczaju odtwarzanie zagranicznych wzorców, ponieważ podobno autorzy odpowiadali na oczekiwania czytelników i osadzali swoje opowieści za granicą, w egzotycznych lokalizacjach, a także zaludniali je zagranicznymi bohaterami. W wielu przypadkach ta praktyka narodowego literackiego transwestytyzmu była uzupełniana o używanie obcych (zwykle angielskich lub pseudoangielskich) pseudonimów oraz dodawanie fikcyjnych angielskich tytułów, z których te powieści miały być rzekomo tłumaczone na hiszpański¹⁰. Tak robiła na przykład Fernanda Cano, pisząca jako Mary Francis Colt – w latach 1953–1963 wydała 13 powieści w tej rzekomo swojskiej angielskiej tradycji.

Badacze hiszpańskiej prozy kryminalnej nie uznają takich pisarek jak Cano czy Colt za autentycznie hiszpańskie, w związku z czym rzadko spotykają się one z zainteresowaniem krytyków w kontekstach bardziej poważnych niż anegdotki. Zamiast tego naukowcy są znacznie bardziej zainteresowani tak zwanymi autentycznymi dziełami hiszpańskiej prozy kryminalnej, której prawowita narodowość jest potwierdzona przez „postaci, które otwarcie obnoszą się z typowymi hiszpańskimi cechami osobowości oraz ich językiem [...] i sytuacjami przedstawianymi w hiszpańskich powieściach detektywistycznych [które], choć w pewnym stopniu uniwersalne, są zawsze bezpośrednią odpowiedzią na społeczne konflikty typowe dla hiszpańskiej rzeczywistości”¹¹.

Zarysowany tu rozwój hiszpańskiej prozy kryminalnej – od tłumaczeń, poprzez imitacje, po oryginalną twórczość – odzwierciedla sposób, w jaki krytycy zwykle obrazują rozwój opowieści kryminalnych poza kanonem anglo-amerykańskim (zob. np. Pieri, Seaman). Takie podejście skupia się przede wszystkim na rozwoju narodowej tradycji literackiej kosztem międzynarodowych związków pomiędzy pracami. To zrozumiałe, skoro badacze literatury zwykle działają w obrębie wydziałów uniwersyteckich skupionych na językach angielskim, chińskim, francuskim, niemieckim, włoskim, japońskim, rosyjskim, hiszpańskim lub językach skandynawskich; i muszą się podporządkować instytucjonalnym naciskom, by tworzyć stypendia w swoich dziedzinach. Oczywiście celem tego artykułu nie jest nadszarpnięcie słuszności tych narodowych perspektyw – to ważne, aby rozumieć, jak dany gatunek rozwija się w konkretnej społeczności oraz jak lokalni pisarze przyswajają go i adaptują, by służył ich własnym celom. Mimo wszystko jednak ten artykuł przekonuje do denacjonalizacji badań nad prozą kryminalną. W miejsce narodowych ram, które zdominowały obecne praktyki badawcze, proponuje czytanie prozy kryminalnej jako przykładu literatury światowej – co pozwala zyskać lepszy wgląd w globalny zasięg tego gatunku.

Od samego zarania jej koncepcji literatura światowa starała się unikać ograniczeń tradycji narodowych. W jednym z najwcześniejszych zastosowań tego terminu Goethe sugerował, że „[l]iteratura narodowa dzisiaj nie przedstawia już niczego istotnego, ponieważ „poezja jest wspólnym dobrem całej ludzkości oraz że wszędzie i we wszystkich epokach występuje u wielu

⁹ J. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada 1991, s. 91. Wszystkie tłumaczenia z hiszpańskiego za tłumaczeniami autora na angielski.

¹⁰ Stosowanie angielskich pseudonimów było również powszechne we włoskiej prozie kryminalnej aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, por. G. Turnaturi, *The Invention of a Genre: The Mediterranean Noir* [Powstanie gatunku. Śródziemnomorski noir], przeł. K. Mascorro i M. Orton, [w:] *The Arts and History* [Sztuki i historia], red. G. Parati, Madison, NJ 2012, s. 55.

¹¹ J.F. Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona 1994, s. 265.

tysięcy ludzi”¹². Goethe uważał, że aby pełniej zrozumieć literaturę, powinniśmy wziąć przykład z jego podejścia i „szukać... w obcych narodach”, bo „wkraczamy w erę literatury światowej i każdy z nas ma za zadanie przyspieszać tę zmianę”¹³. Ponieważ Goethe jako pierwszy naszkicował swoją wizję literatury światowej, badacze mieli problem ze zdefiniowaniem tego nieuchwytnego terminu. Czy chodzi o całą literaturę, która została stworzona wszędzie w historii? Czy ogranicza się do pewnego wyboru arcydzieł literackich z całego świata? Jaki ma związek z literaturami narodowymi? I, jeśli skupiamy się na temacie prozy kryminalnej, jakie są konsekwencje badania kryminalnych narracji z całego świata?

Praktykę literatury światowej można ograniczyć do dwóch szerokich rodzajów: inkluzywnej i ekskluzywnej. Rozwijając tak zwaną transkulturową analizę literacką, szwedzki badacz Anders Pettersson utrzymuje, że na badanie literatury nie można nakładać „żadnych określonych z góry narodowych lub czasowych ograniczeń”¹⁴. Pettersson przyznaje, że „istnieje taka tendencja, by uważać zjednoczone literatury światowe za coś, co jest zwyczajnie zbyt obszerne, by można było to rozważać”¹⁵, ale przekonuje też, że naukowcy z kontynentu europejskiego właśnie to robią – cytuje przy tym wiele przykładów, w tym niemiecką *New Handbook of Literary Studies* [Nowy podręcznik badań literackich] wydaną w 25 tomach jako dowód, że można stworzyć światowe historie literatury.

David Damrosch oraz Claudio Guillén przyznają, że literatura światowa opisana w transkulturowej literaturze Petterssona „może w pewnym sensie istnieć jako idealny porządek, hipotetyczny koncept myślowy”¹⁶, ale jednocześnie przekonują, by poddawać literaturę światową bardziej restrykcyjnym interpretacjom. Guillén nazywa inkluzywne podejście „szalonym pomysłem, w praktyce niemożliwym, niewartym uwagi prawdziwego czytelnika, a co najwyżej oszukującego się archiwisty”¹⁷, a Damrosch „kategorią, w której nie można wskazać niczego przydatnego”¹⁸. W jej miejsce Damrosch sugeruje przyjąć, że literatura światowa zawiera „wszystkie dzieła literackie krążące w obiegu kultury swojego pochodzenia – zarówno w przekładzie, jak i w języku oryginalnym”¹⁹. Być może zdając sobie sprawę, że uznanie takiej definicji nadal stawia badaczy w obliczu ogromnego pola literackiego, Damrosch wskazuje kolejne ramy; ogranicza literaturę światową do znaczenia każdego tekstu w każdym konkretnym momencie: „dzieło skutecznie funkcjonuje jako literatura światowa tylko i wyłącznie wtedy, gdy rzeczywiście jest obecne w systemie literackim poza swoją kulturą oryginalną [wyróżnienie oryginalne]”²⁰.

Istnieje wiele powieści kryminalnych, które potwierdzają kryterium Damroscha i Guilléna do uznania tekstu za dzieło literatury światowej – zwłaszcza powieści Christie i Simeona. Christie, której

¹²J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, t. 1, Warszawa 1960, s. 333.

¹³Tamże.

¹⁴A. Pettersson, *Transcultural Literary History: Beyond Constricting Notions of World Literature* [Transkulturowa historia literatury. Poza powstaniem pojęcia literatury światowej], „New Literary History” 2008, nr 39, s. 463.

¹⁵Tamże, s. 466.

¹⁶D. Damrosch, *What is world literature?* [Czym jest literatura światowa?], Princeton 2003, s. 111.

¹⁷C. Guillén, *The Challenge of Comparative Literature* [Wyzwania komparatystyki literackiej], Cambridge, MA 1993, s. 39.

¹⁸D. Damrosch, *What is world literature?*, s. 110.

¹⁹Tamże, s. 4.

²⁰Tamże.

książki zostały przetłumaczone na ponad 100 języków, sprzedała bilion egzemplarzy po angielsku i drugi bilion w innych językach, jest podobno bestsellerową pisarką wszech czasów. Podobnie w połowie lat osiemdziesiątych szacowano, że urodzony w Belgii Simeon był najczęściej czytany pisarzem na Ziemi²¹. Tych dwoje twórców stanowi być może najbardziej znane przykłady pisarzy kryminałów, których dzieła powstają w dużym oddaleniu od publiczności, dla której zostały oryginalnie stworzone. Z bardziej współczesnych przykładów – skandynawski kryminał (*Nordic noir*) z takimi pisarzami, jak Henning Mankell, Stieg Larsson i Camilla Läckberg jest trwałym dowodem międzynarodowego znaczenia tego gatunku, a więc i jego miejsca w obrębie literatury światowej.

Świat „literackości” prozy kryminalnej jest nie tylko oczywisty dzięki mnogości języków, na które tłumaczy się daną powieść czy danych światowej sprzedaży. Mimo że są to istotne wyznaczniki, dzieła i autorów wchodzących do panteonu światowej literatury kryminalnej można identyfikować poprzez liczne odniesienia intertekstualne do wcześniejszych utworów i pisarzy pojawiających się w kryminalnych narracjach na całym świecie. Jako przykłady mogą tu posłużyć dwaj pisarze – jeden japoński, drugi kataloński: Taro Hirai oraz Jaume Fuster. Taro Hirai wyraża na przykład swoją wdzięczność autorowi *Zabójstwa przy Rue Morgue* w swoim *nom de plume* – Edogawa Rampo, a Jaume Fuster przyznaje się do wpływów Rossa Macdonalda oraz Dashiella Hammetta w swoim tomie opowiadań *Les claus de vidre* („Szklane klucze”), w którym występuje detektyw Lluís Arquer, czyli katalońska wersja prywatnego detektywa stworzonego przez Macdonalda, Lew Archera²².

Mimo że globalny zasięg prozy kryminalnej w przekładzie i w oryginale powinien stanowić idealny przykład literatury światowej, jej wyznawcy w większości ignorują ten gatunek, może z wyjątkiem nauczania²³. Brak prozy kryminalnej w badaniach literatury światowej może wynikać ze skupienia na tak zwanych dziełach kultury wysokiej – tych tekstach literackich, które uważa się za warte badań i tłumaczeń poza krajem, w którym powstały. Dowodzą tego tytuły popularnych antologii literatury światowej, takie jak *The Best of the World's Classics* (1909), *The Harvard Classics* (1910), *Masterpieces of World Literature in Digest Form* (1949) oraz *Norton Anthology of World Masterpieces* (1956). Bardziej współczesne antologie, np. sześciotomowa *Longman Anthology of World Literature* (2004) czy *Norton Anthology of Western Literature* (2004, 8. wydanie) są może bardziej otwarte na teksty spoza kanonu, ponieważ zawierają dzieła folkloru i piosenki popularnej, jednak także wykluczają współczesne teksty kultury popularnej, takie jak fantastyka naukowa, erotyka, fantastyka i oczywiście proza kryminalna.

Wykluczenie prozy popularnej z badań nad literaturą światową powielił podział, który i tak już istnieje w badaniach literackich. Jak twierdzi Ken Gelder „często można odnieść wrażenie, że Literatura i literatura popularna istnieją w nieustannym stanie wzajemnego odrzucania i odpychania”²⁴.

²¹D. Platten, *Origins and Beginnings: The Emergence of Detective Fiction in France* [Źródła i początki. Powstanie prozy detektywistycznej we Francji], red. C. Gorrara, Cardiff 2009, s. 15.

²²Choć cytowane przykłady demonstrują wpływ anglo-amerykańskich modeli na nieangielskojęzycznych pisarzy kryminałów, taki wpływ nie zawsze pochodzi ze Stanów Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii. Na przykład sycylijski autor Andrea Camilleri pokazuje swój szacunek dla hiszpańskiego autora Manuela Vázquez Montalbána, nazywając bohatera swojej serii Salvo Montalbano.

²³Por. P.P. Buckler, *Teaching International Detective Fiction* [Ogólnoświatowe nauczanie prozy detektywistycznej], [w:] *Murder 101: Essays on the Teaching of Detective Fiction*, red. E.J. Rielly, Jefferson 2009, s. 25-7.

²⁴K. Gelder, *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field* [Proza popularna. Logika i praktyki pola literackiego], London 2004, s. 11.

W takim schemacie literatura światowa reprezentuje jakość, a „jej podstawowe wartości nazywane są oryginalnością, złożonością, spójnością, autonomią, wyjątkowością, wielopoziomowością, ponadczasowością, i tak dalej”, podczas gdy cechą wyróżniającą prozę popularną jest ilość „a jej kredo to zlepek wartości określanych takimi pojęciami jak zaskoczenie czy nowatorstwo..., format czy gatunek (i, na bardziej mikrostylistycznym poziomie, schematyczne pisanie), sensacyjność i voyeuryzm... oraz wreszcie heteronomia”²⁵. Wygląda na to, że podstawowa motywacja badań literatury światowej polega na tym, że jeśli ktoś chce analizować teksty pomiędzy tradycjami narodowymi, powinien wybierać dzieła najwyższej jakości, które usprawiedliwiają czas i wysiłek włożony w wykraczanie poza tradycję narodową.

Podczas gdy badacze literatury światowej zignorowali powieść detektywistyczną, specjaliści od kryminałów próbują lepiej zrozumieć światowy zasięg tego gatunku. Można to zaobserwować w kilku opublikowanych dotąd pracach dotyczących tak zwanej międzynarodowej prozy kryminalnej. Te prace – *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction* [„Badanie tożsamości: Pytania o tożsamość we współczesnej międzynarodowej prozie kryminalnej”] (2009) pod redakcją Marieke Kranjenbrink oraz Kate M. Quinn; *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations* [„Obcy w międzynarodowej prozie kryminalnej: Reprezentacje transkulturowe”] (2012) pod redakcją Jean Anderson, Carolyn Mirandy oraz Barbary Pezzotti, jak również zbiór *Detecting Detection: International Perspectives on the Uses of a Plot* [„Wykrywając śledztwo: Międzynarodowe perspektywy na wykorzystanie fabuły”] (2012) pod redakcją Petera Bakera i Deborah Shaller – odzwierciedlają inkluzywne podejście Peterssona i nie stawiają żadnych ograniczeń badaniom prozy kryminalnej. Dzięki temu te wspaniałe zbiory zawierają przykłady kryminałów z całego świata, łącznie z Chinami, Francją, wyspami Australii i Oceanii, Australią, Austrią, Rosją, Kubą, Indiami oraz Włochami. Światowy wymiar prozy kryminalnej jest również analizowany w badaniach postkolonialnych kryminałów, na przykład w *The Post-Colonial Detective* [Postkolonialny detektyw] (2001) pod redakcją Eda Christiana, *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective* [Postkolonialne postmortem: Proza kryminalna z perspektywy transkulturowej] (2006) pod redakcją Christine Matzke oraz Susanne Mühleisen, czy *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World* [Proza detektywistyczna w postkolonialnym i transnarodowym świecie] (2009) pod redakcją Nelsa Pearsona i Marca Singera. Mimo wszystko, choć można wskazać pewne wyjątki²⁶, w tych międzynarodowych i postkolonialnych zbiorach większość rozdziałów ogranicza się do tradycji narodowych, do których przynależą autorzy – niezależnie od tego, czy są pochodzenia katalońskiego czy kanadyjskiego, algierskiego czy argentyńskiego. Odpowiedzialność za nawiązanie międzynarodowych połączeń pomiędzy tekstami

²⁵J. Baetens, *World Literature and Popular Literature: Toward a Wordless Literature?* [Literatura światowa i literatura popularna. W stronę literatury bez słów?], [w:] *The Routledge Companion to World Literature*, red. Th. D’haen, D. Damrosch, D. Kadir, New York 2011, s. 336-337.

²⁶Zob. K. Chiaroni, *Smog, Tweed and Foreign Bedevilment: Bourland’s Twenty-First-Century Remake of the Sherlock Holmes Crime Story* [Smog, tweed i zagraniczne zamieszanie. Dwudziestowieczna adaptacja powieści detektywistycznej o Sherlocku Holmesie według Bourlanda], [w:] *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, red. J. Anderson, C. Miranda, B. Pezzotti, Nowy Jork 2012, s. 137-139; E. Erdmann, *Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century* [Narodowość międzynarodowa. Proza detektywistyczna pod koniec dwudziestego wieku], [w:] *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, red. M. Krajenbrink, K.M. Quinn, Amsterdam 2009, s. 11-26; S. Mathur, *Holmes’s Indian Reincarnation: A Study in Postcolonial Transposition* [Indyjskie wcielenie Holmesa. Studium postkolonialnej transpozycji], [w:] *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*, red. Ch. Matzke, S. Mühleisen, Amsterdam 2006, s. 87-108.

oraz autorami w dużej mierze spoczywa na redaktorach tych zbiorów oraz oczywiście czytelnikach, którzy przeczytają więcej niż jeden rozdział²⁷.

Wyjątek od podejścia ściśle związanego z narodowością można znaleźć w pracy niemieckiej naukowni Evy Erdmann, która jest jedną z niewielu krytyczek skupiających się na pojęciu światowej prozy kryminalnej²⁸. Podobnie jak Pettersson, Erdmann opowiada się za podejściem inkluzywnym. W *Topographical Fiction: A World Map of International Crime Fiction* proponuje naniesienie na mapę warunków, w jakich rozgrywają się powieści kryminalne, aby „przedstawić międzynarodowy zasięg prozy kryminalnej i, co nie mniej ważne..., pokazać luki w ogólnym świecie miejsc zbrodni”²⁹. Przekonuje, że taka mapa pozwala odkryć obecność lub nieobecność kryminałów kenijskich czy koreańskich oraz wskazać miejsca, w których dochodzi do koncentracji kryminałów: na przykład w Nowym Jorku, Londynie, Barcelonie, Paryżu, Kapsztadzie czy Buenos Aires, a także dojrzeć, jak różni autorzy opisują te miejsca. Atlas świata prozy kryminalnej według Erdmann jest ciekawą propozycją, ale ma także swoje ograniczenia. W jakim miejscu takiej mapy znalazłyby się powieści Eda McBaina z serii *87th Precinct* osadzone w fikcyjnym mieście Isola? Gdzie dokładnie umieścilibyśmy Christie’s St. Mary Mead, skąd pochodzi panna Jane Marple? Co więcej, mimo że Erdmann otwiera badania nad prozą kryminalną na teksty z całego świata, do pewnego stopnia umieszcza je w innych ramach narodowych, przypisując narodowość *locus criminalis* („Nationality” 12). Przypisuje narodowość miejscu, w którym jest osadzona narracja kryminału, bez względu na fakt, czy sam autor pochodzi z danego kraju. W ten sposób Erdmann sugeruje, że seria Roberta Wilsona o Javierze Falcónie osadzona w Sewilli „może być przypisana geograficznie do wielokrotnej kategorii: literatury hiszpańskiej brytyjskiego pochodzenia”³⁰. Wilson jednak tworzy także literaturę portugalską w przypadku *Śmierci w Lizbonie* (1999) oraz, podążając za klasyfikacją Erdmann, napisał także najbardziej znane dzieło literatury Beninu – powieść z serii o Brusie Medwayu osadzoną w Afryce Zachodniej.

Ten powrót do narodowości w obrębie badań nad międzynarodową prozą kryminalną podkreśla trudności zastosowania podejścia inkluzywnego w praktyce. Historia lub mapa świata prozy kryminalnej byłaby ogromnym przedsięwzięciem, biorąc pod uwagę, że tysiące kryminałów powstają każdego roku w samych Stanach Zjednoczonych, a jeśli włączmy do tego również kryminały wydawane w każdym innym miejscu, to oczywiste, że taka historia, a nawet mapa jest projektem niemożliwym. W kontekście tak przytłaczającego zadania, łatwo zrozumieć, dlaczego badacze wolą pozostać w bezpiecznych granicach narodowej tradycji literackiej.

Mimo tych trudności można przyjąć podejście literatury światowej w przypadku prozy kryminalnej, ale nie poprzez czytanie większej liczby powieści. Nawet inkluzywne poglądy Petterssona nie

²⁷Tak samo było ze studiami tak zwanej europejskiej prozy kryminalnej, na przykład *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945* [Miejsca zbrodni. Narracje detektywistyczne w kulturze europejskiej od 1945 roku] (2000) pod redakcją A. Mullen i E. O’Beirne’a, które zawiera tylko jeden artykuł rozpatrujący prozę w więcej niż jednym kraju.

²⁸Pionierzy na tym polu to między innymi geograf George Demko, który nauczał i pisał wiele o ewolucji prozy kryminalnej na całym świecie, oraz Nina King i Robin W. Winks, którzy napisali *Crimes of the Scene* (1997) będące książkowym przewodnikiem po prozie kryminalnej z całego świata.

²⁹E. Erdmann, *Topographical Fiction: A World Map of International Crime Fiction* [Fikcja topograficzna. Światowa mapa międzynarodowej prozy kryminalnej], „The Cartographic Journal” 2011, 48.4, s. 279.

³⁰Tamże, s. 277.

oznacza, że naukowcy powinni się starać przeczytać każdy kryminał, jaki kiedykolwiek opublikowano, by móc się uważać za ekspertów w tej dziedzinie. Pettersson porównuje raczej badanie literatury światowej do historii światowej, przekonując, że podobnie jak „oczekiwalibyśmy od historyka, niezależnie od jego czy jej specjalizacji, że będzie dysponować pewną skromną wiedzą z historii światowej”³¹, badacze mogą i powinni pracować na mniejszych fragmentach³². Te „mniejsze fragmenty” nie powinny być ograniczone przez to, co Pettersson nazywa „kulturalną klaustrofobią” literatur narodowych³³, tak jak większość rozdziałów składających się na wcześniej wspomniane zbiory międzynarodowej i postkolonialnej prozy kryminalnej. Pettersson namawia za to badaczy literatury, by przewyżczali „ryzyko zaściankowości w poglądach i pracach badaczy oraz krytyków” poprzez zestawianie powieści z różnych tradycji i umożliwianie im dialogu, a czasem nawet sporów³⁴. Stosując transkulturowe podejście Petterssona do badań nad prozą kryminalną, badacze mogą – zamiast badać rozwój kryminału w konkretnej tradycji narodowej – z korzyścią analizować ewolucję poszczególnych podgatunków, takich jak *murder mystery*, *hardboiled*, powieść szpiegowska i tak dalej, w różnych krajach i językach, lub też badać występowanie nowych tropów literackich: na przykład charakteryzować postaci kobiecych detektywów na całym świecie.

