

Ksenia Olkusz

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu

**Hybrydy gatunkowe,
czyli kryminalno-gotyckie zagadki
Anny Kańtoch**

*W tym pokerze partnerzy nazywają się
ścigany i ścigający, a stawką jest życie.
S. Lasić, Poetyka powieści kryminalnej*

„Gotycyzm w swojej postaci sekundarnej, w postaci fenomenu historycznego, ale w formie adaptowanej i do dziś aktualnej, jest stale obecny nie tylko w literaturze, ale we wszystkich dziedzinach sztuki. Bo walka dobra ze złem nigdy się nie kończy”¹ – pisze Ludvík Štěpán, rozpatrując rozmaite formuły genologiczne w zakresie literatury gotyckiej. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wszelkie modele literackie, powielane po wielokroć, ulegają ostatecznie wyczerpaniu, redukują się i w rezultacie degradują. Jednocześnie istnieje możliwość swoistego „odświeżenia” danego gatunku polegająca na wymieszaniu konwencji gatunkowych, zastąpieniu zużytych konstrukcji innymi, z pozoru niepasującymi do danej konwencji literackiej. W obszarze literatury popularnej jest to zabieg tym istotniejszy, że efekty eksperymentu z punktu widzenia genologii są częstokroć niezwykle interesującymi zjawiskami. W miarę spójny mariaż gatunków jest możliwy w sposób pełny przede wszystkim ze względu na pewną homologiczność, jaka cechuje poszczególne gatunki popularne. Agnieszka Fulińska pisze o tym pokrewieństwie następująco: „jeśli [...] przyjrzymy się najważniejszym odmianom literatury popularnej: kryminałowi, fantastyce, westernowi, a nawet do pewnego stopnia romanśowi, zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii: walka dobra ze złem (światła z ciemnością) i wprowadzanie/przywracanie ładu w świecie ogarniętym

¹ L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 130.

przez chaos”². To zbliżenie poprzez archetyp stwarza możliwość zaistnienia także określonej wspólności w płaszczyznach fabularnych (treściowych) i kompozycyjnych. Jeśli literatura nie jest powielaniem, lecz kombinacją, przetwarzaniem, mutowaniem już istniejących form, to poszukiwanie tożsamości i obszaru współistnienia w obrębie dwóch gatunków jest działaniem możliwym i pożądanym z punktu widzenia ewolucji literatury. Zresztą matryca gatunkowa szybko się wyczerpuje, ponieważ wszystko to, co powstaje w zgodzie z modelem pierwotnym, jest już jedynie kopią, co za tym więc idzie – sporadycznie tylko może się doskonalić. Wynika to z prostej zależności, że „gdy odcisk jest zrobiony i forma przygotowana, nie potrzeba już ani wyobraźni, ani umiejętności. Wystarczy już teraz zwyczajny automatyzm gestów dla mechanicznego powielania oryginału, który nie przyszedł bynajmniej na świat z tak zdumiewającą łatwością”³. Nic tedy niezwykłego, że poszukiwanie nowych form prowadzi do prób łączenia w jedno już istniejących konwencji, do doświadczeń artystycznych, polegających na swoistej kompilacji różnych gatunków, a właściwie takiego usytuowania rozmaitych pierwiastków (lub reguł) wchodzących w skład danego gatunku, aby jednocześnie mogły one korespondować ze składnikami (lub zasadami istnienia) innego gatunku.

Egzemplifikacją takich działań eksperymentalnych w zakresie genologii są opowiadania fantastyczne Anny Kańtoch⁴ zawarte w dwóch tomach: *Diabeł na wieży* i *Zabawki diabła*⁵. Utwory obu cykli realizują w pełni zasadę kompozycyjną opartą na współgraniu elementów z obszaru dwóch różnych gatunków. Konwencją determinującą kształt świata przedstawionego jest fantastyka (w dużym stopniu związana z estetyką grozy), kwestie fabularne zaś zostały zbudowane wokół reguł opowieści o charakterze kryminalnym. Nie ulega wątpliwości, że są one podrzędne wobec zasad dominujących czy porządkujących rzeczywistość przedstawioną, niemniej jednak stanowią one istotny czynnik decydujący o treści poszczególnych utworów. Jako że wpisanie tekstów Kańtoch w obszar fantastyki nie stanowi kwestii dyskusyjnej⁶, rozpatrywać będąc jedynie problem

² A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60.