Moretti zauważył, że „literatura światowa nie jest obiektem, lecz problemem, i to problemem, który domaga się nowej krytycznej metody”³⁵. Podobnie Damrosch twierdzi, że literatura światowa jest nie tyle obiektem badań, kanonem wielkich dzieł do przeczytania, co raczej praktyką lekturową, sposobem analizy tekstów literackich poza kulturową i literacką tradycją, z której pochodzą³⁶. Praktyka czytania światowej prozy kryminalnej wymaga przesunięcia obiektu badań z produkcji na jej konsumpcję. A więc z pisarzy na czytelników.

Badając prozę kryminalną jako literaturę światową, nie powinniśmy zupełnie porzucać studiowania pisarzy kryminałów w ich kontekście narodowym, ponieważ zrozumienie autorów świadomie piszących w ramach konkretnej tradycji narodowej jest równie istotne. Celem tego artykułu jest propozycja, by traktować prozę kryminalną w taki sam sposób, jak robi to wielu jej czytelników. Czytelnicy rzadko czytają powieści pisarzy pochodzących z tylko jednego kraju. Zwykle wolą się raczyć wieloma tekstami tworzonymi przez autorów z różnych krajów lub/i pisarzy osadzających swoje powieści w różnych zagranicznych lokalizacjach³⁷. Wiele czytelników prozy kryminalnej czyta ten gatunek w światowy sposób, więc aby rozwinąć badania nad prozą kryminalną jako literaturą światową, badacze muszą zbudować sobie praktykę analizy odzwierciedlającą praktykę czytelniczą.

Taka analiza opiera się na potrzebie budowania połączeń pomiędzy dziełami i ich twórcami. Italo Calvino twierdzi, że badanie literatury „to zawsze dialog wielu głosów, które krzyżują się

³¹Anders Pettersson, *Transcultural...*, s. 466.

³²Tamże, s. 467.

³³Tamże, s. 464.

³⁴Tamże, s. 466.

³⁵F. Moretti, *Przypuszczenia...*, s. 133.

³⁶D. Damrosch, *What is world literature?*, s. 297.

³⁷Zob. M. Schreier, *The 'Nation' in Crime: Does the Reader Care?* [„Naród” w kryminale. Czy czytelnika to obchodzi?], [w:] *Crime and Nation: Political and Cultural Mappings of Criminality in New and Traditional Media*, red. A. Immacolata, E. Erdmann, Trier 2009, s. 37-51.

i odpowiadają sobie w obrębie literatury oraz poza nią³⁸. W ten sposób celem badania prozy kryminalnej z perspektywy literatury światowej staje się ustanowienie dialogu pomiędzy pisarzami oraz tekstami w poprzek narodowych, kulturowych, językowych i czasowych granic. Do nawiązania tego dialogu niezbędna jest triangulacja między światem, tekstem a czytelnikiem. Jak ujął to David Damrosch:

Kiedy stosujemy metodę triangulacji pomiędzy naszą obecną sytuacją a ogromną różnorodnością kultur wokół nas i przed nami, nie widzimy dzieł literatury światowej tak bogato otoczonych ich własnym kontekstem kulturowym, jak miałyby to miejsce podczas lektury tych tekstów w obrębie ich własnych tradycji. Jednak pewien dystans wobec własnej tradycji pomaga nam docenić sposoby, w jakie dzieło literackie sięga poza swoje miejsce pochodzenia. Jeżeli zaś potem obserwujemy siebie patrzących na dzieło wyabstrahowane od jego źródła, robimy kolejny krok naprzód³⁹.

Proces triangulacji według Damroscha można z powodzeniem zastosować do badań prozy kryminalnej jako literatury światowej. W praktyce, skupienie na badaniach literatury światowej definiuje się zwykle na trzy sposoby: (1) jako badanie klasycznych utworów z całego świata, (2) jako arcydzieła literatury z różnych tradycji narodowych oraz (3) jako okna na różne kultury. Choć można wskazać argumenty przemawiające za stworzeniem kanonu arcydzieł światowej prozy kryminalnej, które powinien znać każdy badacz, badanie prozy kryminalnej jako literatury światowej najlepiej wpisuje się w tę trzecią kategorię – okna na różne kultury i społeczeństwa. Jak twierdzą Anderson, Miranda oraz Pezzotti, rozprzestrzenianie się kryminałów po całym świecie oznacza, że prozę kryminalną można rozważać jako „nową postać pisarstwa podróźniczego” (1), choć do miejsc i wydarzeń, których czytelnik nie chciałby doświadczyć osobiście.

Będąc rodzajem pisarstwa podróźniczego, kryminały określają, w jaki sposób czytelnicy zbierają doświadczenia z dużych i małych miast oraz wiosek w nich opisanych, a jednocześnie skupiają uwagę na tym, jak konkretne społeczności i kultury przedstawiają transgresję oraz jej przejawy. Heather Worthington twierdzi:

[a] przestępstwo oznacza naruszenie kodu danej społeczności i wymaga odpowiedzi w obrębie tego kodu. Ten kod zawsze opiera się na przepisach oraz prawie. W efekcie, pokazując przestępstwa i kary, czy to przywoływane, czy zaledwie przeżywane, powieści detektywistyczne niezmiennie ukazują obraz danego porządku społecznego oraz jego system wartości, który pomaga go utrzymać. Nazywając dane miejsce i przywołując socjoekonomiczny porządek, który się tam utrzymuje, potwierdzają wręcz, że transgresja bez kodu jest niemożliwa, bo żadne wykroczenie nie istnieje bez społeczności, która je potępia⁴⁰.

Kryminały pozwalają nam zatem zrozumieć związek pomiędzy przestępstwem a społecznością w powszechnym wyobrażeniu. Kto zginął, gdzie, jak, z czyich rąk, i w jaki sposób śledztwo rozwiązuje sprawę lub nie; jaka kara, jeśli jakaś w ogóle, zostaje wymierzona przestępcy – to wszystko są czynniki, które mogą ukształtować sposób, w jaki dana społeczność rozumie transgresję. Zdaniem Caweltiego „akt przestępstwa zaburza tkankę społeczną i detektyw musi użyć swoich

³⁸I. Calvino, *Letters, 1941–1985. Selected and with an Introduction by Michael Wood* [Listy, 1942–1985. Wybrane i poprzedzone wstępem Michaela Wooda], przeł. M. McLaughlin, Princeton 2013, s. 412.

³⁹D. Damrosch, *What is world literature?*, s. 300.

⁴⁰H. Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction* [Kluczowe pojęcia w prozie kryminalnej], Basingstoke 2011, s. 120–121.

wyjątkowych umiejętności śledczych, aby zszyć ją na nowo. W tym procesie zdolny pisarz może ujawnić pewne aspekty kulturowe, które w innych okolicznościach pozostają ukryte”⁴¹. Kiedy transgresja jest uwarunkowana kulturowo, narodowy kontekst kryminału zyskuje na znaczeniu i nie jest wcale przestarzałą kategorią w przypadku adaptacji podejścia literatury światowej. Jednak podczas gdy podejście narodowe bada transgresję w kontekście narodowym, podejście literatury światowej poszukuje przestępstw poza granicami państwa, aby porównać je i zestawić je z przypadkami przestępstw oraz reakcji na nie w wielu różnych kontekstach.

Krytycy podkreślają, że badanie konkretnego gatunku może wspomóc analizę tekstów w różnych tradycjach literackich, ponieważ konwencje określające każdy gatunek „odgrywają znaczącą rolę w tworzeniu dzieł i kształtowaniu oczekiwań ich odbiorców”⁴². Jak sugeruje Damrosch, „możemy się wiele dowiedzieć o kulturze, przyglądając się, które elementy danej tradycji podkreśla, i jak używają ich jej autorzy”⁴³. Moretti jest podobnego zdania; przekonuje, że „morfologia komparatystyczna jest tak fascynującym polem”, ponieważ „badając zmienność form, odkrywamy zmienność władzy symbolicznej w różnych przestrzeniach”⁴⁴. Choć w swoim przykładzie Damrosch skupia się na formach kultury wysokiej takiej jak dramat i epika, to podejście skoncentrowane na gatunku można zastosować również w badaniach prozy popularnej. Kryminał, ze swoimi typologiami i *topoi formulae*, stanowi tu doskonały przykład. Gelder zauważa, że prawdopodobnie nie ma bardziej schematycznego rodzaju prozy popularnej od narracji kryminalnych i twierdzi, że należy włożyć dużo pracy w rozróżnienie tego typu dzieł w zależności od ich bohaterów i miejsc⁴⁵. Podczas analizy prozy kryminalnej w obrębie literatury światowej te powtarzalne i schematyczne aspekty gatunku tak często wyśmiewane przez badaczy literatury, stają się cechami pozytywnymi.

Jaki kierunek mogą objąć badania światowej prozy kryminalnej? Do pewnego stopnia zarówno inkluzywne, jak i ekskluzywne podejście do badań literatury światowej można zastosować z korzyścią w badaniu kryminałów z całego świata. Mimo że nie trzeba żadnego kryminału wykluczać, naukowcy powinni skupić się na łatwiejszych do zaklasyfikowania elementach ze względu na aspekty praktyczne. Jak już wspomniano wcześniej, podejście ewolucyjne może się skupiać na przyswajaniu i adaptacji takich gatunków, jak *murder mystery*, *hardboiled* czy thriller szpiegowski na całym świecie. W takim podejściu można również badać zastosowanie konkretnych narzędzi literackich w czasie i miejscu, podobnie jak w *locked-room mystery* [tajemnica zamkniętego pokoju] po raz pierwszy zastosowanym przez Edgara Allana Poego w *Zabójstwie przy Rue Morgue* (1841), a później rozwiniętym przez Arthura Conan Doyle’a w powieści *Nakrapiana przepaska niesie śmierć* (1892) oraz *Dolinie trwogi* (1914–15); a także w *Le Mystère de la chambre jaune* (opublikowanej jako *Tajemnica żółtego pokoju*, 1908) Gastona Leroux, a bardziej współcześnie w *Män Som Hatar Kvinnor* (2005; opublikowanej jako *Dziewczyna z tatuażem*, 2008) Stiega Larssona, w której wyspa Hedeby staje się „zamkniętym pokojem”, gdy jedyne połączenie z lądem – most – zostaje odcięte w wyniku wypadku samochodowego.

⁴¹J.G. Cawelti, *Detecting...*, s. 55.

⁴²D. Damrosch, *What is world literature?*, s. 47.

⁴³Tamże.

⁴⁴F. Moretti, *Przypuszczenia...*, s. 144.

⁴⁵K. Gelder, *Popular Fiction...*, s. 63.

Innym podejściem może być badanie pewnych wydarzeń historycznych lub zjawisk poprzez pryzmat konwencji gatunku, jakim jest kryminał – przede wszystkim jego skupienia na prawie i wymiarze sprawiedliwości. Jednym z takich przykładów jest badanie kryminałów, które zajmują się „przeszłością Narodowego Socjalizmu oraz jego spuścizny w epoce powojennej” przeprowadzone przez brytyjską naukowczynię Katharinę Hall⁴⁶. W swojej pracy Hall zidentyfikowała ponad 150 transnarodowych kryminałów – w tym angielskich, niemieckich, czeskich, polskich i kanadyjskich – które poruszają ten temat. Zdaniem Hall badanie pewnego zdarzenia historycznego lub okresu, takiego jak rządy Narodowego Socjalizmu w Niemczech i Europie, poprzez prozę kryminalną pisarzy z różnych środowisk i narodowości może dostarczyć „odkrywczych przedstawień egzekwowania prawa”, a także „zachęcania czytelników, poprzez postać nazistowskiego detektywa, do krytycznego postrzegania kwestii prawa, odpowiedzialności moralnej i winy”⁴⁷.

Wymiar sprawiedliwości w okresach przejściowych w społeczeństwach byłych dyktatur jest blisko związany z badaniami Hall. W ostatnich latach wystąpił zalew kryminałów z krajów, które cierpiały wskutek dyktatury, na przykład *La pregunta de sus ojos* Eduarda Sacheri (Argentyna), *Los amigos del crimen perfecto* Andrésa Trapiello (Hiszpania), *Purge* (Estonia) fińskiej pisarki tworzącej po estońsku Sofii Oksanen, oraz seria Bernarda Schlinka i Waltera Poppa o Gerhardzie Selfie (Niemcy). Analiza tych powieści z perspektywy literatury światowej dostarcza wglądu w różnorodne sposoby, na które pisarze wykorzystują ten gatunek, by umieścić dawne wydarzenia w obrębie wymiaru prawa, co stanowi jego gatunkową podstawę. W ten sposób tego typu powieści nie tylko starają się przezwyciężyć zinstytucjonalizowane zacieraanie pamięci, odkrywając stłumione wspomnienia, stanowią także próbę zwrócenia uwagi na historyczny wymiar sprawiedliwości z punktu widzenia litery prawa.

Od nieśmiałych początków w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, ale szczególnie od lat siedemdziesiątych do dziś, pisarki tworzyły kryminały z postacią kobiety detektywa – czy to amatorki, czy zawodowca, czy pracowniczki policji – jako sposób badania kwestii związanych z opresją kobiet, takich jak przemoc fizyczna i psychiczna, gwałty, prostytutka, instytucjonalna oraz społeczna dyskryminacja i kwestie kobiece. Przyswajając punkt widzenia literatury światowej, który skupia się na przedstawianiu postaci kobiecych jako ofiary, przestępcy, detektywa, oraz w innych rolach, w różnych kulturach i społecznościach, proza kryminalna może wiele powiedzieć o tym, jak są postrzegane kwestie dotyczące kobiet oraz jak wygląda ich pozycja społeczna. Podobnie punkt widzenia literatury światowej można zastosować do pojęć rasy, homoseksualizmu, klasy oraz grup etnicznych w różnych kulturach i krajach.

I na koniec – perspektywa literatury światowej może być z korzyścią zastosowana w odbiorze pewnych powieści w różnych częściach świata. Dlaczego niektóre powieści cieszą się międzynarodowym sukcesem, a inne nie? Dlaczego trylogia *Millennium* Larssona rozbrzmiewa w tylu

⁴⁶K. Hall, *The 'Nazi Detective' as Provider of Justice in Post-1990 British and German Crime Fiction: Philip Kerr's "The Pale Criminal", Robert Harris's "Fatherland", and Richard Birkefeld and Goran Hachmeister's "Wer übrig bleibt, hat recht"* [„Nazistowski detektyw” jako wymiar sprawiedliwości w brytyjskiej i niemieckiej prozie kryminalnej po 1990 roku: „The Pale Criminal” Philipa Kerra, „Fatherland” Roberta Harrisa oraz „Wer übrig bleibt, hat recht” Richarda Birkefelda i Gorana Hachmeistera], *Comparative Literature Studies* 2013, nr 50.2, s. 288.

⁴⁷Tamże, s. 311.

językach i kulturach? Jak krytycy, pisarze i czytelnicy reagowali na książki Conan Doyle’a, Christie, Hammetta lub Spillane’a? Badanie recepcji poszczególnych tekstów, takie jak podjęte przez Margrit Schreier, może czerpać korzyści z recenzji czytelników i witryn księgarzy, stron i blogów fanów, aby zyskać wgląd w to, dlaczego powieści podróżują poza swoją ojczystą kulturę.

Tłumaczka Edith Grossman opisuje literaturę narodową jako „zawężający, ograniczający koncept oparty na rozróżnieniu pomiędzy swoim a obcym”⁴⁸. Uważa, że przełamać te ograniczenia potrafi przekład literacki, ponieważ „zapewnia możliwość spójnego, jednolitego doświadczenia literatury w światowej mnogości języków”, a jednocześnie uświęca „różnice pomiędzy językami oraz wiele odmian ludzkiego doświadczenia i percepcji, które mogą wyrażać”⁴⁹. Grossman nie opowiada się za całkowitym odrzuceniem badań tradycji narodowej – zauważa, że literatura narodowa jest „z pewnością uzasadnionym i przydatnym rozróżnieniem w pewnych dziedzinach i okolicznościach”⁵⁰. Jak twierdzi Worthington, proza kryminalna jest ściśle związana z tym, jak każda kultura lub społeczność stwarzają i przedstawiają przestępczość. Pomysł Grossman na badanie prozy kryminalnej co prawda przede wszystkim łączy prozę kryminalną z konkretnym miejscem, ale prowadzi też do wniosku, że badanie kryminałów w oryginale lub w przekładzie pomiędzy tradycjami narodowymi, zamiast w ich obrębie, może dać nowy wgląd w związek pomiędzy konkretnymi społecznościami i transgresją. A zatem podejście z perspektywy literatury światowej ma w sobie potencjał, by rozwijać nowe interpretacje oraz bardziej zróżnicowane rozumienie tego naprawdę globalnego gatunku.

Przełożyła Anna Tomczyk

⁴⁸E. Grossman, *Why Translation Matters* [Dlaczego przekład ma znaczenie], New Haven 2011, s. 17.

⁴⁹Tamże.

⁵⁰Tamże.

SŁOWA KLUCZOWE:

proza kryminalna

KRYMINAŁ

ABSTRAKT:

Celem tego artykułu jest przyjrzenie się prozie kryminalnej (*crime fiction*) w ramach koncepcji literatury światowej. Autor przekonuje, że badanie tradycji narodowych może nas wyłączyć z dialogu pomiędzy granicami i językami, pomiędzy tekstami i pisarzami. Proponuje praktykę czytania, która ma rozwinąć bardziej zróżnicowane rozumienie tego naprawdę globalnego gatunku.

literatura światowa

literatura międzynarodowa

NOTA O AUTORZE:

Stewart King – wykłada na Filologii Hiszpańskiej i Latynoamerykańskiej, a także koordynuje program Literatur Międzynarodowych na Monash University w Australii. Opublikował wiele tekstów na temat współczesnych utworów katalońskich i hiszpańskich, w szczególności prozy kryminalnej, a w tej chwili kończy pracę nad monografią dotyczącą tożsamości kulturowej i prozy kryminalnej z Hiszpanii.

Niezwykły przypadek wczesnego Mocka i klasyków

Gerson Schade

Eberhard Mock jest postacią fikcyjną. Marek Krajewski wymyślił go i uczynił głównym bohaterem serii kryminałów, które zaczął publikować na początku tego stulecia. Książki odniosły ogromny sukces i zostały przetłumaczone na wiele języków. Ich akcja toczy się głównie we Wrocławiu, a sześć powieści przetłumaczonych na niemiecki rozgrywa się w okresie między 1919 a 1945 rokiem. W artykule staram się zobrazować wczesne lata Eberharda Mocka, tzn. lata przed dojściem nazistów do władzy.

Przeanalizuję dokładnie trzy powieści¹. Jeśli brać pod uwagę chronologię, dotyczą one pierwszych spraw w karierze Mocka. Literatura klasyczna odgrywa w nich dużą rolę², ale w bardzo specyficzny sposób. Można wyróżnić trzy poziomy: poza nawiązaniem do starożytności w ogóle oraz szczegółowymi nawiązaniem do literatury antycznej da się zaobserwować, jak literatura klasyczna bezpośrednio i stale łączy się z pracą Mocka jako oficera policji. Ponieważ jednak Krajewski zwykle decydował się na opowiadanie historii „ze środka”, nie rozróżniając wyraźnie „głosu” narratora i umysłowej percepcji głównego bohatera, niekiedy trudno stwierdzić, kto co myśli. Można zakładać, że ta praktyka literacka jest zamierzona, a nie przypadkowa.

¹ Powieści Krajewskiego cytuję według ich niemieckich przekładów. Pierwsza to *Gespenster in Breslau* (*Widma w mieście Breslau*, 2005), druga to *Pest in Breslau* (*Dżuma w Breslau*, 2007), a trzecia to *Der Kalenderblattmörder* (*Koniec świata w Breslau*, 2003). Książki zostały przetłumaczone przez Paulinę Schulz, a niemiecki wydawca zaopatrzył okładki porządnie wydanych edycji kieszonkowych we wspaniałe ilustracje. Jestem bardzo wdzięczny moim polskim tłumaczom, którzy uważnie porównali mój artykuł z polskimi oryginałami powieści Krajewskiego i pomogli doprecyzować wywód. [W niniejszym przekładzie posługujemy się oryginalnymi wydaniem polskimi: *Widma w mieście Breslau* (W.A.B., Warszawa 2005), *Dżuma w Breslau* (W.A.B., Warszawa 2007), *Koniec świata w Breslau* (W.A.B., Warszawa 2005) – przyp. tłum.]

² Mimo swojej ważności, literatura klasyczna i jej wpływ na Mocka nie zostały obszernie przebadane. Dość niedawno zajął się tym tematem K. Zieliński w artykule *The ancient quotations in Marek Krajewski's detective novels*, [w:] *Antiquity in Popular Literature and Culture*, red. K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha, Newcastle 2016, s. 51-64. Autor uważa książki Krajewskiego za dowód, że istniała kiedyś „kultura cytowania”, do której literatura klasyczna należała w o wiele większym stopniu niż obecnie. Być może jest to trafna uwaga, ponieważ literatura klasyczna miała większe znaczenie dla kultury europejskiej w ogóle, przynajmniej do I wojny światowej. W odniesieniu do naszego konkretnego przypadku byłoby to jednak rozumowanie oparte na błędnym kole, ponieważ miesza literacką rzeczywistość stworzoną przez Krajewskiego z prawdziwymi realiami. Innymi słowy, nie można zakładać, że fikcyjni policjanci z Breslau (i ich żargon) „dowodzą” czegokolwiek poza tym, czego chciał Krajewski (każąc im mówić takim żargonem). A w przypadku Mocka nie chodzi tylko o popisywanie się.

Uwaga wstępna

Paradoksalnie okazuje się, że Mock właściwie niewiele wyciągnął z edukacji klasycznej. Kiedyś, na wczesnym etapie życia, zakochał się w literaturze klasycznej. Bywa jednak, że nieodwzajemniona miłość przeradza się w nienawiść – niekoniecznie w stosunku do obiektu, którego kiedyś się pożądało, a którym teraz się gardzi, gdyż nie był lub już nie jest dostępny. Miłość taka może się również gwałtownie przerodzić w nienawiść do samego siebie. Być może taki mechanizm zachodzi, gdy ktoś uważa, że jest winien unieszczęśliwiania innych. Do pewnego stopnia Mock współdzieli tę narrację – nie wiedząc o tym, nie czyniąc do tego aluzji i nie czerpiąc z tego zysków – z Homeryckim Achillesem³. Jednak tylko do pewnego stopnia, ponieważ losy Mocka przypominają również niezwykły przypadek doktora Jekylla i pana Hyde’a oraz uzależnionego od narkotyków erudyty Sherlocka Holmesa. Jak to ma miejsce w przypadku podobnie wielopoziomowych tekstów, w jednej chwili możemy zatem zwrócić się ku zupełnie nowym horyzontom. Na początek pozostajmy przy klasyce. Jak się okaże, ci, którzy kochają zbrodnię, kochają też kulturę klasyczną⁴.

|.

Po raz pierwszy spotykamy Kriminalassistenten Mocka w 1919 roku. Ma wtedy trzydzieści parę lat. Pewnego poranka dowiaduje się o okrutnym morderstwie czterech młodych mężczyzn. Fakt, że rozwiążył Mock ma potężnego kaca, nie bardzo mu pomaga. Spotyka się z kolegami z pracy, wśród których pojawia się medyk sekcyjny, nazywany „Charonem” (*Widma*, s. 8) i w taki właśnie sposób zaczynają się nawiązania do kultury klasycznej. Przewoźnik zmarłych, barkarz zwłok, *psychopompos*, który przekracza jezioro Acheron w swojej dwuwiosłowej łodzi, znany z *Alcestis*⁵ Eurypidesa, rezyduje teraz w Breslau, w biurze, które rzadko opuszcza: sklerotyczny, odrobinę ekscentryczny i cierpiący na emocjonalne zatwardzenie ekspert od krojenia zwłok. Oczywiście w pewien sposób przypomina postać, która zabiera dusze zmarłych do Hadesu. To jednak kontrast nadaje ton i dzieje się tak również później.

Mock jest na przykład prześmiewczo nazywany „biczem bożym”, jakby był Attylą, znanym jako „flagello di Dio”. Jednak w przeciwieństwie do króla Hunów, Mock nie wzbudza strachu połowy Europy – jest po prostu „pogromcą obojętnych prostytutek i wenerycznych alfonsów” (*Widma*, s. 42). Kobieta, która wcześniej rano wyprowadza psa, można zaś zobaczyć w „bladoróżowym blasku bogini Eos” (*Widma*, s. 92). To rozwlekłe sformułowanie sprawia, że poranna wyprawa Mocka i jego myrmidona Smolorza wydaje się niemal homerycka. Oczywiście jest to niezgrabna parafraza tak zwanego epitetu Homeryckiego, „rózanopalca Jutrzenka”. Również tutaj brzmi to nieco parodystycznie. Mock rzeczywiście często uwydatnia kontrast między pompatycznym językiem a (w najlepszym razie) trywialnym znaczeniem. W miejscu,

³ Wspomina o tym Zieliński *The ancient quotations...*, s. 59, ale nie rozwija tego wątku.

⁴ Na podobnej zasadzie osoby, które uwielbiają powieści kryminalne, deklarują upodobanie do tragedii klasycznych i klasycznej poezji, jak stwierdził Patrick Raynal, redaktor *Série Noir* wydawnictwa Gallimard. Napisał on krótki wstęp do reinterpretacji *Króla Edypa* Sofoklesa: *Œdipe roi*, Paris 1994, s. 5 (skrótowy w drugim wydaniu książki, Paris 2017, s. 7). Lamaïson, nauczyciel języków klasycznych, przekształcił znaną tragedię Sofoklesa w thriller. Najnowszemu, drugiemu wydaniu książki towarzyszy przekład sztuki dokonany przez Lamaïsona.

⁵ Por. T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993, s. 125.

w którym mieszka, nie ma szans na regularną kąpiel, co wyraża stwierdzeniem, że nie może codziennie składać danin Hygiei, czyli personifikacji zdrowia (*Widma*, s. 76)⁶.

Mock nie jest jedynym bohaterem, który bez trudu odwołuje się do kultury klasycznej. Pojawia się na przykład policyjny informator, który nauczył się na pamięć wszystkich łacińskich sentencji z podręcznika, bo była to jedyna książka, jaką miał pod ręką w czasie długiej morskiej podróży (*Widma*, s. 41) – to prawdopodobnie najniższy poziom jakiejkolwiek edukacji. Jest również Mühlhaus, nowo mianowany przełożony Mocka, który chce „zabawić się z nim w Sokratesa”, co ma pomóc Mockowi w samodzielnym znalezieniu rozwiązania. Ten jednak odmawia, otwarcie mówiąc, że nie ma czasu (*Widma*, s. 102). Ostatecznie przełożony ustępuje, stwierdzając, że Mock nie będzie Alkibiadesem. Co więcej, Mock lakonicznie dodaje, że Alkibiades kiepsko skończył (*Widma*, s. 103)⁷. Cała scena to nie tylko aluzja do tak zwanej metody „majeutycznej” Sokratesa, za pośrednictwem której sprawiał, że ludzie znajdowali popełnione przez siebie błędy logiczne⁸, ale również do słynnych anegdot łączących nauczyciela Platona (i wielu innych) z niesfornym uczniem Alkibiadesem, chłopcem z klasy wyższej, o dobrych koneksjach i niesprecyzowanych gustach. O tej relacji słyszymy wiele, a jeszcze więcej możemy się domyślić, czytając *Ucztę* Platona. Tekst opisuje pijatykę, na którą Alkibiades się spóźnia. W końcowej części *Uczty* wyznaje, że usiłował uwieść Sokratesa⁹.

Metoda przesłuchiwania, jaką stosuje Mock, jest o wiele mniej wyrafinowana. Przesłuchując swojego przyjaciela z wojska, który okazuje się seryjnym mordercą, Mock wsadza go do basenu. Przesłuchiwany bardzo boi się zwłok, dlatego Mock pozwala, by w wodzie pływały dwa ciała (*Widma*, s. 288 i n.). Ostatecznie podejrzany popełnia samobójstwo. Bohater ten jest wcieleniem zła i doskonale zna teksty klasyczne. Taki zabieg może sugerować, że klasyka nie jest tu postrzegana jako coś, co z definicji sprawia, że stajemy się lepszymi ludźmi. Tę obserwację nasuwa już nastrój Mocka, wytrąconego z równowagi przez codzienne doświadczenia albo przez wcześniejszą traumę.

Perwersyjny manipulator, seryjny morderca nie tylko zaszlachtował czterech młodych mężczyzn z początku książki, ale zabił również swoją własną córkę oraz ojca Mocka. Jest niezwykle dobrze odczytany i lubi klasykę – prowadzi rodzaj pamiętnika, notatnik, który zawiera protokoły ze spotkań tajnego bractwa. W tych zapiskach wspomina na przykład swoje tłumac-

⁶ Do obniżenia tonu dochodzi, gdy prostytutki przylapane przez Mocka i jego kolegów *in flagranti* zostają nazwane „córami Koryntu” (*Dżuma*, s. 125) czy „kapłankami Wenery” (*Koniec świata*, s. 160). Poza tym główny bohater w czasie walki z dziwką w heroikomiczny sposób gwałtownie obraca się „jak starożytny dyskobol” (*Dżuma*, s. 131). Obraz ten przywodzi na myśl słynną grecką rzeźbę *Dyskobol* Myrona (która znajduje się teraz w Muzeach Watykańskich) albo *Discobolo Lancelotti* (z Palazzo Massimo alle Terme w Rzymie).

⁷ Mock dość mocno się wścieka. Ledwo nad sobą panuje. Jak to zwykle bywa, pamięta tekst. Tym razem „nagle” w jego głowie pojawia się przymiotnik ze zdania Liwiusza, *impotens*, tj. „bezsilny, nie panujący nad samym sobą” (*Widma*, s. 102). Rzeczywiście Liwiusz używa sformułowań, które łączą słowo *impotens* ze słowami *rabies* albo *ira*, które po łacinie oznaczają „wściekłość” albo „gniew” (por. np. 29. 9. 6.): „dopiero to wpadli od razu (*sic!*) w tym większą wściekłość” – *in multo impotentiorum subito rabiem accensi* (por. przyp. 15).

⁸ Kolejny wysoko postawiony urzędnik, dyrektor archiwum i/czy biblioteki, nie tylko zna „metodę majeutyczną” ale również ją lubi. Dzięki temu Mock wie, czego się spodziewać (*Koniec świata*, s. 271). Grecki wyraz oznacza dosłownie „położniczy” i odnosi się do działań akuszerki. Sformułowania tego używa się metaforycznie w odwołaniu do Sokratejskiego sposobu dyskusowania o problemach, często prezentowanego we wczesnych dialogach Platona, tj. udzielania pomocy w wydawaniu na świat idei i prawd znajdujących się w umyśle ucznia, za pośrednictwem serii trafnych pytań.

⁹ Alkibiades pojawia się również w innych dziełach z tamtego czasu, na przykład w *Historii wojny peloponeskiej* Tukidydesa (począwszy od 5 księgi). Plutarch, grecki uczonej żyjący w Rzymie w pierwszym wieku i na początku drugiego wieku naszej ery, zebrał anegdoty na temat jego biografii. Alkibiades pozostaje oczywiście postacią wielce dyskusyjną, por. np. D. Gribble, *Alcibiades and Athens: A Study in Literary Presentation*, Oxford 1999.

czenie z łaciny (*Widma*, s. 57 i n.). Co więcej, pamięta, że już w szkole średniej czytał w tym języku (s. 70-72) i stwierdza, że była to „nieładzko doskonała gimnastyka mózgu”. W zapisach cytuje też własny przekład, określając go jako toporny (s. 70). Oczywiście zachowuje się jak szaleniec, kiedy używa łacińskich słów, zamierzając zabić prostytutkę (s. 159). Rozmyśla również nad eryniami, które odgrywają dużą rolę w *Orestei* Ajschylosa (s. 220-2, 227-8 i 234-6). Przy okazji ostatnich takich rozważań (s. 253) ujawnia się jako kronikarz tajnego bractwa.

Na samym końcu zabójca stwierdza, że koszmary Mocka to jego erynie (s. 288 i 290). Wcześniej, kiedy był już podejrzewany, ale jeszcze nie został ujawniony, zaproponował Mockowi hipnozę jako środek do odkrycia prawdziwego ja. Cytował po grecku antyczną wyrocznię, „gnothi seauton” (s. 271), namawiając Mocka, by „poznał samego siebie”, tj. „wypracował sąd o sobie”. Kartka papieru, na której napisane jest „gnothi seauton” zostaje odkryta później i dowodzi, że to właśnie ten bohater jest mordercą (s. 287). Nie trzeba wspominać, że sekretny zakon czy, jak je nazywano, Bractwo, czciło antycznych bogów greckich (s. 266). Seryjny zabójca, który był jego kronikarzem, z wysiłkiem czytał Hipokratesa po grecku (*Widma*, s. 173). Tym samym klasyczna edukacja zostaje wykorzystana, by przedstawić go jako postać wysoce perwersyjną, ponieważ Hipokrates pisał swoje traktaty medyczne, by chronić życie, a nie je niszczyć.

Mocka rzeczywiście nawiedzają erynie (s. 264)¹⁰, lecz są one całkowicie różne od tych, które ścigają Orestesa u Ajschylosa. Raz jeszcze, pochodzą one z niższego porządku, tak jak Mock, „proletariusz”, ale są silnie związane z kulturą klasyczną, jakiej uczy się w szkole¹¹. Na wpół śpiący i kompletnie pijany Mock stara się przypomnieć sobie pierwsze dwadzieścia wersów *Eneidy* Wergiliusza (s. 271). Kiedy mu się to nie udaje, czuje się okropnie winny i w sennym koszmarze przeprosza swojego ówczesnego nauczyciela łaciny, obiecując mu, że na następny dzień nauczy się pierwszych pięćdziesięciu wierszy (s. 272)¹². A krótko przed śmiercią przyjaciela, który okazał się jego wieloletnim najgorszym wrogiem, Mock przypomina sobie wykłady z językoznawstwa porównawczego (s. 289). We wspomnieniu słyszy głos profesora, który miał szansę wszystko wyjaśnić (albo i nie miał, nie dowiemy się). Intensywność, którą odczuwa Mock, może być skutkiem faktu, że czuje się przez niego (i ludzi w jego rodzaju) zdradzony. Być może to właśnie on zdradził Mocka jako pierwszy i dlatego Mock przypomina go sobie za każdym razem, kiedy znowu zostaje zdradzony, niezależnie przez kogo i w jakich okolicznościach. To ustanawiałoby „scenę pierwotną”, którą Mock ma wiecznie powtarzać, tj. źródło jego gniewu, który dzieli z Achillesem. Istnieją silne przesłanki, by dostrzec ich wspólne cechy.

Jeśli przyjmiemy tę perspektywę, asystent Mocka, Smolorz, staje się myrmidonem w dwojakim sensie. Metaforycznie: nie tylko spełnia każde polecenie bez żadnych wątpliwości, ponieważ

¹⁰Ścigają go jeszcze bardziej intensywnie w *Końcu świata w Breslau* (s. 169 i 257). Mock ma obsesję nie tylko na punkcie erynii, ale także na punkcie „rudowłosej” kobiety. Bez trudu tłumaczy to słowo na antyczną grekę jako *pyrrhokomai* (*Widma*, s. 192). Mock omawia też znaczenie słowa „hetera” z prostytutką, która posługuje się tym wyrazem (*Widma*, s. 195 i n.). Później w tej samej rozmowie Mock wspomina *Lisy heter* Alkifrona (*Widma*, s. 197). Podobna oprawa pojawia się raz jeszcze w dalszej części książki (s. 217-218). W innej scenie, obserwując willę i słysząc głos kobiety, Mock porównuje ją do syreny. Przypomina sobie siebie w czasach szkolnych, kiedy recytował *Odyseję*, w której śpiewają syreny (*Widma*, s. 251).

¹¹Pół żartem, pół serio jeden z przełożonych sugeruje, że gdyby Mock miał herb, powinien umieścić na nim łacińskie słowo oznaczające karę, *poena* (*Dżuma*, s. 227).

¹²Mock uczęszczał na prowadzone przez niego nadobowiązkowe kółko klasyczne, gdzie omawiali Katullusa i Safonę (*Widma*, s. 200). Nic dziwnego, że umysł Mocka nazywany jest „filologicznym” (*Widma*, s. 254).

dla niego słowa Mocka to *suprema lex*, najwyższe prawo, tj. wyższe niż wszystkie inne (*Dżuma*, s. 16 i 9) – tak właśnie, jak powinien robić myrmidon. Całkiem dosłownie, Smolorz jest jednym z ludzi Mocka, tak jak u Homera Myrmidonowie byli ludźmi Achillesa. A Mock przypomina Achillesa – jest gniewny jak on i jego również napędza gniew. W chwilach zaniepokojenia Mock próbuje się uspokoić, recytując bezgłośnie łacińską poezję (*Widma*, s. 137, 170 i 251). Od czasu do czasu, kiedy to robi, słyszy głos swojego nauczyciela łaciny (*Widma*, s. 153-154).

||.

Owa analogia staje się widoczniejsza podczas naszego drugiego spotkania z Mockiem, jednakże podobieństwo do Achillesa zostało zarysowane wcześniej. W pewnym momencie najlepszy przyjaciel Mocka, który okazuje się zabójcą, porównał ich przyjaźń do tej, która łączyła Achillesa i Patroklesa (*Widma*, s. 82 i n.). Był wówczas kompletnie pijany, a wzmianka nie została rozwinięta.

W roku 1923 Mock ma około czterdziestu lat i został mianowany na Hauptwachtmeistera. Kryty przez przełożonych, bohatersko zareagował na owo zdobycie kolejnego szczebla kariery rokiem ciężkiego pijaństwa w więziennej celi, której pilnował przyjaciel (*Dżuma*, s. 35 i n.).

Od samego początku Mock przejawia znajomość literatury klasycznej i to właśnie w tym kontekście objawia się jego achillesowski temperament. Podczas pobytu w burdelu Mock posługuje się dość elementarnymi zwrotami łacińskimi, aby opisać swoje upodobania seksualne¹³. Zapytany przez prostytutkę o powód, odpowiada, że starożytni Rzymianie byli ekspertami w *ars futuendi* (*Dżuma*, s. 31)¹⁴. Jest to dość zarozumiałe zachowanie, jako że prostytutka z trudem może zrozumieć, co miał na myśli. Mock rozwija stwierdzenie, oświadcza, zapewne słusznie, że współczesne wyrażenia są albo czysto anatomiczne, albo zwyczajnie wulgarne. Choć brzmi to odrobinę zbyt dydaktycznie, może być uznane za element ironii narracyjnej. Koniec końców, Mock jest Niemcem i z tego powodu staje się obiektem drwin. Widzimy, że ten wzorzec zachowań się powtarza.

Achillesowa dusza Mocka niespodziewanie daje o sobie znać kilka stron później, w dalszym ciągu w kontekście posługiwania się przez niego łaciną w sytuacjach codziennych. Wszystko dzieje się – jak można się tego spodziewać po typie spod ciemnej gwiazdy, jakim jest Mock – w trakcie absurdałnej, dość Chaplinowskiej sceny. Mock wchodzi do sklepu, ponieważ obawia się, że spadną mu spodnie. Prosząc o kawałek sznurka, wykrzykuje łaciński przysłówek *cito*, „szybko” (*Dżuma*, s. 38). Sprzedawca stwierdza w odpowiedzi, że takimi słowami może posługiwać się w aptece albo w pralni, ale nie u niego, co rozsierdza Mocka¹⁵.

Napotyamy znajomy już wzorzec. Za każdym razem, gdy Mock chce się uspokoić, stara się przywołać łacińskie lub greckie wyimki, których uczył się na pamięć w szkole. Tym razem jednak jeden wyraz mu umyka, nie jest w stanie dokładnie przypomnieć sobie tekstu i wpada w silny gniew (*Dżuma*, s. 63). Nic dziwnego, że przełożeni postrzegają go jako emocjonalnie

¹³W innej scenie, dokonując oględzin ciała, Mock ponownie posługuje się wyrażeniami łacińskimi, opisując upodobania erotyczne (*Dżuma*, s. 43).

¹⁴W innym tekście czytamy o porządniejszej „ars amandi” (*Koniec świata w Breslau*, s. 95).

¹⁵Albo jak ujmuje to Liwiusz (por. np. 29. 9. 9), *impotens irae* – na określenie osoby, która „z powodu gniewu wyszła z siebie” (por. przyp. 7).

niestabilnego (*Dżuma*, s. 52)¹⁶ – podobnie Agamemnon mógł oceniać Achillesa. Na dodatek pojawia się kolejne podobieństwo: przełożony Mocka, Mühlhaus, który naśladuje patos szkolnego nauczyciela imitującego Cyserona (*Dżuma*, s. 50 i n.), jawi się jako potwornie cyniczny i pompatyczny idiota – tak samo jak Agamemnon przedstawiony przez Homera. Tak się składa, że nie jest równie wykształcony co Mock, podobnie jak i Agamemnon nie jest równie biegły co Achilles: Mühlhaus nie wie, co znaczy słowo „trybady”, którym Mock posługuje się zamiast słowem „lesbijki” (*Dżuma*, s. 44).

Zostaje rozwinięta również inna kwestia, która pojawia się już wcześniej. Mock za młodu marzył o karierze akademickiej; dowiadujemy się, że pisał artykuły po łacinie (*Widma*, s. 230). Teraz spotykamy go w niedzielny poranek, gdy siedzi samotny w swym biurze, spoglądając na zdjęcie zmarłego ojca, szewca (*Dżuma*, 58 i n.) i wyobraża sobie, że ten zbeształby go za porzucenie studiów. W szkole Mock wygłosił nawet przemówienie po łacinie, a nauczyciel pogratulował wówczas ojcu sukcesu syna. A jednak, obiecujący młody Mock poniósł porażkę. Rzecz jasna, biedował (*Dżuma*, s. 195), ale choć pragnął podziwu, jakim cieszył się wówczas „profesor Morawjetz”, nie był w stanie wziąć się do roboty¹⁷. Jeśli weźmiemy pod uwagę tę historię, Mock przypomina degenerata – którym prawdopodobnie jest, albo przynajmniej coraz bardziej się staje.

W ostatecznym rozrachunku fabuła drugiej książki przypomina pierwszą sprawę Mocka: ponownie musi zmierzyć się z tajnym bractwem i raz jeszcze „oni” okazują się wykształceni w klasycznym sensie tego słowa. Kultura klasyczna znów okazuje się atrakcyjna dla rozmiłowanych w zbrodni. Dla przykładu: gdy policyjny agent chce nawiązać z „nimi” kontakt, ma umieścić ogłoszenie w dzienniku. Jego zadaniem jest precyzyjne posłużenie się błędną formułą łacińską *requiescant in pace* (*Dżuma*, s. 104 i 109). Neofita wie, że nazwa bractwa, „mizantropi”, jest słowem z greki, i że nie ma nic wspólnego ze sztuką Moliera (*Dżuma*, s. 118). A zatem, ci, co są wykształceni, są źli, albo raczej, ci, co są źli, są wykształceni¹⁸. Co niezbyt zaskakujące, stanowią również „ostoję społeczeństwa” (*Dżuma*, s. 119).

Wraz z rozwojem narracji, achillesowe cechy Mocka coraz silniej determinują akcję, wysuwają się na plan pierwszy. Dla przykładu, Mock wpada w taki gniew, że jego zwyczajowe metody uspokojenia się zawodzą. Ani recytowanie Wergiliusza o Tytirusie (z początku *Bukolik*, napisanych pomiędzy 42 a 37 r. p.n.e.), ani Horacego o górze Sorakte (jednej z jego dość słynnych *Ód*, z pierwszego zbioru, opublikowanego w 23 r. p.n.e.) – wyimków, których Mock nauczył się na pamięć w gimnazjum w rodzinnym Waldenburgu – nie jest w stanie już go uspokoić (*Dżuma*, s. 122).

Oba teksty są postrzegane nie tylko jako autobiograficzne rozważania Wergiliusza i Homera nad ich życiową sytuacją. Oba są również silnie zadłużone we wcześniejszej poezji greckiej: w przypadku

¹⁶Nagle zmiany nastroju nie umykają Mockowi, który określa rozgniewane kobiety mianem „Harpii” (*Dżuma*, s. 53 i 130). Harpie są skrzydlatymi stworzeniami, przedstawicielkami Furii i karą zesłaną od bogów. Są znane od czasów *Odysei*, w której ich imię zostaje użyte na personifikację wirów wodnych i huraganów.

¹⁷Przebywanie na nizinach społecznych i łacina jeszcze zabawniej spotykają się, gdy Mock kupuje kiełbasę w sklepie rzeźniczym „Carnis”. Na dworcu widzi ponownie nazwę „Carnis”, tym razem nadrukowaną na papierze używanym do pakowania kanapek z szynką (*Dżuma*, s. 72 i 184).

¹⁸Gdy cytują literaturę klasyczną, wyróżniają się z tłumu. Zdecydowanie nie są po prostu osobliwi, albo troszkę dziwacznicy, albo odrobinę ekscentryczni, albo raczej stuknięci, niczym jeden z kolegów Mocka. Jest on przekonującą karykaturą wyższego urzędnika administracji państwowej – tchórz i służbista, pozbawiony jakiegokolwiek inicjatywy, lecz zdolny do produkcji wysoce fantastycznych raportów, nieustannie radujący się z wyrażen w stylu „warunek *sine qua non*” albo *nolens volens* (*Dżuma*, s. 80 i 82).