³ R. Caillois, *Estetyka uogólniona*, przeł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 337.

⁴ Anna Kańtoch debiutowała w 2004 r. w czasopiśmie „Science Fiction” opowiadaniem *Diabeł na wieży*. W latach 2004–2007 wydano dwie powieści tej autorki (w 2004: *Miasto w zieleni i błękitcie*, utwór łączący wątki kryminalne i fantastyczne, a w 2007: *13 anioł*, powieść fantastyczną) oraz dwa zbiory opowiadań (*Diabeł na wieży* w 2005 i *Zabawki diabła* w 2006. Bohaterem obu cykli jest Domenico Jordan – lekarz, egzorcysta i detektyw amator).

⁵ Przywołując utwory z obydwu tomów, będę posługiwała się skrótami oznaczającymi odpowiednio: *DnW* – A. Kańtoch, *Diabeł na wieży*, Lublin 2005; *ZD* – A. Kańtoch, *Zabawki diabła*, Lublin 2006.

⁶ Decyduje o tym bowiem specyfika świat przedstawionego, w którym istnienie elementu nadprzyrodzonego jest wpisane w sposób funkcjonowania świata. Magia czy aspekt metafizyczny lub ezoteryczny są głęboko zakorzenione w rzeczywistości opisywanej przez Kańtoch, aczkolwiek funk-

ich przynależności czy adekwatności do reguł charakterystycznych dla konwencji kryminału⁷.

Pierwszym czynnikiem sytuującym opowiadania Kańtoch na pograniczu kryminału i fantastyki jest element uznawany w zasadzie za najistotniejszy w estetyce powieści detektywistycznej. Pierwiastkiem tym jest zagadka⁸, która w płaszczyźnie treściowej i kompozycyjnej determinuje jednocześnie odwołanie się do konkretnych rozwiązań strukturalnych. Nie chodzi bowiem o przywołanie w tekście jakiegokolwiek zagadki, lecz o taki jej rodzaj, który wymusza w płaszczyźnie narracji specyficzną konstrukcję – „ruch linearno-powrotny”⁹. Jak konstatuje Stanko Lasić, „narracja linearno-powrotna [...] stale potwierdza, a jednocześnie neguje linearną linię kompozycji. W narracji linearno-powrotnej każde wyciszenie jest pozorne, bowiem nad akcją dominuje zagadka wyjściowa, która dopiero na końcu zostaje rozwiązana, czyniąc w ten sposób z ruchu linearnego zamknięty krąg. Paradoks linearno-powrotny możliwy jest jedynie dzięki enigmie”¹⁰. Zagadka, będąca pełnoprawnym składnikiem kompozycyjnym czy po prostu determinantą określającą typ narracji, musi w związku z tym zostać podporządkowana konkretnym regułom. „Musi mieć w sobie coś poważnego i decydującego, coś, co jest wystarczająco mocne, żeby akcję, która podąża naprzód, zatrzymać i zawrócić w tył. [...] Tylko zagadka kryminalna może wywołać tak wielki lęk i tak ogromne napięcie, że narracja linearna przeobraża się”¹¹.

Pojęcie zagadki kryminalnej wiąże się według Lasicia z pewnym zakłóceniem równowagi, które ma początek w dokonanej zbrodni (lub „czynnie zagadkowym” będącym również prefiguracją zabójstwa). Przekroczenie ustalonego porządku rzeczywistości staje się źródłem lęku i jest to czynnik warunkujący kompozycję,

cjonują tam na zasadzie przemilczenia, pełnej szacunku zgody na nieczęste manifestacje nadnaturalnego. O elementach gotycyzmu decyduje natomiast swoista dwudzielność przestrzeni przedstawionej, w której – pomimo zgody na istnienie pierwiastków nadnaturalnych – występują obszary wykraczające poza reguły tej umownej „normalności”. Będzie jeszcze o tym mowa w dalszej części wywodu.

⁷ Nadmienić należy, że według Helmuta Heissenbüttela powieść kryminalna jest w zasadzie realizacją pewnego zbioru reguł. „Powieść kryminalna – pisze Heissenbüttel – jest wzorcową opowieścią, która realizuje się według jakiegoś określonego schematu”, cyt. za: *idem, Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6, s. 48. Wspomnieć również trzeba, że badacze doszukują się genezy powieści kryminalnej w powieści gotyckiej (np. J. Kokot, *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie*, Olsztyn 1999; W. Ostrowski, *Początki powieści kryminalnej w Anglii*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Łódź 1980, s. 85–99).

⁸ „Zagadka ta – jak konstatuje Jerzy Siewierski – [...] postawiona zostaje zarówno przed detektywem, jak i przed czytelnikiem”, cyt. za: J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 35.

⁹ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 62.

¹⁰ *Ibidem*, s. 61.

¹¹ *Ibidem*, s. 62.

a zatem transformację ruchu linearnego w linearno-powrotny. Warto wszakże – za Lasicem – zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt. Otóż „zagadka obejmuje nie tylko płaszczyznę fabularno-kompozycyjną, lecz – jako ważna zasada strukturalna – przenosi się na całość struktury”¹², co oznacza, że dotyczy również stylu. Według Lasicia „zasada zagadki wymaga, by płaszczyzna stylu także służyła zagadce, a nie zagadka jej”¹³. Wszystkie te elementy składają się więc na odpowiednio spreparowaną fabułę, której dopełnieniem staje się sam styl wypowiedzi literackiej, będącej pomostem pomiędzy enigmą a jej ujawnieniem. Zresztą istnienie zagadki implikuje i uzasadnia regułę jej rozwiązania (lub próbę rozwiązania) jako funkcję elementarną w tekstach o kryminalnej proweniencji. Nie wyczerpuje to jednakowoż możliwości konstrukcyjnych tych utworów, gdyż nie istnieje jeden, ściśle określony model architektoniczny. Podstawowymi składnikami będą w tym wypadku konkretne bloki kompozycyjne¹⁴, które mogą występować w rozmaitych konfiguracjach, w całości lub szczątkowo, niektóre z nich zaś mogą nie pojawiać się wcale. Ponadto forma podstawowa opowieści kryminalnej może transformować się, a nawet mutować, co pozwala – jak u Kańtoch – na swoisty mariaż gatunków. Aby jednak połączenie mogło zaistnieć, tekst musi realizować podstawowe założenia gatunków, które się nań złożyły. W przypadku połączenia z kryminałem może to być zastosowanie określonej konformacji wchodzącej w skład najbardziej podstawowych wariantów kompozycji w obrębie tego gatunku. W opinii przywoływanego już Lasicia istnieją cztery podstawowe modele konstrukcyjne, „które są rezultatem czterech różnych czynów zagadkowych”¹⁵ – forma śledztwa, forma pościgu, forma zagrożenia oraz forma akcji.

W zakresie realizacji schematu opowieści o charakterze kryminalnym w opowiadaniach Kańtoch można wyróżnić jego dwa zasadnicze rodzaje. Pierwszym jest klasyczny, najbardziej podstawowy model, a zatem forma śledztwa, drugim zaś schemat poboczny, określanany jako tzw. forma zagrożenia. W utworach obu cykli konstrukcja śledztwa¹⁶ pojawia się w dwóch podtypach: w wariacie śledztwa z punktem kulminacyjnym na końcu (dotyczy to w zasadzie większości utworów o charakterze kryminalnym, zamieszczonych w obu tomach) oraz jako wariant felietonowy, a więc taki, w którym w toku śledztwa pojawiają się kolejne zagadki, także uzyskujące rozwiązanie. Jako egzemplifikacja podobnej struktury służyć może opowiadanie *Karnawał we krwi* (ZD), w którym zagadka właściwa jest tylko punktem wyjścia do odkrycia większej zagadki. Pierwszą jest kłątwa ciążyąca nad rodziną Daires, powoli, ale nieuchronnie prowadząca rodzinę do zguby, drugą – pytanie, czym jest choroba, która dręczy mieszkańców miasta, wreszcie trzecią – nie wiadomo, kim jest osoba roznosząca chorobę wampiryzmu. Za-