Wergiliusza jest to Teokryt, hellenistyczny poeta z Aleksandrii początków III wieku, a dla Horacego to Alkajos, poeta epoki archaicznej żyjący na Lesbos pod koniec VII wieku. A zatem klasyczne teksty, do których pojawiają się odwołania, nie mają po prostu tylko drugiego dna. Nie jesteśmy w stanie w pełni i właściwie ich docenić, nie uwzględniając ich greckich prekursorów. Mocą implikacji oznacza to, że osobowość Mocka również ma drugie dno. Pojawia się sugestia, doprawdy wysoce prawdopodobna, iż wbrew temu, czego można by się spodziewać po policyjnym oficerze z międzywojennego Breslau, jest coś jeszcze, co określa tę postać. Na takiej samej zasadzie, jak było coś jeszcze (tj. coś greckiego i znajomość wielkiej tradycji), co określało poezję Wergiliusza i Horacego – wbrew temu, czego można się spodziewać z faktu, że byli poetami augustowskimi nadzorowanymi i kierowanymi przez mecenasów. Przynajmniej tak pomyślałby filolog klasyczny.

Dodatkowo Mock, podobnie jak Achilles, poczuwa się do winy. Zadręcza się, że jego informator popełnił samobójstwo, ponieważ Mocka nie było na miejscu i nie mógł mu pomóc (*Dżuma*, s. 124). Achilles w bardzo podobny sposób myślał o Patroklesie. Tak samo jak Mock, Achilles, wódz Myrmidonów, czuł się winny (*Iliada* 18), ponieważ jeden z jego ludzi zginął podczas akcji. To silnie odróżnia go od jego odpowiednika spod Troi, księcia Hektora, który obawia się jedynie, iż zrobi złe, tj. przynoszące wstyd, wrażenie na trojańskich kobietach (*Iliada* 6 i 22). W ten sposób zostaje ustanowiony długowieczny stereotyp: męski Zachód i zniewieściałły Wschód.

Co ciekawe, Mock ma świadomość istnienia niektórych z tych greckich modeli. W czasie przesłuchania klient prostytutki jest przykuty do wezglowia łóżka, podczas gdy ona sama, również przykuta, leży nieprzytomna u jego boku. Mock rozpoczyna przesłuchanie od pytania, czy klient kiedykolwiek czytał Lukrecjusza, czemu ten zaprzecza (*Dżuma*, s. 132). W rezultacie Mock zaczyna entuzjastyczny wykład o stracie klienta, przechodząc na Homeryckie źródło tekstu Lukrecjusza i mówi dalej o Aresie i Afrodycie (nakrytych podczas cudzołóstwa i unieruchomionych przez Hefajstosa), a nie Marsie i Wenerze¹⁹. W końcu sfrustrowany Mock oznajmia podczas przesłuchania, iż od tej pory nie będzie już „uprzejmym akademikiem, który mówi o Homerze” (*Dżuma*, s. 136). Dobrze znamy takich nauczycieli literatury klasycznej o sadystycznych upodobaniach.

Udowodniwszy swój umięśniony profesjonalizm, Mock desperacko potrzebuje paru kufli piwa, które zostaje określone mianem „wody z rzeki zapomnienia” (*Dżuma*, s. 138). Wyrażenie stanowi aluzję do rzeki Lete, a jej nazwa oznacza dosłownie „stan bycia ukrytym”, stąd „zapomnienie”. To nazwa jednego z miejsc zapomnienia w dolnym świecie, czasami wyobrażanego jako rzeka, czasami jako zwykła równina. O czym konkretnie Mock chce tak pilnie zapomnieć? Nie może być to prawda o morderstwie, ponieważ jego zadaniem, jako oficera policji, jest odkryć prawdę. Prawda to po grecku *a-leth-eia*, tj. to, co nie może być ukryte, nie pozostaje ukryte, a wręcz przeciwnie, to, co jest oczywiste, jawnie widoczne dla każdego. Trzeba zatem wnosić, że Mock chce zapomnieć o sobie, o swoich działaniach. Ale dlaczego? Czyż może być tak, że z takich czy innych przyczyn postrzega je jako naganne, niegodne człowieka o jego wykształceniu?

¹⁹Zieliński zauważa, że Krajewski „regularnie powraca do tej sceny” K. Zieliński, *The ancient quotations...*, s. 55 i 60 (przyp. 2).

Wróg natomiast nie posiada podobnych etycznych skrupułów i nigdy nie śpi. Narracja, już i tak szybko prowadzona, przyspiesza. Istnieją trzy sposoby, aby dołączyć do elitarystycznego i wykształconego bractwa zabójców: wszystkie nazwane wyłącznie po łacinie (*Dżuma*, s. 145). Sprawę komplikuje fakt, że to Mock jawi się jako zabójca, na skutek działań własnego przełożonego, który chce, by jego podwładny dołączył do zbrodniczego stowarzyszenia. Czytamy, że gniew „targał nim dotkliwie” (*Dżuma*, s. 152). W rezultacie, upokorzony, skuty kajdankami, wściekły Mock jest przesłuchiwany przez swych kolegów, którym z drwiną opowiada, że retoryczne narzędzie retardacji „znał już Homer” (*Dżuma*, s. 157). Wkraczając do więziennej celi, Mock zostaje porwany przez bezbrzeżny gniew wymieszany z przytłaczającym smutkiem – u Homera oba uczucia zdają się siłami napędzającymi Achillesa (*Dżuma*, s. 168). Siedząc już spokojnie w celi, wykształcony Mock roztrząsa łacińskie nazwy karaluchów (*Dżuma*, s. 171) i prosi swego myrmidona, Smolorza, by przysłał mu *Elegie* Teognisa w greckim oryginale (*Dżuma*, s. 175).

Zważywszy na sytuację, jaką musi przetrzymać Mock, książka Teognisa, z której pochodzi również motto powieści, jest absolutnie nadzwyczajna. Dzieło Teognisa (w znacznej mierze napisane przez kogoś innego) może równie dobrze być zbiorem pijackich piosenek stworzonych na potrzeby męskiego sympozjonu. To doskonale pasuje do Mocka. Więcej: niektóre z najbardziej niezwykłych tekstów Teognisa są kierowane do bliskiego przyjaciela; Mock za takowym desperacko tęskni – tak jak Achilles tęsknił za Patroklosem. A teksty Teognisa (przynajmniej te, które mu przypisujemy) mają silne nachylenie arystokratyczne, co z pewnością przemawia do szlachetnego Mocka. Teognis jest, na nieszczęście i na własną niekorzyść, również niepokojąco szczery odnośnie do swych emocji, podobnie jak Mock i Achilles. Co być może najważniejsze, Teognis wierzył, a przynajmniej wyrażał wiarę w „tradycyjne zasady greckiej moralności”²⁰ – podobnie jak Mock i Achilles. Zważywszy na wszystkie te podobieństwa, nie zaskakuje, że Mock zna na pamięć ów tekst, który można dostrzec „w świetle Selene” (*Dżuma*, s. 176).

Jednakże w oczach innych, klasyczne wykształcenie Mocka sprowadza się do wrażenia, że – no cóż – mówi zbyt długo, zbyt obszernie okraszając wywód cytataми z łaciny i greki, rozkoszując się „łacińskimi maksymami i starożytnymi dykteryjkami” (*Dżuma*, s. 206 i n., i 213). Niewykształconym wykształcenie jawi się zwykle jako arogancja (albo gorzej).

Napady gniewu Mocka trwają dalej, stają się nawet jeszcze poważniejsze. Zagrożają równowadze jego umysłu, któremu, zważywszy na presję, grozi rozstrojenie i są opisywane „z wewnątrz” (*Dżuma*, s. 229 i n.). Podobne *crescendo* można zauważyć w trakcie relacji członków morderczego bractwa, które przedstawiane są jako pełne *odor mortis* (*Dżuma*, s. 231). Upadek jest doprawdy nieunikniony. Koniec końców, działalność tajnej organizacji zostaje zakończona. Aby uczcić tę chwilę, przełożony Mocka, Mühlhaus, daje mu elegancki surdut, a sam otrzymuje od niego zwykłą, prostą marynarkę – Diomedowa zamiana, jeśli można tak to określić (*Dżuma*, s. 247)²¹. Autor uszlachetnia narrację poprzez aluzję do słynnej sceny z szóstej księgi

²⁰Cecil Bowra posługuje się tym wyrażeniem w artykule na temat Teognisa w *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford 1949, s. 894).

²¹Zieliński nazywa to „pokazem męskiej przyjaźni” (K. Zieliński, *The ancient quotations...*, s. 55, przyp. 2).

Iliady, w której Grek i Trojanin, Diomedes i Glaukos, wymieniają się bronią, ponieważ nagle uświadomili sobie, iż dawno temu ich rodziny zawiązały przyjacielskie stosunki, jak to często ma miejsce wśród arystokracji.

Dostrzeże to jednak niewielu, jako że nic nie zdradza aluzji²². Zauważamy tę subtelność, jedynie dzięki temu, że my, czytelnicy, wiemy, jak poważnie Mock traktował klasyków, co potwierdza jego były kolega z czasów studiów (*Dżuma*, s. 235), i jedynie dzięki temu, że zaczynamy dostrzegać, jak działają filologicznie wykształcone umysły. Zważywszy jednak na tę perspektywę, Mock okazuje się nie tylko głównym bohaterem powieści, ale również ich zamierzonym, głównym czytelnikiem. Byłby zachwycony tym porównaniem. Rzecz jasna nie umknęłoby jego uwadze, nawet gdyby był zalany w trupa.

Jako że klasycy są w odwrocie i – by rzecz ująć delikatnie – znaczą bardzo wiele dla bardzo niewielu, powieści o Mocku muszą jednak przemawiać do czytelników z innego powodu niż aluzje do klasycznych motywów. Czy jest może tak, że owe pozornie banalne kryminały są równie atrakcyjne co *Iliada* Homera z tego samego powodu? *Iliada* notorycznie skupia się na nieprzewidywalności działań bohatera, motywie, który staje się tym bardziej interesujący, że Achilles wyróżnia się niezwykłymi siłami, zarówno fizycznymi, jak i umysłowymi. Dokładnie tak jak Mock.

Na dodatek autor *Iliady* starannie wykreował wyobrażone społeczeństwo, włączając do dzieła tak fantastyczne rzeczy jak pedantycznie opisaną tarczę Achillesa, a nawet prawdziwie surrealistyczny hełm z ciosami dzika – przedmiot, który do dzisiaj można oglądać w niektórych zbiorach. To samo dotyczy autora powieści o Mocku.

Autor *Iliady* stworzył słynny sztuczny język. Obok siebie pojawiają się formy pochodzące z różnych dialektów, co w zwykłych warunkach się nie zdarzało, a te same czasowniki koniugują się według różnych paradygmatów, co nie mogłoby kiedykolwiek zaistnieć, a już na pewno nie w okresie, w którym rzekomo żył Homer. Mówiąc inaczej, sztuczność *Iliady* nieustannie zderza się z jej realizmem – ku rozgoryczeniu filologów klasycznych. Czyż nie jest to podobne do Mocka, który posługuje się owymi staromodnymi obrazami Harpii, Syren i Furii, od dawna martwymi i pogrzebanymi? Mocka, który mówi po łacinie i myśli w grece, językach równie martwych i pogrzebanych? I czyż Mock nie żyje w sztucznym świecie dżentelmenów, którzy traktują się honorowo – tak, jak chciał tego Achilles? I czyż obaj nie są potwornie zawiedzeni swymi kompanami – pijaczynami na ciężkim kacu?

|||.

Po raz trzeci spotykamy Mocka na przełomie 1927 i 1928 roku. To jego ostatnie pojawienie się przed dojściem nazistów do władzy. Ożenił się z piękną i młodą, wiecznie niezaspokojoną seksualnie Sophie. Ona ma 24 albo 25 lat, on określany jest jako czterdziestokilkulatek (*Koniec świata*, s. 13 i 36). Tym razem jednak, Kriminallrat Mock, ze Smolorzem jak zawsze przy boku, musi zmierzyć się z samotnym wilkiem, a nie, jak w poprzednich razach, konfrontować się z tajnym bractwem.

²²Przynajmniej w niemieckim przekładzie. Polski oryginał natychmiast ujawnia kontekst homerycki, na co zwrócili mi uwagę moi polscy tłumacze.

Młoda żona brutalnie przypomina Mockowi o tym, że kiedyś studiował łacinę i chciał zostać profesorem. Bratanek Erwin jeszcze pogarsza sprawę, mówiąc, że stryj Ebi opublikował kiedyś artykuł na temat Horacego po łacinie (*Koniec świata*, s. 15 i n.). Co więcej jego żona zdradza, że mąż po cichu czytuje w domu Horacego, korzystając ze szkolnego wydania zaopatrzonego w słowniczek, które bardzo mu odpowiada, ponieważ wiele zapomniał. Być może – rozmyśla żona – jest gejem (albo nie), skoro marzyła mu się profesura. Nie ma się co dziwić, że taka dysfunkcyjna impreza rodzinna inspiruje Mocka, by porządnie się upić²³.

Jego powrót do domu zostaje rozlegle porównany do powrotu Odyseusza (*Koniec świata*, s. 18): wspomniane zostają Scylla, Charybda, Syrena, stary pies Argos i Itaka²⁴. Mock trzyma w domu wydania prawie wszystkich klasycznych tekstów. Jego wydanie Galena jest dwujęzyczne, tj. po grecku i po łacinie, ponieważ pasuje do „niedoszłego filologa klasycznego” (s. 37 i 40).

Nawyk Mocka polegający na tym, że aby się uspokoić, recytuje poezję, której kiedyś nauczył się na pamięć, zostaje ponownie przywołany. Jednak tym razem po raz pierwszy dzielimy to doświadczenie całkiem intensywnie, minuta po minucie, w czasie rzeczywistym. Mock chce wyciągnąć informacje od swojego rozmówcy. Zaczyna po cichu recytować wiersz Horacego, który zamyka jego pierwszy zbiór. Horacy mówi o poezji, którą zamierza rozpowszechnić i która zabezpieczy mu pozycję, jakiej nigdy nie zniszczy czas. Rozmówca Mocka jest półgłówkiem, więc w oczekiwaniu na odpowiedź policjant ma czas na przywołanie aż pięciu wersów. Wreszcie nie może sobie przypomnieć więcej i zadaje drugiemu mężczyźnie cios. My, czytelnicy, zrozumiemy w czym rzecz tylko, jeśli znamy wiersz na pamięć albo go sprawdzimy, bo narrator cytuje dopiero szósty wers łacińskiego tekstu.

Jest on interesujący sam w sobie, ponieważ stanowi ironiczny metatekst do przesłuchania: „Nie wszystek umrę”, stwierdza Horacy. Ma przez to na myśli, że tylko jego ciało pewnego dnia umrze, ale nigdy nie umrze duch jego poezji: *non omnis moriar* (*Koniec świata*, s. 85 = Horacy 3. 30. 6).

Na szczęście Mock przypomina sobie trochę tekstu. To pozwala mu kontynuować bezgłośnie recytację i jednocześnie dotkliwie bić drugiego mężczyznę (s. 86). Dochodzi do rzeki *Aufidus*, która w łacińskim tekście pojawia się w wersie dziesiątym. Deklamuje uroczyście, jak przystało na poezję tego typu, a jego przeciwnik przypomina już teraz raczej kogoś umarłego niż żywego. W tej chwili Mock naprawdę wybucha i „nie recytuje już w myślach Horacego” (s. 88)²⁵. Wydaje się, że nie jest w stanie dłużej podążać za „precyzyjną gramatyką” (s. 96), co jest konieczne, gdy prowadzi się śledztwo w sprawie morderstwa.

²³W tym momencie zgadujemy, że małżeństwo nie przetrwa długo i że prawdopodobnie tak samo będzie z bratankiem. Tak właśnie się dzieje.

²⁴Zabawne, że dalej Argos będzie się pojawiał regularnie: stał się symbolem spokojnego gospodarstwa domowego (*Koniec świata*, s. 18, 39, 66, 68, 843 114 i 147). Kiedy nie ma psa, wszystko idzie nie tak. Jak na ironię, w domu Mocka napis „Uważaj na psa” jest wypisany po łacinie na stopniu przy wejściu (s. 83).

²⁵W innej chwili silnego gniewu Mock recytuje *odi profanum vulgus* Horacego (*Koniec świata*, s. 261). W tym utworze poeta-kapłan każe odejść niewtajemniczonym i bezbożnym. Ten motyw pojawia się często, jak na przykład u Wergiliusza, kiedy Eneasza odwiedza zaświaty (*Eneida*, 6. 258 *procul o, procul este, profani*). Dzisiaj nadal funkcjonuje jako popularny dowcip i łatwo może stać się popularny wśród uczniów, którzy uczą się łaciny w szkole.

W innych trudnych chwilach Mock pamięta jednak dokładnie rzeczy, które wydawały się „stałe i niezniszczalne”, jak łacińskie seminaria i wiersze, których uczył się na pamięć (s. 141 i n.). Być może to ta nostalgia każe mu przemawiać jak wykładowca uniwersytecki²⁶, ale zawsze niezbyt przekonująco i tylko kiedy jest pijany (s. 91). Wraz z tym, jak taki schemat zachowań staje się coraz częstszy, zaczynamy się zastanawiać, co mogło go wywołać. Czy to niedojrzałość schlebającego sobie dorosłego? Czy wyniosły Mock jest autodestruktywnym „dużym chłopcem”, cierpiącym z powodu ciężaru obowiązków, od których nie potrafi i nie chce się uwolnić?

Kimże on jest? Widzimy Mocka paskudnego, który chełpi się swoją łaciną (s. 175). Odrzuca jednego ze współpracowników, ponieważ ten nią nie włada (s. 221), twierdząc (słusznie), że aby przewidzieć kolejne zabójstwo, grupa policjantów musi przeczytać dokumenty w tym języku i właściwie je zrozumieć (s. 232). Widzimy Mocka opiekuńczego, który pomaga kole-dze z klasy swojego bratanka przetłumaczyć wiersz Katullusa, tak jak już wcześniej pomagał grupie jego kolegów, wyjaśniając „pokrętny styl” Liwiusza (s. 252)²⁷. Ich szkolny nauczyciel to kolega Mocka z lat młodości, z czasów, kiedy obaj bali się swojego profesora (s. 253).

Punkt kulminacyjny powieści, Horacjański pomnik wybudowany na jej końcu, by tak rzec, to bezlitosny portret wykształconych zwyrodniałców. Trudno się zdecydować, kto bardziej przypomina wcielone zło – Mock czy morderca. Seryjny zabójca jest nauczycielem łaciny w gimnazjum, szanowanym „Gymnasialprofessor”. Mock torturuje go, cynicznie zwracając się do niego po łacinie. Mówi o tym, że można jednocześnie chcieć coś zrobić i nie być w stanie tego zrobić. By zilustrować, o co mu chodzi, Mock cytuje frazę z podstawowej gramatyki łacińskiej. Po sadyistycznym, lecz skutecznym ćwiczeniu, które sprawia, że zatrzymany okropnie cierpi, Mock wyjawia, iż cytat pochodzi z Owidiusza: *ut desint vires, tamen est laudanda voluntas* (s. 280)²⁸.

Zakończenie

Po przeczytaniu tych książek można się zastanawiać, co stałoby się z taką zagubioną duszą, gdyby nagle została zmuszona do życia w tyranii. Można dociekać, czy bohater zbuntuje się przeciwko niej, czy też będzie czerpał z niej korzyści. Wiele zwichniętych umysłów robiło wówczas błyskotliwą karierę. Być może chciałby po prostu żyć dalej tak, jak żył. W każdym razie, w otwarciu kolejnej książki²⁹, na początku epoki nazistowskiej, spotykamy dobrze opłacanego starszego oficera policji Mocka w burdelu. Jest jeszcze bardziej zdegenerowany niż kiedykol-

²⁶Na podobnej zasadzie Mock mówi o XIX wieku jako o „prawdziwym *saeculum historicum*” (*Koniec świata*, s. 171), nazywając dyrektora biblioteki „polihistorem, historykiem w Herodotowym znaczeniu” – co jest przestarzałą oceną, która sama należy do XIX stulecia.

²⁷W starożytności Liwiusz słynął ze swej łaciny, odbiegającej od czasu do czasu od czystego języka, który dla rzymskich autorów był święty. Przyjaciół Horacego i Wergiliusza, Gajusz Azyniusz Pollion, żartobliwie oskarżał go o „patavinitas” – eufemizm ukuty dla niego w związku z tym, że urodził się w Padwie, tj. z dala od miejskiego wyrafinowania.

²⁸Wers pochodzi z listu, który przebywający na wygnaniu Owidiusz wysłał do przyjaciela przebywającego w Rzymie. Owidiusz pisze w nim o sobie. Choć brakuje mu sił, mówi, że nadal jest zdeterminowany (*Epistulae ex Ponto* 3. 4. 79). Mock jednak używa tego cytatu w charakterze zgryźliwej uwagi na temat słabnących sił swojej ofiary. Mock mógłby zaczerpnąć od Owidiusza również rozumowanie Medei. Choć odróżnia ona, a nawet pochwała dobro, wybiera zło, mówiąc *video meliora proboque, deteriora sequor* (*Metamorfozy*, 7. 70 i n.) i podobnie czyni Mock. To zdanie nie pojawia się jednak w podstawowych podręcznikach do łaciny.

²⁹*Śmierć w Breslau* została opublikowana w 2003 roku. Niemieckie tłumaczenie Doreen Daume, *Tod in Breslau*, pojawiło się w roku 2009.

wiek wcześniej i czyta fragmenty swoich esejów na temat charakteru ludzkiego zmęczonym prostytutkom, którym płaci za słuchanie (*Śmierć*, s. 13 i n.)³⁰. W tym samym momencie widzimy pijanego głupca i zepsutą do szpiku kości ostoję społeczeństwa, która zamorduje miliony.

Przełożyli Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs

³⁰Z poprzedniej powieści wiemy, że Mock prywatnie pisuje charakterystyki osób, które przypominają te pisane przez Teofrasta, ucznia i następcę Arystotelesa (*Koniec świata*, s. 33).

SŁOWA KLUCZOWE:

recepca poezji greckiej i łacińskiej

KRYMINAŁ

ABSTRAKT:

Od ponad dekady Marek Krajewski publikuje kryminały, w których pojawia się postać oficera policji Eberharda Mocka. Choć proletariusz Mock jest synem szewca, uczył się w gimnazjum, a nawet na uniwersytecie. Widzimy, jak w międzywojennym Wrocławiu przypomina sobie klasyczne teksty, które nadal czytuje w oryginale. Nie jest jedynym policjantem z powieści kryminalnej, który ma taki zwyczaj. Do klasycznych tekstów powraca również we współczesnej Wenecji Commissario Brunetti, bohater opowieści Donny Leon. Jednak dobry glina Brunetti, człowiek spokojny i usatkwany, szczęśliwy mąż wykładowczyni anglistyki na Uniwersytecie Ca' Foscari, bardzo się różni od złego gliny Mocka, bohatera bardziej impulsywnego, nieustannie pobudzanego przez rudowłose prostytutki. Mock studiował kiedyś języki klasyczne i publikował artykuły naukowe po łacinie. Teraz prowadzi rozwiązłe życie, spędzając więcej czasu w burdelach niż w domu i to nie tylko z powodu obowiązków służbowych. Może to intensywne wspomnienia sprawiają, że działa w sposób tak niezrównoważony? Najczęściej Mock przypomina sobie swoją edukację klasyczną nagle, mimowolnie, tak, jakby przypominał sobie traumę. Kiedy przyjrzymy się bliżej, okazuje się, że te na pierwszy rzut oka przypadkowe cytaty stanowią komentarz do narracji, a proces ten jest zrozumiały wyłącznie dla Mocka, który upodabnia się coraz bardziej do zanurzonego w klasyce samotnika. Jako że jego siłami napędowymi są olbrzymi gniew i przytłaczający smutek, Mock odzwierciedla wielkiego bohatera Homeryckiego, Achillesa.

recepcja edukacji klasycznej

Achilles

NOTA O AUTORZE:

Gerson Schade – wykładowca filologii klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studia klasyczne i z lingwistyki porównawczej odbył na Freie Universität w Berlinie. Poza filologią zorientowaną na tekst interesuje się recepcją tekstów klasycznych przez współczesnych autorów. Wydawnictwo Naukowe UAM wydało ostatnio dwa zbiory jego wykładów.

Wiersze *noir*

Wiktoria Klera

*The noir sensibility is truly international*¹.

Popularność literatury kryminalnej w ostatnich latach ożywiła zainteresowanie eksperymentami z tym gatunkiem. W polskiej literaturze wyjątkowo charakterystycznym zjawiskiem okazały się powieści pisane przez autorów i poetów wcześniej niewysławiających entuzjazmu do tego obszaru kultury masowej. Wydaje się, że wizerunek powieści kryminalnych ocieplił ostatnio w szczególności Marcin Świetlicki, otwarcie deklarujący swoje czytelnicze sympatie, odczarowując w ten sposób stosunek do książek, powszechnie uchodzących za „czytała”, a co za tym idzie – utwory niewymagające specjalnego pisarskiego kunsztu. W dorobku Świetlickiego znajdzie się najliczniejsza reprezentacja wierszy, które można zaliczyć do „poezji *noir*” w polskim wydaniu. Jak się okazuje, nie jest on jedynym autorem chętnie sięgającym do konwencji, która zarówno w literaturze polskiej, jak i w kręgu anglojęzycznym, ma podwójne źródło – ponieważ jest nie tylko wyrazem fascynacji kinem *noir*, ale też – a w zasadzie przede wszystkim – daje świadectwo sympatii do *hard-boiled stories*. To właśnie one, dzieła Raymonda Chandlera czy Dashiella Hammeta (by wymienić autorów najbardziej popularnych w Polsce), zapoczątkowały drugą falę popularności filmów *noir*, dając początek kinu *neo noir*. Ono sugestywnością obrazów wpłynęło na poetów, oddających hołd tej specyfice nie tylko w formie powieści kryminalnych (choć tak się stało właśnie w przypadku Świetlickiego, ale też na przykład Edwarda Pasewicza), lecz także zaowocowało poezją *noir*.

O wyjątkowym charakterze wierszy *noir* może świadczyć fakt, iż z punktu widzenia zagadnień teoretycznych nie poświęca się im szczególnie wiele uwagi, przyjmując zwykle, że stano-

¹ N. King, M. Asprey, *Introduction. Organising What We See*, „Contrapasso Magazine. Noir Issue” 2013, November 9, s. 12 (Wrażliwość *noir* jest prawdziwie międzynarodowa).

wią one dość dokładne odzwierciedlenie wytycznych gatunkowych filmu, o ile można mówić o „prostym przełożeniu” przy dwóch różnych mediach². Numery monograficzne czasopism anglojęzycznych zwykle zyskują kształt przypominający raczej antologie poezji niż zbiory artykułów i esejów zmagających się z poetyką *noir*³. Pierwszym, do którego udało mi się dotrzeć, tekstem, podejmującym temat poetyki *noir*, jest artykuł Suzanne Lummis, zamieszczony w zimowym numerze „Malpais Review” z przełomu 2012 i 2013 roku, zatytułowany *The Poem Noir – Too Dark to be Depressed*⁴. Lummis rekonstruuje historię powstania tej gałęzi poetyckiej twórczości. Najważniejsze wnioski amerykańskiej autorki dotyczą istoty „dobrej” poezji *noir*: ma ona wyjaśnić, rzucić nowe światło na definicję mroku, który charakteryzuje kondycję ludzkości; przy czym nie zawsze musimy mieć do czynienia z naturalizmem, ponieważ *noir* to nie tylko styl, ale do pewnego stopnia stylizacja, a jej stałym elementem będzie całkowite odarcie z sentymentalizmu – autorka podkreśla, że jeśli ten ostatni warunek nie jest spełniony, wówczas nie możemy mówić o wierszu *noir*⁵.

Jeśli jednak źródła fascynacji autorów wierszy *noir* w kręgach różnych języków są takie same, to ich realizacje są głęboko nasycone kolorytem lokalnym. Wymienia się między innymi: „Tartan noir”, „Australian noir” czy „Florida noir”, jednak nie ulega wątpliwości, że podstawowe wyróżniki poezji *noir* pozostają takie same na wszystkich kontynentach⁶. Dokładnie opisuje je John Challis. Są to (scharakteryzowane w skrócie): **niepokój** (lęk) powstały przez przywłaszczenie sobie władzy, przestrzeń obcą socjologicznie i politycznie albo niemożność komunikacji; **pesymizm** będący wynikiem alienacji albo wyobcowania bohatera/czytelnika z brutalnego świata lub chroniący bohatera przed przeszłą/obecną traumą; **obsesja** mogąca doprowadzić do autodestrukcji⁷. Challis opisuje szczegółowo wiersze dwóch poetów z Wielkiej Brytanii – Deryn Rees-Jones (u niej zwraca uwagę na dominantę tematyki lęku) i Davida Harsenta (tu przyciąga uwagę badacza egzystencjalny pesymizm) oraz Paula Muldoona z Irlandii (chyba najbardziej znanego w Polsce spośród trojga wymienionych⁸; u niego Challis podkreśla rolę obsesji ze źródłami inspiracji w *hard-boiled stories*).

² Zagadnieniem tym zajmuje się John Challis w swojej dysertacji zatytułowanej „THE KNOWLEDGE.

A Collection of Poetry and THE POEM NOIR: Film Noir in Contemporary Poetry”, Newcastle University, School of English Literature, Language and Linguistics, October 2015 [praca nieopublikowana].

³ Tu wymienić można wspomniany już „Contrapasso Magazine. Noir Issue” czy „Malpais Review” z zimy 2013.

⁴ S. Lummis, *The Poem Noir – Too Dark to Be Depressed*, „Malpais Review” 2012/2013, winter, s. 265.

⁵ Tamże. „The good one [poem noir – W.K.] will throw light, and defining darkness, on some area of the human condition. [...] noir is not only a style but to some degree stylized. [...] certain characteristics will always be present; whatever its subject, this poem will speak out of a voice stripped of all sentimentality, a voice of cool detachment. If it does not, it is not noir.” – cytuję z wersji niedrukowanej dzięki uprzejmości autorki, ze względu na niedostępność cytowanego czasopisma w Polsce.

⁶ Por. N. King, M. Asprey, *Introduction...*, s. 11-12.

⁷ „1. Anxiety created through a usurping of power, border crossings into the past, unfamiliar political or social territory, or the impossibility or over-saturation of communication. 2. Pessimism delivered tonally or thematically as a result of alienation from the world, or to alienate the protagonist and viewer from the violent, dangerous and random world, or to shield the protagonist from past or present trauma. This might be exhibited by the use of indifferent and impersonal narration or clipped and economic language, and also through a nair of detachment, conveyed through a use of an omnipresent, summative narrator. 3. Obsession that can drive a protagonist to become the agent of their own destruction, delivered either from narrative and character action or through *film noir's* cinematography of angular shots and shadowy ests, or storytelling devices such as flashback and the subjective camera.”. J. Challis, „THE KNOWLEDGE. A Collection of Poetry...”, s. 129.

⁸ Kilka tłumaczeń jego tekstów ukazało się w numerze „Żłudne” czasopisma „Arterie”. „Arterie. Kwartalnik Artystyczno-Literacki” 2016, nr 24.

W amerykańskich realizacjach wierszy *noir* często obecne są echa wojny (łatwe do uchwycenia również w poezji innojęzycznej, jak bardzo jednak odmienne w wydźwięku). Tak dzieje się choćby w wierszu zatytułowanym – właśnie – *Poem Noir* Michaela Spence’a⁹. Tam bohater, zarysowując tło wydarzeń, opowiada o „obiadach, jakie serwowano przed drugą wojną światową”. Prywatny detektyw z zimną krwią (choć po długich dociekaniach, z kim w zasadzie ma do czynienia) zabija swoją byłą sekretarkę, która wyraziła niegdyś chęć pracy z nim i przychodzi się zemścić za odmowę. Wszystko wskazuje na wstępie, że to ona zwycięży w pojedynku, lecz bohater kończy swoją historię:

[...] I fired down
Once more to be sure. Then I walked off
In the rain and thought: I hate this town¹⁰.

Cytuję wiersz Spence’a, ponieważ wydaje się anglojęzyczną realizacją wiersza *noir*, na przykładzie której wyjątkowo łatwo wskazać jego cechy charakterystyczne. Jest tu odarty z emocji bohater, działający tylko w pojedynkę, nieufny wobec kobiet, zdystansowany wobec zewnętrznego świata, nienawidzący swojego miasta.

Do utrwalenia się terminu *poem noir* przyczyniła się prawdopodobnie w sposób najbardziej znaczący Lummis – mocno związana z Los Angeles, miastem Chandlera. To ona we wspomnianym tekście *The Poem Noir – Too Dark to Be Depressed* wskazała pierwszy dwudziestowieczny wiersz *noir*, *Crime Club* Weldon Keesa¹¹, autora raczej niecieszącego się popularnością w Polsce. Lummis poza tym wzmacnia gest „ustanawiający” poprzez osadzenie go w autobiografii: jest wnuczką redaktora „L.A. Times”. Kontynuuje więc pisarską tradycję rodzinną, opowiada też o tym, jak przeżyła napad, podczas którego celowano do niej z broni i ukradziono pamiątkę po babci, co wpłynęło na tematykę podejmowaną przez nią także w twórczości poetyckiej. Tłumaczy: „Wrażliwość filmów *noir* wskazała mi drogę, jak pisać [o przemocy – W.K.] bez popadania w sentymentalizm”¹².

Tworzenie wierszy *noir* jest w krajach anglojęzycznych bardziej popularne, niż gdzie indziej. Istnieje wiele portali internetowych, zbierających ich realizacje (nie tylko znanych poetów, ale także internautów)¹³, ponadto na kursach *creative writing* można wybrać zajęcia z pisania wierszy *noir*. Nieco inaczej wygląda ta gałąź pisarstwa w polskim wydaniu.

⁹ M. Spence, *Poem Noir*, Shenandoahliterary.org, vol. 64, nr 1, Noir, <<https://shenandoahliterary.org/641/2014/08/15/poem-noir/>> (dostęp 13.02.2018).

¹⁰ Tamże (Wystrzeliłem/raz jeszcze dla pewności. Potem odszedłem/w deszcz i pomyślałem: nienawidzę tego miasta.).

¹¹ „Weldon Kees drew upon the visual and tonal qualities of another medium, *film noir*, with its interest in fate, human fallibility and mortality, and its sense of social order undercut by a substratum of delirious disorder. To that mix he added a murder, or, at any rate, a body, and his own icy black irony – and that became the first modern poem noir, *Crime Club*” – pisze Lummis. S. Lummis, *(Never) Out of the Past: Film Noir and the Poetry of Lynda Hull*, „Los Angeles Review of Books” 2015, November 17, <<https://lareviewofbooks.org/article/never-out-of-the-past-film-noir-and-the-poetry-of-lynda-hull/#!>> (dostęp 14.02.2018).

¹² „The film noir sensibility gave me a way to do that without being sentimental”. *Writing Noir Poetry, With LA as a Backup*. Suzanne Lummis speaks with Jacki Lyden, National Public Radio, Inc. (US), <<https://www.npr.org/2013/09/15/222820591/writing-noir-poetry-with-l-a-as-a-backdrop>> (dostęp 14.02.2018).

¹³ Np. <allpoetry.com>, <poetryfoundation.org>, <hellopoetry.com>.

Polscy poeci wykorzystują konwencję *noir* rozmaicie. Wystarczy przyjrzeć się tekstom zgromadzonym w antologii *Żegnaj, laleczko. Wiersze noir*¹⁴. Co ciekawe, termin ten nie pojawia się niemal nigdzie indziej¹⁵. Jak zgodnie przyznają redaktorzy antologii, Marcin Baran, Marcin Sendeki i Marcin Świetlicki, pomysł podtytułu do antologii zaproponował wydawca książki – Irek Grin (będący również autorem kryminałów, lecz nie – wierszy). Do nowego zbioru wierszy w 2010 roku dołączono przedruk tekstów z 1997. To warto podkreślić – w 2010 roku faktycznie termin poezja *noir* nie był w częstym użyciu nawet w krajach anglojęzycznych. Na okładce *Żegnaj, laleczko* cytowane są słowa Świetlickiego: „O ile czarny kryminał bardzo często przybliżał się do poezji, to poezja wstydziła się jawnie zbliżać do czarnego kryminału. Należało z tą wstydlivością skończyć. Książka ta powstała po to, żeby jasne się stało, że film i literatura *noir* mogą iść z poezją za rączkę”¹⁶ – z perspektywy dzisiejszej obfitości wierszy *noir*, mogą wydawać się zaskakujące. O istotnych dla języka, będącego tworzywem poezji, cechach czarnego kryminału, pisali Wojciech Burszta i Mariusz Czubaj: „[...] zwykło się mówić o jego realizmie: o obrazach wielkich miast w czasach kryzysu gospodarczego i rozprzężenia więzi społecznych, o – tym samym – amorfizmie etycznym i niejednoznaczności bohaterów. Istotą tej odmiany kryminału jest wszakże fascynacja codziennością w najczulszym z jej przejawów – w sposobie mówienia i warstwie językowej”¹⁷.

Antologia z 1997 roku była hołdem składanym Raymondowi Chandlerowi, dlatego większość tekstów jest bezpośrednio związana z jego dziełami lub charakterystycznym bohaterem (Philip Marlowe jest postacią mocno inspirującą)¹⁸. Teksty zebrane w 2010 roku ułożone są jednak według bardziej elastycznego kryterium, przynajmniej takie wrażenie może odnieść ich czytelnik. Oprócz wierszy powstałych na potrzeby książki, redaktorzy zamieścili w niej kilka utworów starszych, rozszerzając tym samym to, co rozumieć należy tu pod określeniem poezja *noir* i uwypuklając, że „wrażliwość *noir*” nie zawsze musi być intencjonalna i niekoniecznie jest świadomą stylizacją. Jednym z takich nieoczywistych utworów jest *Czarna piosenka* Wisławy Szymborskiej:

Saksofonista przeciągły, saksofonista kpiarz
ma własny system świata. Nie potrzebuje słów.
Przyszłość – któż ją odgadnie. Przeszłości pewien – któż.
Myśli zmrużyć i grać czarną piosenkę.

¹⁴*Żegnaj, laleczko. Wiersze noir. Z dodaniem legendarnej antologii Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler*, red. M. Baran, M. Sendeki, M. Świetlicki, Kraków 2010.

¹⁵O problemie terminologicznym, związanym z „czarnym kryminałem”, stanowiącym tło powstania poezji *noir*, szerzej: W. Klera, *Kryminał*, [w:] *Interpretatywny słownik terminów kulturowych*, red. J. Madejski, S. Iwasiów, Szczecin 2014, s. 91.

¹⁶*Żegnaj, laleczko...*

¹⁷W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 20. Na istotną sprawę zwracają uwagę także Bill Pronzini i Jack Adrian – czarne kryminały mówią o nieporządku i niezadowoleniu, cechą postaci w nich występujących jest podejrzliwość wobec prawa, rządu i władzy; zbrodnia lub groźba jej popełnienia mają drugorzędne znaczenie. Zob.: B. Pronzini, J. Adrian, *Hard-Boiled. An Anthology of American Crime Stories*, Oxford 1995.

¹⁸Tu należy wspomnieć tekst Kamili Czaji, w którym zajmuje się wspomnianą antologią. Swoją uwagę koncentruje właśnie na śledzeniu inspiracji polskich autorów twórczością Raymonda Chandlera. K. Czaja, *Wierszem białym o czarnym kryminale. Raymond Chandler w poezji polskiej*, [w:] *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1: *Kryminał a medium (literatura – teatr – film – serial – komiks)*, red. T. Dalasiński, T.S. Markiewka, Toruń 2015, s. 119-133.

Tańczono twarzą przy twarzy. Tańczono. Nagle ktoś upadł.
Głową o parkiet, w takt. Omijano go w rytmie.
Nie widział kolan nad sobą. Powieki świły blade,
wyjęte z ciśnienia wrzawy i nocy dziwnych kolorów.

Nie tragizujmy. On żyje. Może za dużo pił
i krew na skroni to szminka? Tutaj nie stało się nic.
To jest zwyczajny leżący. Sam upadł i wstanie sam,
skoro już przeżył tę wojnę. Tańczono w słodkiej ciasnocie,
wentylatory mieszały żywioł upalny i chłodny,
saksofon zawodził psio do różowego lampionu¹⁹.

Cytowany wiersz datowany jest na okolice 1949 roku i znajdziemy w nim repertuar środków, kwalifikujących go do antologii. Bohater, saksofonista określony „kpiarzem” z własnym systemem świata jest zawieszony w teraźniejszości, pomiędzy przeszłością a przyszłością, które są niepewne. Echa egzystencjalizmu pobrzmiewają w *Czarnej piosence* wyraźnie, co jest jednym z kilku elementów charakteryzujących wiersze *noir*. Nastrój panujący w dusznej sali tanecznej, gdzie ludzie tańczą obok siebie anonimowo, nie zwracając uwagi na pojedyncze postacie, jest przepełniony mieszaniną upału i chłodu. Przebywanie wśród tańczącego tłumu, jawiącego się jako oddzielny, rytmicznie poruszający się organizm, prowadzi do osamotnienia jednostek składających się na niego. Ten ruch to też rodzaj tańca śmierci. Motyw ten wykorzysta zresztą w *Żegnaj, lalczko. Wierszach noir* również Marta Podgórnica w *Odnawialnym dancingu*. Ze śmiercią bohaterowie gatunku *noir* są zwykle dobrze zaznajomieni. Detektywi często upadają i wstają, ich słabość do alkoholu przyczynia się do ulotnych romansów. Człowiek upada pijany, jest martwy dla świata, nieużyteczny.

Wiersz Szymborskiej to jeden z tych utworów, w których zbrodnia nie jest koniecznym elementem wysłowionym wprost w treści. Poza tym tutaj „nie potrzeba słów”, jest rytm, muzyka i „psie zawodzenie” saksofonu. Ten, kto uderzył głową w parkiet, „zwyczajny leżący” musi się zmierzyć z własnym upadkiem, lecz to dla niego żaden problem „skoro już przeżył tę wojnę”.

Czarna piosenka poprzedzona jest w antologii utworem Bolesława Leśmiana, *Migoń i Jawrzon*, trzecim przedrukowanym tekstem jest *Cios* Ryszarda Krynickiego. Pozostałych dwadzieścia osiem utworów stworzyli, przykładowo, Bohdan Zadura, Andrzej Sosnowski czy Tadeusz Pióro, a także dziś mniej ekspansywni, kiedyś prężnie działający przedstawiciele roczników sześćdziesiątych: MLB, Paweł Paulus Mazur czy Cezary Domarus.

Tym, co rzuca się w oczy w wierszach wspomnianych wcześniej twórców anglojęzycznych, jest łączenie cech charakterystycznych stylistyki *noir* z elementami rodzimych mitologii²⁰. Wyobraźnię polskich pisarzy oprócz powieści kryminalnych, pobudzają *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza. Zresztą Świetlicki już w 2007 roku, w rozmowie zamieszczonej w książce *Rozbiórka*²¹, wspomina, co zdeterminowało jego pisarstwo. Świetlicki opowiada o wierszu *Karol*

¹⁹Tamże, s. 9.

²⁰Najwyraźniej chyba w tomie *Immram* Paula Muldoona, gdzie koncept budowy książki nawiązuje do mitologii celtyckiej. Por. J. Challis, „THE KNOWLEDGE. A Collection of Poetry...”.

²¹*Rozbiórka: wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozmawiała Magdalena Rybak, fot. Elżbieta Lempp, Wrocław 2007.

*Kot*²², ale przy okazji tłumaczy, czym jest dla niego czarny kryminał. Zauważa tam: „zło jest widmem, które cały czas atakuje”²³. Powiedział również przewrotnie o tym, że pierwszy kryminał, jaki przeczytał, zaczynał się słowami: „Zbrodnia to niesłychana, / Pani zabija pana;”. W twórczości Świetlickiego znajduje się wiele utworów, których tematyka zahacza o rozmaite zbrodnie. Nie wszystkie utrzymane są w konwencji *noir*²⁴.

Mickiewiczowskie echa słychać nie tylko u Świetlickiego. Podobnie dzieje się we fragmencie wiersza *Dwaj panowie i klaun rozmawiają o Chinatown (szkic scherza)* Grzegorza Dyducha:

Onegdaj w chińskiej dzielnicy
Ktoś znalazł ciało dziewicy
Bez członków i głowy czubka
W strasznej postaci kadłubka.
Zbiegli się wszyscy sąsiedzi
przyszła też kupa gawiedzi.
Lafiryndy i alfonsy
Wkoło trupa czynią płasy.
Ufff!!!
Płoną lampiony i tłuszcz w wokach skwierczy.
Policja rusza śladami mordercy.
Detektyw znany wreszcie się zjawił
I drobny sekret wszystkim wyjawiał.
W toku oględzin płeć ofiary zmienia:
Męski kadłubek, lecz bez przyrodzenia!!!²⁵.