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A więc przygotowanie zbrodni, śledztwo, odkrycie, pościg, kara, cyt. za: S. Lasić, *op. cit.*, s. 69.

¹⁵ *Ibidem*, s. 73.

¹⁶ Czyli taki model kompozycji, w którym „wszystkie bloki podstawowego schematu kompozycji podporządkowane są blokowi śledztwa”, *ibidem*, s. 74.

gadka trzecia – notabene inicjująca zdarzenia – nie mogłaby istnieć bez zagadki pierwszej, a druga bez dwóch pozostałych. Schemat jest w tym wypadku niezbyt skomplikowany, aczkolwiek detektyw musi najpierw odkryć, co stało się w zamierchłej przeszłości (przyczyna klątwy ciążyącej nad rodziną Daires), aby móc poznać, jak doszło do powstania i rozprzestrzenienia się choroby wampirycznej.

Interesującym zabiegiem jest wszakże wyzyskanie formuły zawartej w wariancie zagrożenia, a więc w schemacie „usytuowanym w bloku przygotowania”¹⁷. Schemat realizacyjny w wariancie zagrożenia kształtuje się następująco: a) przygotowanie; b) śledztwo; c) odkrycie; d) pościg; e) kara. W ujęciu Kańtoch, w opowiadaniu *Zabawki diabła (ZD)* został on zrealizowany w sposób tożsamy ze wzorcem, zyskując wszakże nieco bardziej skomplikowaną wykładnię. Schemat kompozycyjny jest bowiem ambiwalentny; budują go przenikające się płaszczyzny fabularne, co można przedstawić następująco:

a) przygotowanie 1 – bohater (Domenic Jordan) wysłuchuje trzech opowiadań-zagadek kryminalnych wygłoszonych w kasynie przez studenta Vittoria. Każdej z zagadek towarzyszy narastanie napięcia w opowiadającym, co spostrzega detektyw. Gdy wszystkie opowiadania dobiegają końca, zebrani podają rozwiązanie zagadki, czyli sposób, w jaki zostały zabite ofiary. Najtrafniejsze i najbardziej wnikliwe odpowiedzi podaje Domenic, który dopiero po jakimś czasie zaczyna domyślać się, że zbrodnie nie zostały jeszcze popełnione, ale na podstawie jego wskazówek morderca (Linus, brat bohatera) przeprowadzi swój plan;

przygotowanie 2 – równoległe do tych wydarzeń obserwujemy działania młodej kobiety – pozornie niezwiązane z trzonem akcji. Kobieta tą jest Alais, bratowa Domenika, maltretowana przez brutalnego i (prawdopodobnie) obłąkanego męża.

b) śledztwo – rozpoczyna się w momencie, w którym Domenic orientuje się, że podając rozwiązanie zagadek, przyczynił się do zaplanowania przebiegu zbrodni. Jedyne, co może zrobić, to zapobiec morderstwom. Rozpoczyna więc zarówno poszukiwania potencjalnych ofiar (w tym Vittoria, który uświadomił sobie, że ten, kto polecił mu opowiedzieć zagadki, teraz uczyni go jedną z ofiar), jak i mordercy.