Te słowa są wypowiedane przez klauna (albo clowna), który – jak zaznacza autor – „mógłby być głosem ludu”, ale nie jest, ponieważ „ludem się brzydzi” – dodaje. Nawiązanie do filmu Romana Polańskiego (*Chinatown*) widoczne jest również w oprawie graficznej polskiej antologii²⁶. Nieco podobnie stylizowany jest tekst Piotra Sommera:

Chór

Ta tragedia się zdarzyła
Pani chłopca dziś zabiła
Nóż do krtani przyłożyła
Wielka u niej była siła²⁷.

²²Wiersz ten dotyczy historii „wampira z Krakowa”, mordercy, którego zbrodnie przyczyniły się do fali strachu w latach sześćdziesiątych XX wieku w Krakowie. Morderca został ujęty po egzaminie maturalnym, a dwa lata później – stracony.

²³Tamże, s. 123.

²⁴Poświęcam im wiele uwagi w rozdziale *Jest miejsce, ofiara się znajdzie*, w: W. Klera, *Namolna refreniczność. Twórczość Marcina Świetlickiego*, Kraków 2017, s. 182 i n.

²⁵*Żegnaj, lalczko...*, s. 26.

²⁶Na okładce wykorzystano obrazy Marcina Maciejowskiego, bez tytułu, według *Chinatown* Romana Polańskiego.

²⁷P. Sommer, *Października czternastego, roku dziesiątego zdarzyło się, co się miało zdarzyć najgorszego*, [w:] *Żegnaj, lalczko...*, s. 38.

Tu wyłania się kolejna cecha wyjątkowa wierszy *noir* (która z kolei wydaje się najbliższa *hard-boiled stories*) – ich podatność na wypełnianie specyficznym dowcipem. Czarny humor i absurd są szeroko obecne w omawianej antologii²⁸. I tak na przykład poznajemy *Detektywa Szmatę* Pawła Paulusa Mazura:

[...] mieszkał sam jak smalec. Tylko z krawieckim manekinem.
Manekin miał ze sto lat.

To inspektor Ścierwoński zlecił Szmacie zlecenie. Szmata nigdy nie rozwiązał
żadnej sprawy, którą mu powierzono. Ale lubił zupę „ogórkową” [...] ²⁹.

Nawet w skrajnie naturalistycznych opisach dystans pozwala na gorzki uśmiech nad losem martwych ciał, jak w przypadku *Śledztwa w sprawie życia* Marka K. E. Baczewskiego, gdzie opisana jest „leżąca kupa mięsa”, „ogólnie niemiała”, której „zajeżdża z pyska”:

Z punktu widzenia teorii mnogości
jest to wyjątkowo martwy trup.
Jest to nawet trup trupa,
pod każdym względem,
zwłaszcza retorycznym,
i z każdej strony:
biernej, dajnej, czynnej³⁰.

Konkluzja brzmi niezbyt pocieszająco: „żywy jest trupem trupa”. Najdalej chyba posuwa się w tworzeniu zabawnego obrazu Marcin Baran w krótkiej poetyckiej prozie *Bałagang* (*killing joke noir*). Nie można jednak ulec mylnemu wrażeniu, że te wszystkie dowcipy zmniejszają poczucie wszechobecnej beznadziei i pesymizmu bohaterów. Wręcz przeciwnie – w takim otoczeniu są one chyba jeszcze bardziej dojmujące. *Bałagang* ma dwie wersje: amerykańską i angielską. W zależności od tła kraju pochodzenia detektywa (narracja w pierwszej osobie w wersji początkowej, trzecioosobowa – w części drugiej), wyróżniają go inne natręctwa. Amerykanin „pije dużo, regularnie i sumiennie”, Anglik „myśli kompulsywnie, pedantycznie i systematycznie”³¹. Ich historie puentują się jednak w bliźniaczy sposób, co wyraźnie unaocznia międzynarodowość poezji *noir*: „Ale widać tego nie było, nie ma i nie będzie w moim jadłospisie. A odwiecz-/na zbrodnia wciąż będzie zatruwała świat...”³²; „Ale widać tego nie było, nie ma i nie będzie w jego menu. A odwieczna/zbrodnia wciąż będzie zatruwała świat...”³³.

²⁸Ale – rzecz jasna – nie tylko w niej. Niemal wszyscy bohaterowie wspomnianych wierszy są skłonni do snucia rozważań przepełnionych czarnym humorem; rzadziej jednak poczuciem humoru wyróżniają się kobiece bohaterki-detektywki czy *femme fatale*.

²⁹*Żegnaj, lalczko...*, s. 27.

³⁰Tamże, s. 11.

³¹Tamże, s. 30-37.

³²Tamże, s. 33.

³³Tamże, s. 37.

Bohaterowie wierszy w antologii *noir* są zmęczeni, jak w *Spontan (pop) poetry* Agnieszki Wolny-Hamkało: „Z diagnozą «wyczerpanie & wyniszczenie»/trafiłam na oddział wiosny. Kazali mi spać,/to spałam. Film mi się urwał nad rzeką. [...]”³⁴. Czasami mówią o sobie z dwóch perspektyw, niekiedy są rozdarci, jak w wierszu Darka Foksa *D-Day*: „Czuję zawrót głowy wywołany nagłą solidną/dawką światła, kobietami, torbą, psem i rozdarciem duszy”³⁵. Przebywają w biurach wypełnionych charakterystycznymi dla kryminałów rekwizytami, pojawiające się w tych przestrzeniach kobiety często mają „krwiste usta”³⁶, na biurku leżą „ołówki z obgryzionymi na wskroś końcówkami” przy „notesie w pseudoskórzanej oprawie z prawdziwym śladem zalania” i „pomiętej paczce gauloise’ów”³⁷. W świecie *noir*, nawet przedmioty wiodą samotne życie.

Świetlicki ustami swego bohatera mówi najdobitniej, wprost, gdy stoi sam, opuszczony przez kobietę, obok chwilowo przezwyciężonego zła i zbrodni (rechoczących już złowieszczo, bo przecież wiadomo, że nie da się z nimi wygrać):

Nie będę miły. I nie będę słodki.
Będę wytrawny wytrwale³⁸.

W szeroko cytowanej tu antologii znajdują się też utwory, których przynależność do poezji *noir* jest mocno dyskusyjna. Wbrew pozorom nie jest to gatunek łatwy, a dodawanie *noir* do tytułu nie jest rozwiązaniem skutecznym.

Na koniec, co ciekawe – pesymizm w poezji *noir* nie prowadzi do stagnacji, bezruchu, ani rezygnacji z działań – postacie nie bywają w stanach depresji katatonicznej: „Czy długo pożyjemy? Trajektorie są przecież z góry / wytyczone. [...]”³⁹. Bohaterowie wciąż od nowa starają się przezwyciężać zło i walczyć z występkami, pomimo absolutnej pewności, że ostatecznie nikt nie ma szans z nimi zwyciężyć. Wszyscy jednak czują spoczywający na nich obowiązek usilnych prób. Nie mają czasu na sentymenty. Kolejne lata jedynie „dokładają im strat”⁴⁰, ale to ryzyko jest częścią gry. Ciągłe podejmowanie go łączy bohaterów wierszy *noir* ze wszystkich kontynentów.

³⁴Tamże, s. 14.

³⁵Tamże, s. 42.

³⁶J. Jarniewicz, *Blat*, [w:] *Żegnaj, laleczko...*, s. 15.

³⁷Tamże.

³⁸M. Świetlicki, *Żegnaj laleczko 3*, [w:] *Żegnaj, laleczko...*, s. 29.

³⁹G. Wróblewski, *Katastrofy, wulkan, szybkie wycofywanie pieniędzy z banku*, [w:] *Żegnaj, laleczko...*, s. 49.

⁴⁰M. Melecki, *Krótkie pożegnanie*, [w:] *Żegnaj, laleczko...*, s. 48.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja noir

pesymizm

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy stosunkowo młodego zakorzenienia terminu *noir*, zapożyczonego od gatunku filmowego, we współczesnej poezji. Źródłami *noir* w wierszach są nie tylko dzieła filmowe *noir* i *neo noir*, ale też – a może przede wszystkim – te elementy, które do kina przywędrowały z czarnych kryminałów, znanych jako *hard-boiled stories*. Pierwsze użycie terminu poezja *noir* odnotowałam w artykule amerykańskiej badaczki i poetki Suzanne Lummis z przełomu 2012 i 2013 roku. W krajach anglojęzycznych jest on zdecydowanie bardziej popularny niż gdzie indziej. Choć w Polsce pojawiła się w 2010 roku antologia *Żegnaj, laleczko. Wiersze noir*, to od strony teoretycznej termin nie zajmował badaczy tutejszej literatury, w przeciwieństwie do tropów Chandlerowskich, które jednak były podejmowane. Istotnymi cechami wierszy *noir* są: niepokój, pesymizm, obsesja i odarcie z sentymentalizmu. Szczególnie chętnie wykorzystywanym przez polskich poetów zabiegiem jest wypełnianie wierszy czarnym humorem. Po konwencję *noir* często sięgają w Polsce na przykład Marcin Baran i Marcin Świetlicki, ale można ją znaleźć również u autorów tworzących wcześniej, często z zaskoczeniem – jak w przypadku cytowanej w artykule *Czarnej piosence* Wisławy Szymborskiej.

HARD-BOILED STORIES

obsesja

czarny kryminał

NOTA O AUTORZE:

Wiktoria Klera – ur. 1984 r., doktor nauk humanistycznych, krytyk literatury, w pracy badawczej zajmuje się przede wszystkim autorami pokolenia „brulionu”, w szczególności Marcinem Świetlickim (autorka monografii *„Namolna refreniczność”. Twórczość Marcina Świetlickiego*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2017), Marcinem Baranem i Marcinem Sendeckim oraz wierszami *noir*. Zajęcia ze studentami prowadziła na Uniwersytecie Szczecińskim, w Wyższej Szkole Humanistycznej Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Szczecinie, Collegium Balticum i Stargardzkiej Szkole Wyższej Stargardinum. Pracuje w Wydawnictwie Muzeum Narodowego w Szczecinie. Teksty krytyczne publikowała w „Pograniczach”, „Portrecie”, „eleWatorze”, „artPapierze”, „eCzasie Kultury”, „Arteriach”, „Autobiografii”, „Fragile”. Autorka wierszy.

Bonda i storytelling

Michał Larek

Szukając wiedzy operacyjnej

Kilka lat temu przeszedłem na drugą stronę barykady i zacząłem pisać książki kryminalne. Dzisiaj uprzytamniam sobie coraz mocniej, że to był gwałtowny punkt zwrotny w mojej biografii literaturoznawcy.

Dlaczego?

Będę szczery. Chcąc tworzyć popularne opowieści, czyli takie, które adresowane są do szerokiej publiczności, musiałem przeformatować swój umysł. Musiałem wyciszyć w sobie wewnętrznego krytyka czy wręcz „wewnętrznego badacza”, który bez przerwy podszeptował mi, że czegoś nie wolno napisać, bo jest zbyt mało ambitne. Szybko okazało się, że to, czego nie toleruje akademik, uwielbia czytelnik. Niby nic zaskakującego, ale ta rozbieżność w zakresie gustów miała jedną ważką konsekwencję. W tekstach kolegów po fachu nie mogłem znaleźć wiedzy – bardzo potrzebnej! – którą mógłbym zastosować, projektując kolejne angażujące fabuły. Nawet formalści czy strukturaliści nie byli tu specjalnie inspirujący. **Ową poszukiwaną wiedzę nazwałbym wiedzą operacyjną.**

Musiałem więc zmienić branżę i zwrócić się do filmowców, a konkretnie do ekspertów od scenopisarstwa, którzy piszą barwnym językiem skrypty będące czymś w rodzaju poetyki stosowanej.

Były to bardzo owocne, szalenie motywujące korepetycje. Między innymi dlatego, że **wiedza dotycząca budowy opowieści została odpowiednio skorelowana z wiedzą o mechanice oddziaływania opowieści na odbiorcę.** Jak wiemy, kategoria czytelnika (rozumianego jako konkretny uczestnik aktu komunikacji) jest dla badacza zazwyczaj drugo- albo nawet trzeciorzędna.

Kiedy zacząłem testować ową wiedzę, już jako autor zapoznający się z konkretną i jednostkową recepcją swoich kryminałów, stwierdziłem, że jest ona całkiem skuteczna, że naprawdę działa.

No i połknąłem bakcyła. Pisanie, które w istotnej mierze sprowadza się do operowania na emocjach czytelników, wciągnęło mnie, stało się pasją, pracą na drugim etacie.

Mniej więcej w tym samym czasie zacząłem prowadzić warsztaty z kreatywnego pisania na szerszą skalę, musiałem więc sporządzić listę przydatnych tekstów dla swoich uczniów.

Ze smutkiem stwierdziłem, że nie ma na niej pozycji literaturoznawców – wyjątkiem są skrypty Joanny Wryczy-Bekier (która jednakowoż nie prowadzi działalności naukowej). Okazało się bowiem, że **z punktu widzenia pisarza oraz szkoleniowca uniwersytecka nauka o literaturze jawi się jako działalność autoteliczna**, jako szalenie wyrafinowana, ale i, co tu kryć, bezproduktywna gra znakomicie wykształconych, nierzadko naprawdę wybitnych umysłów.

Kto zatem pojawił się na tej liście? Scenarzyści i reżyserzy, spece od marketingu, badacze „business storytelling”, storytellerzy, a nawet antropolodzy (choćby Joseph Campbell), czyli, najogólniej rzecz ujmując, przeróżnej maści **eksperti zajmujący się narracją jako narzędziem wpływu**.

Wśród nich znalazła się Katarzyna Bonda, pisarka kryminalna, twórczyni *Maszyny do pisania* oraz autorka podręcznika, który pojawił się na rynku w 2015 roku, tuż po wydaniu *Pochłaniacza*, powieści przełomowej dla jej prozatorskiej kariery. Co wymowne, Bonda jest dziennikarką z wykształcenia.

Główne założenie *Maszyny do pisania*

Rzecz nosi tytuł: *Maszyna do pisania. Kurs kreatywnego pisania*, a u jej podstaw stoi ważne założenie: „pisanie można się nauczyć”, które zostało skonfrontowane z przeświadczeniem, że „pisanie to wyłącznie dar od Boga”.

Przywołam i skomentuję kilka początkowych fragmentów, żeby uwypuklić ogólną intencję autorki.

Można – pisze Bonda we wstępie. – Pisanie można się nauczyć, ale, jak mawiała moja babcia: ‘Nikomu nie nalejesz oleju do głowy’. Pisarzem się jest lub nie. Wielu moich uczniów ma to ‘coś’ w sobie. Czasem widać to od pierwszej scenki, którą zadałam na rozgrzewkę, a czasem potrzeba wielomiesięcznego treningu. Tak, pisanie jest jak sport. Nabita zdaniem rękę czuje się już od pierwszego akapitu. Niektórym wystarczy kilka słów otuchy i konstruktywna krytyka tekstu (nie ma to nic wspólnego z ocenami w szkole). Inni cudownie destrukują się w trakcie trwania kursu, bo mało kto wie, że na pisanie trzeba się otworzyć¹.

Literaturoznawcy bardzo często kwitują „kreatywne pisanie” niechętną frazą: „talentu nie można się nauczyć”. Jak widzimy, Bonda to potwierdza, ale równocześnie sugeruje, że stawką jest jednak coś innego: trenowanie talentu.

Sprawdzanie własnych możliwości. Szlifowanie umiejętności, które jeszcze nie miały szansy się uobecnić. Testowanie wiedzy operacyjnej, którą pisarze od wieków wypracowują i ciągle dostosowują do oczekiwań zmieniającej się publiczności.

A to już brzmi całkiem sensownie, powiedziałbym wręcz, że profesjonalnie. Chcąc robić coś rzetelnie, regularnie, z sukcesem, trzeba się odpowiednio przygotować i stale dbać o formę.

¹ K. Bonda, *Maszyna do pisania. Kurs kreatywnego pisania*, Warszawa 2015, s. 16-17.

Niektóre polskie uniwersytety zmieniają swoje nastawienie do *creative writing* i zaczynają wprowadzać tego rodzaju kursy do swoich programów nauczania. Przykład: kilka tygodni temu prowadziłem warsztaty pisarskie w ramach studiów podyplomowych organizowanych przez Uniwersytet Warszawski. Ciekawostka: wśród uczestników były osoby przed debiutem, ale i pisarki z paroma książkami na koncie czy scenarzyści popularnych seriali.

Tak, uczyć ludzi pisać. – dodaje Bonda. – Lubię dzielić się swoją wiedzą, pomagać adeptom, wydobywać ich z odmętów grafomanii. Spokojnie, to nie przytyk, gdyż każdy pisarz winien stale uważać, żeby zbytnio nie „odpłynąć” od meritum. Nie piszę za moich podopiecznych, nie redaguję, nie narzucam im swojej percepcji świata. Staram się jedynie – jako akuszerka – pomagać w ich „literackich porodach”. Bo pisanie książek to nie poezja, gdzie pocałunek muzy zapładnia twórcę do napisania wiersza, iluminacja zaś cenniejsza niż warsztat. Pisanie książek to ciężka, także fizyczna, praca².

Wybaczymy pisarce niefortunną uwagę o poezji i wyodrębnijmy te elementy, które sugerują, że „uczenie pisania” to swoisty mentoring – zjawisko w świecie filmu i telewizji normalne, zwyczajne, banalne. Tam każdy scenariusz podlega procesowi zwanemu z angielska „development”. Dlaczego praca nad powieścią ma wyglądać inaczej?

Myszę, że my, literaturoznawcy, otoczyliśmy kultem przedmiot swoich badań, i w konsekwencji zamieniliśmy naszą dyscyplinę w nadmiernie „celebracyjny” i zarazem zbyt wartościujący dyskurs. Cenę dopiero zaczynamy płacić: coraz mniej ludzi chce studiować literaturoznawstwo, które mimo swojego potencjału okazuje się tak mało pragmatyczne oraz kreatywne.

Na moich kursach praca nad powieścią przypomina twórcze zapładnianie, jakkolwiek dziwnie by to brzmiało, a nie nauczanie zza katedry. – wyjaśnia Bonda. – Resztą musi się zająć autor dzieła. Pisanie to praca. Praca jak każda inna³.

Tacy badacze kultury popularnej, jak John Fiske, piszą, że akademicy chętnie wcielają się w żandarmów, którzy rozliczają artystów z ich dokonań, skupiając się głównie na surowej ocenie wartości estetycznych. Według nich to błąd, ponieważ ludzie nie szukają w sztuce, wysmakowanych treści, ale bodźców sprawiających, że opowiadana historia wciągnie ich skutecznie do wnętrza fikcyjnego świata. Zmierzam do tego, że wykładowca literaturoznawstwa, przyjmujący punkt widzenia Bondy, to ktoś w rodzaju *coacha*, który pomaga swojemu podopiecznemu uczynić planowaną powieść atrakcyjniejszą dla odbiorcy.

To wiązałoby się jednak z przejściem z pozycji inteligenckiego autorytetu na pozycję, nazwijmy to, technologa opowieści. Jaka jest różnica? Ten pierwszy skupia się na wykładaniu, jak należy dane dzieło (już istniejące i najczęściej mające ważne miejsce w historii literatury) zrozumieć, a ten drugi służy radą, jak stworzyć emocjonującą *story*.

² Tamże, s. 15.

³ Tamże, s. 19-20.

Ostatni cytat:

Dziękuję tylko tym, do czego sama doszłam ciężką pracą oraz uczestnicząc w licznych kursach pisarskich, scenopisarskich, treningach zagranicznych i warsztatach dla „opowiadaczy historii” prowadzonych przez znanych tutorów z Polski, Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, a także eksperymentując we własnym życiu i ciele. Teraz przekazuję otrzymaną pałeczkę. Otwieram ludziom oczy na sprawy, które dla mnie są już dość oczywiste. Gdybym kiedyś, przed debiutem, miała okazję pójść ze swoim tekstem, pomysłem, czy choćby mglistą ideą do człowieka, który także pisze [...] błogosławiłabym takie kursy „creative writing”, których wciąż jest jak na lekarstwo⁴.

Oto wymowna specyfikacja wiedzy, którą chce przekazać Bonda w swojej książce.

To wiedza sprawdzona na pisarskim froncie, przegadana z fachowcami od projektowania *story*, przeciwczona na czytelnikach.

Owszem, może i oczywista dla akademików, ale dla początkujących twórców bardzo przydatna, bo jak najbardziej praktyczna.

Ten passus uprzytamnia mi jeszcze jedną rzecz, niepokojącą zresztą. Profesjonalna wiedza o budowaniu historii produkowana i dystrybuowana jest poza uniwersyteckimi wydziałami zajmującymi się badaniem literatury.

Dlaczego niepokojąca?

Otóż Bonda podpowiada, że literaturoznawcze zasoby (bogate wszakże, niezmierzone, fascynujące), zoperacjonalizowali z zyskiem przedstawiciele innych branż, tak czy inaczej wykorzystujących moc narracji.

Krótko mówiąc: straciliśmy ważne poletko.

Jeden przykład. Wzięty marketingowiec Paweł Tkaczyk opublikował w zeszłym roku w PWN-ie książkę *Narratologia*, podobno dobrze się sprzedającą, która stanowi popularyzatorski wykład o tworzeniu elektryzujących historii. Tak oto literaturoznawczy termin, odsyłający do ważnej dziedziny, został nam sprzątnięty sprzed nosa.

Wiedza, która inspiruje

Książka Bondy podzielona jest na dziewięć części, przy czym większość z nich zawiera zbiór ćwiczeń (niekiedy bardzo wartościowych.)

Pierwsza dotyczy „opowieści” i jest dobrze obmyśloną wstępem do pracy nad powieścią.

Druga to esencja wiedzy na temat konstruowania ciekawego „bohatera”.

⁴ Tamże, s. 16.

Trzecia podpowiada, jak zabrać się za stworzenie „świata przedstawionego”.

Czwarta to wykład o planowaniu „fabuły”, którego celem jest wykreowanie odpowiedniej dramaturgii.

Piąta koncentruje się na technikach narracyjnych.

Szósty stanowi krótki instruktaż w zakresie tworzenia dialogów.

Siódma została zatytułowana *Dekalog pisarza* i zawiera listę aforyzmów odpowiednio ukierunkowujących najistotniejsze czynności pisarskie.

Ósma wprowadza nas w tajniki redagowania stworzonego tekstu.

Dziewiąta, *Na drogę*, próbuje w subiektywny i emocjonalny sposób odpowiedzieć na pytanie, na czym polega życie pisarza, a sprowadza się do ugruntowania nas w starym dobrym przekonaniu, że uprawianie literatury sprowadza się do prowadzenia żywota zakonnika. No cóż, szczypta mitologii plemiennej zawsze się przyda.

Jak podsumowałbym zawartość *Maszyny do pisania*?

Uczony literaturoznawca nie znajdzie tu niczego nowego czy odświeżającego dla siebie, ale też przecież nie dla niego została napisana ta książka (choć wyobrażam sobie, że można by napisać „kurs kreatywnego pisania”, który byłby intrygujący dla akademika). Ten, kto jest jej rzeczywistym adresatem, czyli początkujący pisarz, powinien być ukontentowany, powinien czuć się zainspirowany. Według mnie praca Bondy jest tymczasem najsolidniejszą pracą tego typu i można ją śmiało zdefiniować jako podręcznik upowszechniający wiedzę operacyjną na temat konstruowania popularnej *story*.

Zatrzymam się na chwilę przy pojęciu „inspiracji”.

Otóż wspomniana tu wiedza operacyjna powinna posiadać zupełnie inny charakter niż wiedza akademicka.

O jej wartości wcale nie stanowi oryginalność.

Co zatem?

Chodzi mi o to, że musi ona: 1) trafiać bez problemów do umysłu odbiorcy; 2) być łatwa do wdrożenia; 3) przypominać o najważniejszych regułach i „kejsach”; 4) inspirować do poszukiwań nowych rozwiązań oraz 5) zawierać impuls motywujący, zagrzewający do twórczych działań.

Punkt piąty, może najmniej merytoryczny, jest bardzo ważny!

Marshall McLuhan powiedział: „medium is a massage”, otóż to: skuteczna wiedza musi „masować”, oddziaływać na zmysły, bodźcować, drażnić układ nerwowy.

Blisko jej do „design thinking”, a dość daleko do mądrościowego, pouczającego i silnie wartościującego dyskursu uniwersyteckiego, który jest wyrażony najczęściej w naukowym, szalenie specjalistycznym żargonie.

Pisarz to wojskowy i poeta w jednym – pisze Bonda. – Konglomerat cech obu tych zawodów daje gwarancję ukończenia powieści. A to – zakładam – jest celem czytelnika tej książki. Zapewniam, że jeśli zastosujesz się do mojej rady pisania godzinę dziennie, z czasem sam zaczniesz wydłużać tę przyjemność. Kiedy zobaczysz efekty, to już nie będzie obowiązek. Ja potrafię pisać sześć, osiem, dwanaście, a nawet czternaście godzin dziennie (zwłaszcza kiedy kończę powieść). Pracuję niezależnie od tego, czy mi idzie, czy nie. Rano śniadanie, kawa, praca z przerwą na obiad (jeśli nie zapomnę zjeść). Po południu relaks. Nie wolno ci zaniedbywać kontaktów z ludźmi – to twoja odtrutka na chorobę psychiczną. Nie żartuję. Jeśli będziesz pisarzem, większość życia spędzisz samotnie, pogrążony w alternatywnych światach, które istnieją tylko w twojej wyobraźni. Każdy demiurg musi się odbić od żywego człowieka, wyjść z domu, żyć normalnie, jak inni. Zresztą, skąd masz czerpać wiedzę o psychologii swoich postaci, jak podglądając prawdziwych ludzi? Obserwuj, ucz się, rozwijaj duchowo i fizycznie. [...] Zdradzę ci sekret: dyscyplina. Zapomnij o olśnieniach, inspiracji czy wienie twórczej. Nie istnieją domki na skale z widokami na morze, gdzie ty wraz z ukochanym/ukochaną siedzisz i piszesz. Bzdura! Poeta + generał = pisarz. I pamiętam: najpierw rzemieślnik, potem artysta. To wszystko⁵.

Kiedy badacz czyta takie fragmenty, krzywi się zapewne. Ale bez tego rodzaju wstawek – zawierających chwytliwe metafory, instrukcje, zaklęcia, odwołania do życia codziennego, a nawet osobistego, frazy pełne emocji – niemożliwy jest efektywny „kurs pisania kreatywnego”.

Z mojego punktu widzenia Bonda i inni fachowcy od tworzenia *story* są dowodem na to, że literaturoznawstwo powinno poszerzyć ofertę naukowo-dydaktyczną.

Jonathan Culler w swojej zgrabnej *Teorii literatury* wyszczególnił dwie dziedziny, poetykę i hermeneutykę. Według niego poetyka zajmuje się mechanizmami wytwarzającymi znaczenia, hermeneutyka zaś interpretacją znaczeń odnajdywanych w tekście.

Dodałbym jeszcze jedną dziedzinę: *storytelling*, który najprościej zdefiniowałbym jako sztukę projektowania angażujących opowieści.

Warto zaznaczyć, że wbrew pozorom *storytelling* to nie jest dziedzina nowa – przeciwnie, ma niezwykle długą, szlachetną, wręcz wybitną historię. Tyle że uprawiany jest gdzieś na peryferiach.

Storytelling jako dziedzina literaturoznawstwa

Próbując umieścić storytelling na mapie metodologii badań literackich, musielibyśmy wziąć pod uwagę przede wszystkim fenomenologię reprezentowaną przez „krytykę odbioru” (Stanley Fish, Wolfgang Iser) oraz „estetykę recepcji” reprezentowaną przez „szkołę konstancką” (Hans Robert Jauss).

⁵ Tamże, s. 20-21.

Patronem zostałyby, rzecz jasna, Arystoteles, ulubieniec scenarzystów, którego *Poetyka* zainicjowała badania nad teorią odbioru opowieści.

Ważnym punktem odniesienia byłby dorobek McLuhana. Przypomnę tylko hasłowo, że z jego książek wyłania się specyficzna koncepcja historii literatury jako opowieści o ewolucji w zakresie technik angażowania uwagi odbiorców.

Ojcem założycielem trzeba by obwołać Allana Edgara Poego, który stworzył coś w rodzaju doktryny literaturoznawstwa operacyjnego. Myślę o tu o jego *Filozofii kompozycji* z 1846 roku formułującej tezę, że tworzenie opowieści to równanie matematyczne, którego celem jest wywołanie konkretnego efektu emocjonalnego.

Sam McLuhan tak oto zdefiniował rolę Poego w historii literatury:

W pierwszym okresie wielkiej produkcji masowej towarów rynkowych – w tym literatury – powstała konieczność badania doznań i przeżyć odbiorców – twierdzi autor *Galaktyki Gutenberga*. – Innymi słowy, trzeba było badać efekt produktu, zanim jeszcze powstał. [...] Edgar Allan Poe pierwszy wypracował uzasadnienie tej najwyższej świadomości procesu poetyckiego i zrozumiał, że zamiast adresować utwór do czytelnika, należy czytelnika wciągnąć do utworu⁶.

I jeszcze jeden przydatny cytat z książki kanadyjskiego badacza:

Artystyczne kalkulacje oparte na doświadczeniu wyprzedzają zwykle naukę i technikę o pełne pokolenie lub nawet więcej. Znaczenie telegraficznej mozaiki w jej dziennikarskim aspekcie nie umknęło uwadze Edgara Allana Poego. Wynalazł on dwa zadziwiające gatunki literackie – poemat symbolistyczny i powieść detektywistyczną. Obie te formy wymagają od czytelnika zaangażowania na zasadzie 'zrób-to-sam'. Oferując niekompletny obraz lub przebieg akcji, Poe wciągał swoich czytelników w proces tworzenia w sposób, który Baudelaire, Valéry i T.S. Eliot i wielu innych podziwiał i naśladowało. Poe natychmiast wykorzystał elektryczną dynamiczność jako istotę publicznego uczestnictwa w procesie twórczym⁷.

Pointując, *storytelling* jako dziedzina literaturoznawstwa zajmowałby się czymś, co Siergiej Eisenstein, radziecki reżyser, ale i wybitnie oryginalny analityk tekstów literackich, nazwał „montażem atrakcji”, montażem atrakcyjnych dla odbiorcy opowieści.

Sukces pisarski Katarzyny Bondy stanowi w tym kontekście poważny argument za.

⁶ M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, wstęp G. Godlewski, Warszawa 2017, s. 297

⁷ Tenże, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 414.

SŁOWA KLUCZOWE:

POETYKA

Allan Edgar Poe

literatura popularna

czytelnik

KRYMINAŁ

Katarzyna Bonda

creative writing

storytelling

EMOCJE

WIEDZA OPERACYJNA

ABSTRAKT:

Tekst stanowi komentarz do książki Katarzyny Bondy *Maszyna do pisania. Kurs kreatywnego pisania*. Praca znanej pisarki jest tu przedstawiona jako przykład inspirującego podręcznika z zakresu literaturoznawczej wiedzy operacyjnej skonfrontowanej z typową wiedzą akademicką. Punktem dojścia rozważań jest definicja storytellingu (sztuka projektowania angażujących opowieści) oraz propozycja wyodrębnienia go jako dziedziny literaturoznawczej o bardzo praktycznym i twórczym potencjale.

NOTA O AUTORZE:

Michał Larek – ur. w 1978 r. Pisarz, literaturoznawca, wykładowca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu (Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej). Bada techniki przyciągania uwagi odbiorcy, prowadzi warsztaty ze storytellingu. W 2014 r. wydał *Martwe ciała*, reportaż o Edmundzie Kolanowskim, seryjnym zabójcy z Poznania, a w 2016 r. powieść kryminalną *Mężczyzna w białych butach*, inspirowaną autentyczną historią (obydwie książki we współpracy z Waldemarem Ciszakiem, adwokatem). W sierpniu 2017 r. ukazała się *Furia*, pierwszy tom cyklu kryminalnego zatytułowanego „Dekada”. W 2018 r. ukazą się dwa kolejne, *Na tropie* oraz *Fatum*.

Kryminał akademicki

– (ang. *academic murder mystery*) – jeden z wariantów tzw. powieści akademickiej (ang. *academic novel*, *campus novel*), popularnej w anglosaskiej kulturze literackiej, a w literaturze polskiej występującej sporadycznie. Do głównego wyróżnika gatunkowego (tematycznego) powieści akademickiej, jakim jest życie na uczelni¹, kryminał akademicki dodaje motyw zbrodni, zazwyczaj morderstwa, oraz fabularny wątek prowadzonego w związku z tym śledztwa. Możliwe są dwa modele takiej fabuły: albo zbrodnia zostaje popełniona w środowisku akademickim, śledztwo zaś prowadzi osoba spoza tego kręgu, albo postacią wiodącą jest detektyw amator (często detektywka), z zawodu naukowiec (przeważnie badacz lub badaczka literatury). Przykładem rozwiązania pierwszego są powieści Colina Dextera (1930–2017) z cyklu *Sprawy inspektora Morse’a*. Ich bohater, Endeavour Morse, jest inspektorem policji w Oksfordzie, a niektóre z prowadzonych przez niego dochodzeń dotyczą zbrodni popełnionych w college’u – tak jest m.in. w *Death Is Now My Neighbour* (1996) czy *The Daughters of Cain* (1994). Na podstawie powieści Dextera powstał popularny serial telewizyjny brytyjskiego kanału ITV. Rozwiązanie drugie zastosowała w powieści *Gaudy Night* (1935) wybitna przedstawicielka tzw. Złotej Ery brytyjskiej powieści detektywistycznej², a zarazem prekursorka kryminału akademickiego, Dorothy L. Sayers (1893–1957). Z wykształcenia filolożka (dyplom z zakresu filologii klasycznej, języków współczesnych oraz literatury średniowiecznej uzyskała w roku 1920 w oksfordzkim Somerville College³), pisarka ta weszła na trwałe do dwudziestowiecznej historii literatury brytyjskiej nie tylko jako autorka kryminałów, lecz również jako znakomita poetka, tłumaczka (m.in. *Boskiej Komedii* Dantego i *Pieśni o Rolandzie*) i autorka esejów o tematyce filozoficzno-teologicznej.

Bohaterka *Gaudy Night* (tytuł nawiązuje do akademickiego obyczaju organizowania spotkań absolwentów uczelni; słowo *gaudy* pochodzi od pieśni *Gaudeamus Igitur*), autorka kryminałów i detektywka Harriet Vane, występuje w czterech powieściach Sayers. Głównym detektywem amatorem jest bowiem w książkach tej pisarki lord Peter Wimsey prowadzący śledztwo w kilkunastu powieściach i wielu opowiadaniach. Vane i Wimsey pozostają w złożonej relacji uczuciowej, a zarazem konkurują ze sobą jako detektywi. W *Gaudy Night* Harriet zostaje poproszona przez swą dawną przełożoną z oksfordzkiego college’u o pomoc w wyjaśnieniu serii niemiłych zdarzeń mających miejsce w tej uczelni (anonimowe listy z pogróżkami, akty wandalizmu). Pod pretekstem prowadzenia badań nad twórczością Sheridana le Fanu, a w istocie po to, by wykryć sprawcę tych czynów, przebywa w college’u przez kilka miesięcy, co staje się w książce okazją do przedstawienia realiów akademickiego życia i skomplikowanych, toksycznych relacji międzyludzkich w tym środowisku. W końcu jednak to nie ona, lecz Peter Wimsey rozwiązuje zagadkę, a w finale powieści oświadcza się Harriet i żeni się z nią. Mimo tak, zdawałoby się, konwencjonalnego zakończenia ważną rolę odgrywa w powieści temat kobiecej walki o niezależność i prawo do edukacji, z którego to powodu *Gaudy Night* określa się niekiedy mianem pierwszego kryminału feministycznego.

¹ *Słownik rodzajów i gatunków literackich (nowe wydanie)*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 149 (hasło *campus novel* autorstwa Wojciecha Nowickiego).

² Era ta przypadła na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku. Jej najwybitniejszą przedstawicielką jest Agatha Christie, a wśród kanonicznych autorek kryminałów z tego okresu wymienia się jeszcze Margery Allingham, Josephine Tey (właśc. Elizabeth MacKintosh) oraz Ngaio Marsh.

³ Sayers ukończyła studia z wyróżnieniem pięć lat wcześniej, w roku 1915, lecz wtedy jeszcze absolwentkom nie nadawano tytułów zawodowych magistra (MA).

Tematyka kryminału akademickiego determinuje pozostałe cechy tej odmiany gatunkowej. Występuje tu bohater indywidualny, który prowadzi śledztwo, oraz bohater zbiorowy, czyli wspólnota akademicka. Przestrzeń jest ograniczona do terenu college'u, kampusu bądź np. miejsca, gdzie odbywa się konferencja naukowa, często obejmuje też prywatne mieszkania wykładowców i studentów. W wymiarze spacyjnym kryminał akademicki staje się więc substytutem angielskiego *cosy mystery* (co można oddać po polsku jako 'kameralna powieść detektywistyczna'), dobrze znanego z pisarstwa Agathy Christie czy z opartego na książkach Caroline Grahams telewizyjnego serialu *Midsomer Murders*. W wymiarze temporalnym akcja zostaje podporządkowana harmonogramowi roku akademickiego. Osobliwością kryminału akademickiego, którą dzieli on z powieścią akademicką, lecz która odróżnia go od innych odmian powieści detektywistycznych, jest często w nim występująca i nacechowana semantycznie warstwa odwołań intertekstualnych oraz nawiązań do tematyki naukowej (teorie, metodologie, projekty badawcze).

Zdarza się, że to właśnie różnice i konflikty metodologiczne między uczonymi leżą u podłoża zbrodni będących przedmiotem śledztwa w kryminalnej fabule. Tak dzieje się np. w niektórych powieściach jednej z najwybitniejszych amerykańskich krytyczek feministycznych drugiej połowy XX wieku, Carolyn Heilbrun (1926–2003). Heilbrun od 1963 pisała kryminały pod pseudonimem Amanda Cross⁴, gdyż będąc asystentką na anglistyce w Uniwersytecie Columbia obawiała się, że ryzykuje szansę na etat profesorski, gdyby tego rodzaju działalność pisarska wyszła na jaw. Wykreowana przez nią bohaterka, profesor Kate Fansler, jest literaturoznawczynią z talentem do wykrywania sprawców zbrodni, a także kobietą piękną, elegancką, zamożną i niezależną. Elaine Showalter, autorka napisanej w bardzo osobistej tonacji monografii o powieściach akademickich i – podobnie jak Heilbrun – jedna z twórczyń dwudziestowiecznej krytyki feministycznej, tak charakteryzuje ową postać:

[...] profesorka literatury wiktoriańskiej na „jednym z największych i najbardziej prestiżowych uniwersytetów w Nowym Jorku”, która jest kimś w rodzaju bohaterki opery mydlanej – *Our Gal Sunday* Ligi Bluszczowej. Zawsze smukła Kate pojawia się „ubrana w służbie patriarchy”⁵: w modnym prochowcu, eleganckich butach na płaskim obcasie i welurowej garsonce ze złotą broszką w klapie. Gdyby ktokolwiek podjął się ekranizacji tej powieści, mam okropne przeczucie, że w rolę Kate wcieliłaby się Julia Roberts⁶.

[...] a professor of Victorian literature at “one of the New York’s largest and most prestigious universities” and a sort of “Our Gal Sunday” of the Ivy League. The ever-willowy Kate makes her appearance, “dressed for the patriarchy”, in a fashionable raincoat, elegant flat-heeled shoes, and an ultra-suede suit with a gold pin on the lapel. If anyone made a movie of this novel, I have a horrible suspicion that Kate would be played by Julia Roberts (p. 68-69).

⁴ Zob. E. Kraskowska, *Akademickie kryminały Amandy Cross*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 1-2.

⁵ A. Cross, *Death in a Tenured Position*, New York 1988, s. 5, 9.

⁶ E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Poznań 2015, s. 95. Cytowany fragment pochodzi z rozdziału przetłumaczonego przez Weronikę Zawadzką i Klaudię Ziewiec. *Our Gal Sunday* (w przybliżeniu: ‘dziewczyńska niedziela’) to tytuł radiowej opery mydlanej (emitowanej w latach 1937–1957) o sierocie ze stanu Colorado, która poślubia brytyjskiego arystokratę. Liga Bluszczowa (*Ivy League*) – powszechnie używane określenie ośmiu najbardziej prestiżowych amerykańskich uniwersytetów, do których należy również macierzysta uczelnia Carolyn Heilbrun, nowojorski Columbia University. E. Showalter, *Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents*, Philadelphia 2005.

Chociaż Kate Fansler pozostaje ostentacyjnie obojętna wobec haseł feministycznych, to jednak niezależność, z jaką funkcjonuje w zmaskulinizowanej kulturze Ligi Bluszczowej, nadaje tej postaci wymiar wywrotowy. Najważniejszą akademicką powieścią kryminalną z jej udziałem jest niewątpliwie *Death in a Tenured Position* z roku 1981, w której śledztwo toczy się wokół tajemniczej śmierci Janet Mandelbaum, pierwszej kobiety zatrudnionej na etacie profesorskim harwardzkiego wydziału anglistyki. Przedmiotem krytyki jest w tej książce zakamieniały patriachalizm tego ekskluzywnego środowiska, a w fikcyjnych profesorach literatury dopatrywano się realnych pierwowzorów, m.in. Waltera Jacksona Bate'a, „wybitnego znawc[y] [Samuela] Johnsona [...], najznakomitszego z harwardzkich zrzęd, zawziętego przeciwnika dekonstrukcji i feminizmu”⁷ (“[...] great Johnson scholar Walter Jackson Bate, one of Harvard's most distinguished curmudgeons, an open antagonist of deconstruction and feminism”, p. 71).

Kryminały akademickie pisywał także Robert Bernard Martin (1918-1999; jego pisarski pseudonim to Robert Bernard), profesor Uniwersytetu Princeton. Podobnie jak Heilbrun zajmował się on badaniem i nauczaniem literatury wiktoriańskiej, a jego najbardziej znaną powieścią jest *Deadly Meeting* z 1970 roku. Tytułowe „śmiertelne spotkanie” odnosi się do corocznej konferencji Modern Language Association (MLA), najważniejszego amerykańskiego stowarzyszenia lingwistów i literaturoznawców. Narratorem powieści jest profesor anglistyki, z którego perspektywy poznajemy historię morderstwa pewnego dziekana, „okrutnego, władczego, nietolerancyjnego flirciarza i straszliwego niedouka”⁸ [cruel, overbearing, bigoted, philandering, and – worst of all – a critical barbarian, p. 54]. Na marginesie rozważań nad tą powieścią Elaine Showalter napisała:

Kryminały oferują również trochę głębszej satysfakcji, dobrze komponują się z satyrą i o wiele więcej przyjemności daje opis osobistego wroga, który dostaje baty i zniża się do morderstwa, niż próba opisanie empatycznej historii życia [...]. Ten gatunek przydaje się również do eksplorowania małych, zamkniętych społeczności, poświęcających dużo czasu na głębokie pasje, które mogą się wydawać trywialne obcym – długo żywione urazy i zobowiązania oraz prawie zapomniane sekrety z przeszłości⁹.

Mysteries also offer some deeper satisfactions, [...] they combine well with satire, and it is more fun to portray your enemy being whacked, or stooping to murder, than to try to write an empathetic life story [...]. The genre also lends itself to exploring small, closed societies, with intense passions lavished on matters that seem trivial to outsiders, long-standing grudges and debts, and almost-forgotten secrets from the past (p. 52).

W gronie autorek i autorów akademickich kryminałów znalazła się w latach osiemdziesiątych XX wieku Joan Smith z cyklem o Lorecie Lawson, wykładowczyni literatury angielskiej na Uniwersytecie Londyńskim i feministce, a w latach dziewięćdziesiątych amerykańistka z Uniwersytetu Fordham, Joanne Dobson, twórczyni powieści z kolejną detektywką z tytułem profesorskim, Karen Pelletier. Pisarstwo Dobson Elaine Showalter charakteryzuje z wyraźną kąśliwością:

⁷ E. Showalter, *Wydziałowe wieże...*, s. 98.

⁸ Tamże, s. 76, tłum. Julia Sworowska.

⁹ Tamże, s. 74, tłum. jak wyżej.

We wszystkich swoich książkach Dobson pokazuje szalony obraz Wydziału Filologii Angielskiej na [Uniwersytecie] Enfield, który ma nadzwyczajnie wysoki wskaźnik morderstw, najbardziej seksualnie drapieżnych i pozbawionych skrupułów pracowników na świecie, niezwykle dużą liczbę samotnych rodziców, opuszczonych dzieci i skrywanych romansów oraz wysoki odsetek okropnych studentów. [...] Wydział [...] ma też pracowników, którzy zajmują się *queerem*, postmodernizmem, postkolonializmem, postszekspiryzmem, neoszekspiryzmem i animalizmem¹⁰.

In all her novels, Dobson gives a wicked picture of the Enfield English department, which has an extraordinary high homicide rate, the most sexually predatory and unprincipled male faculty members in the world, an unusual number of single parents, abandoned children, and secret affairs, aln a large percentage of rich, obnoxious student majors. [...] Enfield English also has faculty members in queer studies, postmodernism, postcolonialism, post-Shakespeare studies, neo-Shakespeare studies, and animality (p. 95).