c) odkrycie – nie udaje się Jordanowi uchronić dwóch pierwszych ofiar, ale zabójstwo Vittoria naprowadza go na trop sprawcy – jego brata Linusa. Podczas poszukiwań trzeciej potencjalnej ofiary natrafia na swoją bratową Alais, postać wiążącą etap przygotowań 1 z przygotowaniem 2. Dowiadyuje się również, że trzecią ofiarą ma być Emanuel Lot, konstruktor mechanicznych lalek (i jednocześnie – o czym detektyw nie wie – niezwykle niebezpieczny psychopata planujący morderstwo).

d) kara – Domenikowi udaje się schwytać brata (w iście conandole’owskim stylu – Linus strzela do usadowionej na fotelu lalki, ucharakteryzowanej na Emanuelę Lotę), ranić go i unieszkodliwić. Kara jednak dotyczy tylko Linusa, Lot nie zostaje bowiem zdemaskowany. A zatem z jednej strony mamy tryumf sprawiedli-

¹⁷ *Ibidem*, s. 98.

wości, z drugiej – jej porażkę. Linus działał na zlecenie proroka, który twierdził, że wybrane ofiary popełnią kiedyś morderstwo, a więc muszą zostać wyeliminowane, zanim jeszcze to się wydarzy. Domenic nie wierzy Linusowi, ignorując zagrożenie ze strony Lota. Ten zaś planuje zamordować Alais i – jak dotąd – udaje mu się uniknąć kary (przed popełnieniem czynu).

Opowiadanie *Zabawki diabła* zostaje więc zrealizowane w skomplikowany i interesujący sposób, a schemat kompozycyjny jest – jak widać – dość złożony. Owo zawikłanie wynika nie tylko z usystematyzowania tekstu zgodnie z regułami opowieści kryminalnej, ale też z faktu, że jedną konwencję literacką uzupełnia druga – fantastyczna. Element kryminalny przenika się z elementem fantastycznym; oba dopełniają się wzajemnie i uzasadniają, tworząc spójną i logiczną całość. Z jednej strony przecież odbiorca ma do czynienia z klasycznym modelem detektywistycznym, z drugiej jednakże pojawiają się pierwiastki nawiązujące do estetyki fantastycznej. Tak więc detektyw szuka mordercy, przy czym jest to zabójca potencjalny, dopiero mający popełnić zbrodnię, w których zaplanowaniu (nieświadomie) pomógł sam detektyw, czyli Jordan. Aby wyjaśnić przyczynę zmagania z zabójcą, trzeba retrospektywy (i wiedzy na temat innych przygód Domenika), która dostarcza informację, że zabójcą jest brat bohatera, Linus. Okazuje się wówczas, że:

1) zabójca (Linus) jest tylko narzędziem (proroka Gregoriusa dowodzącego, iż ofiary Linusa same kiedyś popełnią zbrodnię);

2) zabójca (Linus) w pewnym sensie jest ofiarą (brutalnego ojca i przeklętych, nadnaturalnych darów od dziwnego świętego, kogoś w rodzaju patrona rodziny Jordanów, a także niechcianej, uciążliwej litości i przebaczenia ze strony własnej małżonki);

3) detektyw (Domenic) jest zbrodniarzem, ponieważ dawno temu zakończył to, co zaczął jego brat (poderżnął gardło ojcu), i sam mu wskazał, jak zabić kolejną ofiarę (uczestnictwo nieświadome);

4) ostatnia, niedoszła ofiara (Lot) w istocie popełni zbrodnię, tym straszniejszą, że u jej podstaw leży pragnienie eksperymentu, nieludzka żądza stworzenia sztuki naśladowującej życie i jego koniec; ponadto ofiarą padnie prawdopodobnie żona niedoszłego zabójcy;

5) jedna z ofiar bierze na wpełń świadomy udział w planowaniu zbrodni (Vittorio Jironi, który stawia zagadki Jordanowi);

6) fabuła zawiązuje się w momencie, gdy zbrodnię nie są jeszcze popełnione, kiedy wszystkie ofiary są już wybrane, ale wciąż jeszcze żyją;

7) ofiary nie są więc niewinne, w jakiś sposób ich los jest determinowany nieokreśloną przyszłością, wyłożoną przez prorocze wizje Gregoriusa.