Monografia Showalter ukazała się w 2005 roku i traktuje wyłącznie o książkach napisanych w języku angielskim. Od przełomu XX i XXI wieku podgatunek kryminału akademickiego znacznie się rozwinął i dziś lista nazwisk autorek i autorów tego rodzaju powieści jest już bardzo długa. Na przykład historyczka sztuki Christine Poulson porzuciła obiecującą karierę akademicką w jednym z college'ów w Cambridge na rzecz profitów, jakie przynoszą jej kryminały z Cassandrą James w roli głównej – literaturoznawczynią rozwiązującą zagadki zbrodni popełnianych w Cambridge. Allen Simpson, skandynawista z Uniwersytetu w Minnesocie, pisze pod pseudonimem M.D. Lane kryminały, których akcja rozgrywa się w jego macierzystej uczelni, a śledztwa prowadzi policjantka z kampusowej służby ochrony. Warto również wspomnieć o Anne Fleming, badaczce angielskiego romantyzmu, której powieść *Death and Deconstruction* (1995) traktuje o morderstwie popełnionym podczas konferencji naukowej odbywającej się w Norman Abbey – klasztorze opisywanym w Pieśni XIII poematu *Don Juan* Lorda Byrona. Z kolei Amerykanka Sally Wright czyni bohaterem swoich powieści kryminalnych archiwistę (a zarazem weterana II wojny światowej) Bena Reevesa, który w pierwszej powieści cyklu, zatytułowanej *Publish and Perish* (1997), rozwiązuje zagadkę nagłej śmierci swojego przyjaciela, profesora literatury.

Powyższe wyliczenie można by prowadzić jeszcze długo. Jedno jest pewne – w dziedzinie kryminału akademickiego prym wiodą kobiety: jako autorki i jako bohaterki. Ewentualne wyjaśnienie tego fenomenu to temat na osobny artykuł. Trzeba jednak koniecznie dopowiedzieć, że również pierwszy polski kryminał akademicki jest kobiecego autorstwa. Profesor Zofia Tarajło-Lipowska, bohemistka z Uniwersytetu Wrocławskiego, zadebiutowała jako autorka kryminałów utrzymaną w tonacji satyryczno-groteskowej powieścią pt. *Śmierć dziekana. W studni złych emocji* (2014). Miejscem akcji jest tu (oczywiście fikcyjny) Instytut Studiów Starożytnych Kuropaskiego Uniwersytetu w Pasikurówicach, ofiarą zabójstwa pada dziekan Mirosław Korbzieluch, a jak pisze recenzentka książki: „[p]owieść w krzywym zwierciadle ukazuje absurdy szarej, uczelnianej rzeczywistości”¹¹. Komisarz Jacek Cichosz, który skutecznie poprowadził dochodzenie w *Śmierci dziekana*, rozwiązuje zagadkę kolejnej zbrodni w Kurowicach w najnowszej powieści Zofii Tarajło-Lipowskiej pt. *Recykling* (2017).

¹⁰Tamże, s. 127, tłum. Joanna Askutja.

¹¹A. Urbańczyk, *W głębokiej studni*, „Forum Akademickie” 2015, nr 3.

O tym, że formuła kryminału akademickiego może być zastosowana w dziele literacko wybitnym, świadczy natomiast przypadek *Imienia róży* Umberta Eco (1980). Średniowieczny klasztor z labiryntową biblioteką, w którym benedyktyńscy mnisi oddają się kopiowaniu ksiąg teologicznych i filozoficznych, a spór o uniwersalia jest odpowiednikiem współczesnych debat metodologicznych, to nic innego jak zamknięta przestrzeń akademii. Motywy zbrodni są tu związane z emocjami charakterystycznymi dla świata nauki, a bogata sfera wyrafinowanych intelektualnie odwołań intertekstualnych staje się źródłem czytelniczych rozkoszy.

Ewa Kraskowska

SŁOWA KLUCZOWE:

AMANDA CROSS

intertekstualność

kryminał

powieść akademicka

D o r o t h y L . S a y e r s

E l i z a S h o w a l t e r

ABSTRAKT:

Artykuł charakteryzuje specyficzną kombinację powieści akademickiej i powieści kryminalnej, jaką jest kryminał akademicki. Gatunek ten rozwijał się od lat trzydziestych XX wieku w literaturze anglosaskiej i wciąż zyskuje na popularności. Również w Polsce podejmowane są od niedawna próby uprawiania tego rodzaju beletrystyki.

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska – prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczką Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu. Ostatnio pod jej redakcją ukazała się monografia zbiorowa *Polskie pisarstwo kobiet w wielu XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (Poznań 2015).

Adrianna Woroch

Scandinavian Crime Fiction, czyli kilka słów o śniegu, micie i morderstwach

k r y t y k i :
Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, *Podró-
że z Conradem. Szkice*, Kraków 2016.

Wydana w 2017 roku, wciąż jeszcze nieprzetłumaczona na język polski, książka Jakoba Stougaarda-Nielsena może stanowić rzetelną podstawę wiedzy dla każdego badacza literatury i kultury skandynawskiej, ale także dla przeciętnego, „nieprofesjonalnego” czytelnika, który jest po prostu wiernym fanem tego typu rozrywki. Stougaard-Nielsen bezkompromisowo rozprawia się z idyllicznym mitem państwa opiekuńczego. Obnaża stojące za nim mechanizmy zdeprawowanego kapitalizmu i pokazuje historyczny upadek idei egalitaryzmu, postępu i dobrobytu.

Należy zacząć od pewnej oczywistej obserwacji: Stougaard-Nielsen w swym doborze przykładów literackich i filmowych bynajmniej nie jest oryginalny. Pod tym względem nie odróżnia się bowiem od swoich poprzedników. O cztery lata wcześniejsza publikacja *Nordic Noir: The Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction, Film & TV* autorstwa Barry’ego Forshawa analizuje poetykę skandynawskiego nurtu kryminalnego, odwołując się dokładnie do tych samych powieści i seriali. Obydwaj autorzy powołują się na klasykę gatunku – Stiega Larssona czy Henninga Mankella, ale także na Maja Sjöwalla i Pera Wahlöö – parę, która w latach sześćdziesiątych zapoczątkowała modę na krytykę społeczną w płaszczu *Scandi noir*. Podobnie rzecz się ma z monografią *Scandinavian Crime Fiction* pod redakcją Pauli Arvas i Andrew Nestingena, w której znajdziemy wieloaspektową analizę tegoż gatunku. Wszyscy wspomniani

autorzy zajmują się zarówno samymi elementami stylistycznymi czy motywami, będącymi punktem wspólnym kryminałów skandynawskich, jak i szerszym kontekstem kulturowym, literackim i społecznym. Poruszają na przykład kwestie tendencji neoromantycznych (o których Stougaard-Nielsen wspomina zaledwie w dwóch miejscach w kontekście odwołań do powieści gotyckiej), prozy islandzkiej i fińskiej (które autor *Scandinavian Crime Fiction* zupełnie pomija) czy też, wciąż przecież istotne, zagadnienia związane z kulturą queer.

Jakob Stougaard-Nielsen wybiera nieco inną metodę badawczą. Osadza każdą z przytoczonych powieści w kontekście socjoekonomicznym. Zarysowuje portret etnicznie homogenicznego społeczeństwa skandynawskiego. Odkrywa przy tym potencjał analizy języka kryminałów, czego przykładem może być choćby fragment dotyczący domów, które dawniej „opierały się o siebie” – taki zabieg antropomorfizacji podkreśla sentyment za minionymi czasami – trudniejszymi, ale w większym stopniu bazującymi na wspólnotowości. Ponadto niejednokrotnie autor rozpoczyna ciekawą myśl (jak choćby interpretacja symboliki imienia bohatera serii dzieł Gunnara Staalesena – Varga Veuma, albo też nawiązania do mitologii nordyckiej w tychże powieściach), która jednak nie jest kontynuowana. Te interesujące załączki analityczno-interpretacyjne mogłyby bez wątpienia wzbogacić wymowę *Scandinavian Crime Fiction*, są jednak ucinane na rzecz powtarzania, przy okazji każdej kolejnej powieści,

tych samych tez, sprowadzających się do tego, że poetyka i postawy bohaterów skandynawskiego kryminału mają na celu przeprowadzenie krytyki państwa dobrobytu. Bodaj najbardziej rozwiniętą myślą poboczną jest analiza powieści *Smilla w labiryntach śniegu* Petera Høega. Bohaterka dzieła jest żyjącą w Danii glaciolożką pochodzenia grenlandzkiego. Smilla czuje się jednak jak obca. Autor wtóruje popularnym w latach dziewięćdziesiątych głosom podsumowującym pozycję obcokrajowca w państwie dobrobytu. W tym czasie Skandynawia przechodziła istotne zmiany demograficzne, polityczne i kulturowe. Załamanie gospodarcze, napływ uchodźców i wzrost bezrobocia sprawiły, że Skandynawów dopadł kryzys tożsamościowy. Istotne stało się dla nich pytanie „kim jestem w tej nowej, dynamicznej rzeczywistości?”. Skoro więc nie wiedzieli tego rodowici mieszkańcy, można się domyślać, że w tym większym impasie znaleźli się przybysze z zewnątrz. Stougaard-Nielsen podejmuje się wskazania symboliki bieli – ambiwalentnej w tym przypadku barwy, która, będąc kolorem fasady budynku, w którym mieszka Smilla, oznacza jednocześnie maskę systemu, ukrywającą społeczny brud (którym, zgodnie z analizą autora, są etniczni Inni, mieszkający w białych gettach). Stougaard-Nielsen przybliży też znaczenie nazwy pokrytych bielą betonowych bloków, określanych w języku duńskim jako „Det hvide snit”, dosłownie oznaczające „białe nacięcie”, a metaforycznie odnoszące się do lobotomii, która takim właśnie potocznym określeniem jest nazywana. Pogardliwe sformułowanie miałoby więc podkreślać status cudzoziemców jako obywateli wybrakowanych, odrzuconych ze społeczeństwa. Tej koncepcji autor już jednak nie rozwija, pozostawiając ją czytelnikowi w sferze znaczeń do odgadnięcia.

W trakcie krytycznej lektury *Scandinavian Crime Fiction* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że istotną dla badacza kategorią – choć niewyrażoną bezpośrednio – jest mit. Pojęcie to sytuuje się w obszarze zagadnień z zakresu świadomości społecznej i z uwagi na swą pojemność jest raczej niemożliwe do opisanego w jednej zwięzłej definicji. Pozwólę

sobie jednak przywołać dwa opisy tego elementu życia społecznego, które, jak mi się wydaje, pełnią w książce Stougaarda-Nielsena funkcję ukrytych za kulisami suflerów, którzy po cichu podpowiadają autorowi tok rozumowania, ale nigdy nie ujawniają swojej obecności. Pierwszy cytat pochodzi z dzieła *The Web of Government* Roberta Morrisona MacLvera, który wyróżnił dwie kategorie narzędzi służących pełnieniu władzy – techniki oraz mity:

Techniki to wszelkiego rodzaju umiejętności i sposoby dowolnego manipulowania rzeczami i ludźmi traktowanymi jak rzeczy. Mity zaś to „przeniknięte wartościowaniem przekonania i pojęcia, które ludzie posiadają, według których i dla których żyją”. I – jak dalej pisze – „każde społeczeństwo jest powiązane systemem mitów, zespołem panujących form myślowych, które określają i podtrzymują wszystkie jego czynności. Każda cywilizacja, każdy okres, każdy naród ma swój charakterystyczny zespół mitów. W nim leży sekret społecznej jedności i społecznej trwałości, a jego zmiany tworzą historię wewnętrzną każdego społeczeństwa¹.

Podobną rolę tworzenia więzi społecznych miał w latach pięćdziesiątych, a więc w okresie swojej świetności, system dobrobytu. Jego zadaniem było ukształtowanie nowoczesnego, socjaldemokratycznego i rozwiniętego społeczeństwa. Peryferia Europy miały w założeniu stać się idealnym modelem państwowym, do którego dążyć mieli wszyscy południowi sąsiedzi.

Według MacLvera mit był jednak pojęciem neutralnym, nie ma więc racji bytu orzekanie, czy dany mit jest prawdziwy, czy też fałszywy. Wydaje się, że model skandynawskiego państwa opiekuńczego uchodzi dla autora *Scandinavian Crime Fiction* za mit fałszywy, tak więc w tym miejscu drogi badaczy się rozchodzą. Przyjmując tradycyjne rozumienie funkcji mitu i uznając, że miałby on sakralizować istniejący w społeczeństwie porządek, nurt Nordic Noir dowodziłby raczej, że model

¹ B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa 2006, s. 70, cytaty przytoczone za R.M. MacLverem, *The Web of Government*, New York 1947, s. 4-5.

państwa opiekuńczego poległ na tym polu całkowicie. Skandynawscy pisarze odnaleźli najwyraźniej w otaczającej ich rzeczywistości niekończące się źródło inspiracji do tworzenia coraz to wymyślniejszych krwawych fabuł.

Autorem drugiej interesującej mnie definicji mitu jest George Schöpflin, który wskazał na ogromną symboliczną siłę oddziaływania mitu:

Mit jest jednym ze sposobów, w jaki zbiorowości – [...] zwłaszcza narody – ustalają i określają podstawy swego istnienia, własne systemy moralności i wartości. Tak rozumiany mit jest zbiorem wierzeń zbiorowości o sobie samej, przybierających formę opowieści [...]. Członkowie zbiorowości mogą zdawać sobie sprawę, że mit, który akceptują, nie jest w pełni ścisły, lecz ponieważ mit nie jest historią, nie ma to znaczenia. Ważna jest treść mitu, nie ścisłość jego historycznych danych².

W złotej erze skandynawskiego modelu państwa opiekuńczego społeczeństwo wykreowało sobie taką właśnie narrację na swój temat. Wśród mieszkańców Skandynawii nastała moda na odpowiedzialność społeczną i pomaganie policji w dochodzeniach. Współpraca służb i ludu była więc kluczowym elementem sprawnego funkcjonowania mitu dobrobytu. Mit ten uległ jednak dezintegracji, obnażając swój dystopijny charakter. Społeczeństwo przyszłości znalazło się w stanie permanentnego uwięzienia, wzmagającej się ksenofobii oraz osaczenia rządzącą życiem społecznym biurokracją. Stougaard-Nielsen stara się dostarczyć dowodów na potwierdzenie tezy, iż ten kryzys tożsamości społeczeństw nordyckich odzwierciedlony jest w powieściach kryminalnych.

Scandinavian Crime Fiction udowadnia, że pisarze skandynawscy, posługując się fikcją kryminalną, konfrontują odbiorców z iluzją, która pozostała po wielkim marzeniu o systemie dobrobytu. Kryminał,

jak uważa Stougaard-Nielsen, stanowi doskonałe narzędzie do opisu społeczeństw przechodzących drastyczne przeobrażenia. Nic więc zaskakującego, że gatunek ten zadomowił się właśnie w Skandynawii, w wieku postępującej globalizacji, konfliktów i nierówności. By unaocznić skutki kryzysu państwa opiekuńczego, autor pokazuje przede wszystkim bohaterów osamotnionych – detektywów, ofiary, ale także złoczyńców. Wszystkich ich łączy poczucie zagubienia w fasadowej, konsumpcyjnej rzeczywistości, zdominowanej przez klasę średnią. Niezwykle istotnymi w tym kontekście twórcami, bo jednymi z prekursorów gatunku, są Maj Sjöwall i Per Wahlöö, którzy w swojej pięcioletniej serii o komisarzu Martinie Becku, bazującej na autentycznych zbrodniach, przedstawili swoje mocno lewicowe poglądy na temat zdeprawowanego świata nowego proletariatu, zrodzonego przez społeczeństwo konsumpcyjne. Autorzy podkreślają dramat obywatela państwa opiekuńczego, który musi nieustannie walczyć o status i uczestniczyć w „karierocentrycznym” (*career centered*) modelu społecznej egzystencji.

Sama idea systemu państwa opiekuńczego narodziła się w okresie radykalnej restrukturyzacji przestrzeni miejskiej oraz życia publicznego przypadającej na lata po II wojnie światowej. Zaplanowana została wówczas całkowita zmiana modelu funkcjonowania obywateli w otoczeniu. Architekci miejscy podjęli się w zasadzie ponownego zaprojektowania układu ośrodków aglomeracyjnych w całej Skandynawii. System metra, biurowce, budynki mieszkalne miały ukształtować „czyste społeczeństwo przyszłości”, zatrzeć nierówności i obalić archaiczne tradycje i monokulturowy model życia. Samowystarczalne „miasta ABC” (np. Vällingby w Szwecji) wkrótce okazały się jednak pomysłem chybionym, jako że zamiast łączyć – wprowadzały segregację, zamiast uczestniczenia w życiu zbiorowości – dochodziło do alienacji.

Za symboliczny początek kryzysu systemu państw północnych autor uważa napad na bank w Sztokholmie w 1973 roku, kiedy to zatarciu uległy wy-

² G.A. Hosking, G. Schöpflin, *Myths and Nationhood*, New York 1997, s. 19-20, cyt. za: B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 90.

rażne dotąd granice między dobrem a złem. Zakładnicy przetrzymywani przez złodzieja, po uwolnieniu wypowiadali się o nim niemalże w samych superlatywach. Raczej nie określali go jako kryminalisty, a jako ofiarę systemu – zagubionego, ale w gruncie rzeczy dobrego człowieka (z podobnym motywem nieprzystosowanego do nowej rzeczywistości bohatera, skuszonego przez wyzwającą moc zbrodni, będziemy mieli do czynienia w *Think of a Number* Andersa Bodelsena). Owo zdarzenie, relacjonowane na żywo w telewizji, przyczyniło się do wzrostu popularności historii kryminalnych w Skandynawii. Zbrodnia stała się masowym spektaklem, a iluzja, że państwo opiekuńcze jest zdolne do wypłnienia wszelkiego zła, została zburzona. Obywatele przestali pokładać zaufanie w instytucjach, co z kolei wytrąciło ich z dotychczasowego poczucia egzystowania w bańce bezpieczeństwa i wywołało falę niepokoju, która w latach dziewięćdziesiątych przerodziła się w ksenofobię i nacjonalizm. Tak oto pod koniec lat sześćdziesiątych upada idea „Domu ludu” („People’s Home”), postulowana w 1928 roku przez Pera Albina Hanssona – lidera Szwedzkiej Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej, a aby się z nią rozliczyć – rodzi się Nordic Noir. Ten nowy gatunek porusza w swych fabułach zagadnienia kryzysu finansowego, (nie) stabilności rodziny, poszukiwania własnej tożsamości, więzów społecznych i ponownego ustalania roli państwa w późnej nowoczesności.

Niebagatelną dla kryminału kategorią, poza mitem, jest również nostalgia. Powieści skandynawskie prześlasknięte są tęsknotą za silnymi wspólnotami, poczuciem przynależenia i utraconymi wartościami. Jak wskazuje Stougaard-Nielsen – są to jednak elementy przeszłości wyobrażonej, tak zwana fałszywa nostalgia za pewnym wyidealizowanym obrazem rzeczywistości, która nigdy nie istniała. Taki rodzaj zakłamanego postrzegania przeszłości eksponują Maj Sjöwall i Per Wahlöö w *Mężczyźni na balkonie*, gdzie para dokonuje krytyki konsumeryzmu i wyraża tęsknotę za lokalnymi tradycjami i swojskimi, małymi sklepikami. Kryminały z XXI wieku przeorganizowały nieco dotychcza-

sowy porządek i zrezygnowały z nostalgicznego nastroju, idealizowania autentyczności i wspólnotowości dawnych czasów. Zamiast więzi międzyludzkich proponowały postdobrobytowy indywidualizm i negocjowanie tradycyjnych ról przypisywanych płciom. W kryminale ostatnich dwóch dekad (co widać wyraźnie także w produkcjach serialowych) kobiety stały się wyemancypowane, postanowiły nie godzić się na konieczność dostosowywania swoich priorytetów do społecznych oczekiwań (przykładem może być dziennikarka Annika Bengtson z serii powieści autorstwa Lizy Marklund, czy też chłodne, trudne w obejściu bohaterki seriali *The Killing* lub *Most nad Sundem*).

Mimo dość repetytywnego, acz chaotycznego charakteru *Scandinavian Crime Fiction*, z całości książki można wysnuć pewną spójną charakterystykę skandynawskiego kryminału. Miałyby się na nią składać takie elementy, jak: nostalgiczność, realizm, osadzenie akcji w śnieżnych lub deszczowych krajobrazach, krytyka społeczna (wykraczająca jedynie poza lokalne problemy i dotycząca takich zagadnień, jak kapitalizm czy neokolonializm), a także krytyka systemu penitencjarnego i systemu opieki społecznej, autentyzm uzyskany dzięki bazowaniu na prawdziwych zbrodniach, promowanie socjalistycznych idei i w końcu – kreacja bohaterów osamotnionych i wątpliwych w sprawiedliwość instytucji państwowych.

Jak więc zostało wspomniane na początku – książka Stougaarda-Nielsena może być wartościowym punktem wyjścia do badań nad skandynawską powieścią kryminalną; pozostaje jednak pytanie na ile – w czasie ogromnej popularności tejże literatury i równie ogromnej (w stosunku proporcjonalnym do czasu istnienia gatunku) liczby pozycji bibliograficznych jej dotyczących – wciąż istnieje potrzeba dokonywania podstawowych analiz i rozpoznania wstępnych, które, jak mi się zdaje, zostały już wcześniej zapisane w licznych artykułach i publikacjach, choćby tych autorstwa Barry’ego Forshaw.

SŁOWA KLUCZOWE:

kryminał skandynawski

JAKUB STOUGAARD-NIELSEN

ABSTRAKT:

Artykuł jest recenzją książki *Scandinavian Crime Fiction* autorstwa Jakoba Stougaarda-Nielsena. Autor przejawia zdecydowanie krytyczną postawę zarówno wobec samej idei państwa opiekuńczego, jak i wobec jej realizacji. Udowadnia, że jest ona wynikiem prężnie rozwijającego się systemu kapitalistycznego i podkreśla jedynie różnice klasowe, zamiast je zacierać. Stougaard-Nielsen analizuje literackie i serialowe przykłady gatunku skandynawskiego kryminału, osadzając je w szerszym – kulturowym i ekonomicznym kontekście. Autor doszukuje się w fikcji kryminalnej odbicia kryzysu tożsamości skandynawskiego społeczeństwa, które odkryło, że idea państwa dobrobytu jest tak naprawdę fałszywą narracją.

państwo opiekuńcze

mit

Scandi noir

NOTA O AUTORZE:

Adrianna Woroch – absolwentka filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się między innymi: współczesnym kinem bliskowschodnim, autorefleksyjnością w kinie oraz związkami filmu i innych mediów. W ramach programu „Diamenty Grant” realizuje projekt *Rozpad wewnętrznych ram dzieła filmowego. Techniki deziluzyjne w kinie współczesnym*.