Rezultatem tych zabiegów jest nie tylko komplikacja fabuły, ale także spowodowanie, że przenika się ona z historią¹⁸ na zupełnie innym poziomie niż w kla-

¹⁸ Jest to termin równoważny z używanym przez Lascia określeniem „sujet”. „Historia” to „opowiadanie o zdarzeniach ułożonych w takiej kolejności, w jakiej po sobie następowały”;

sycznej strukturze kryminału. Mamy tu do czynienia z planowaniem trzech zbrodni przez jednego mordercę i jednej przez drugiego, który – jeśli detektywowi nie uda się ustalić jego tożsamości – stanie się ofiarą pierwszego. Detektyw wywiązuje się z zadania, ignoruje informacje uzyskane od pierwszego mordercy i ułatwia tym samym drugiemu popełnienie zbrodni na Alais (bratowej Domenika). Fabuła nie przebiega więc liniowo, nie jest uporządkowana względem jednego schematu, tylko właściwie według dwóch. I w jednym, i w drugim wypadku jest to – co ciekawe – przygotowanie do zbrodni, poszukiwanie możliwości jej realizacji.

Co więcej, wspomniane wcześniej przenikanie się literackich konwencji – kryminału i fantastyki – nie tylko uniemożliwia przewidzenie rozwiązania zagadki, lecz także wpływa na sposób rozstrzygnięcia konfliktu. O ile w modelu kryminalnym rozwiązanie może być od pewnego momentu czytelne, o tyle w schemacie fantastycznym (i to w fantastyce grozy) opcja oczywistości raczej się nie zdarza¹⁹. W wypadku *Zabawek diabła* równowaga między elementem fantastycznym a kryminalnym jest w zasadzie zachowana, co wydatnie wpływa na wartość artystyczną tekstu oraz logikę czy następstwo zdarzeń. Schemat ten przedstawić można następująco:

Model kryminalny	Model fantastyczny
<ul style="list-style-type: none"> – zagadka kryminalna: zabójstwa – motyw zabójcy-psychochopaty – osoba detektywa – śledztwo – sposób popełnienia morderstw – jak najbardziej racjonalny i uzasadniony logicznie – podstęp, który stosuje Domenic, aby złapać zabójcę – kara dla mordercy 	<ul style="list-style-type: none"> – motyw zbrodni (przekonanie, że ofiary kiedyś popełnią morderstwo) pochodzi z kanonu fantastyki – pojawiająca się sylwetka demona – osoba zabójcy – Linus to człowiek przeklęty, dawniej obdarzony tajemniczą mocą, obecnie rzekomo uwolniony od jej negatywnego wpływu – prorocze wizje Gregoriusa, które dostarczają motyw – Emanuel Lot (jest to szalony zegarmistrz, który tworzy mechaniczne lalki przypominające ludzi – a więc motyw często wyzyskiwany przez fantastykę grozy) – osoba Alais, dawniej obdarzonej boską mocą – wizerunek demonicznej postaci, którą dostrzega Aicelina. Jest to lustrzane odbicie mordercy. Co ciekawe, sama eksplikacja faktu pojawienia się „potwora” dokonuje się na planie racjonalnym. Detektyw nie wierzy, iż demon miał powód, aby pojawiać się w swej prawdziwej postaci w tym akurat miejscu i czasie. Fakt pojawienia się monstrum wyjaśniony zostaje przez obecność lustra, w którym postać zabójcy odbijała się i została dostrzeżona jako coś nadnaturalnego

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, cyt. za: L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, postłowie J. Chmielewska, Kraków 1999, s. 69. „Sujet” to „chronologiczne i logiczne następstwo wydarzeń bez względu na to, w jakim porządku zostały one w powieści opowiedziane. Sujet to specyficzne rozbijanie struktury korpusu i fabuły i przetwarzanie jej w rygorystyczną chronologię linearną”, cyt. za: S. Lasić, *op. cit.*, s. 16–17.

¹⁹ Gdyż reguły rządzące logiką są bardziej płynne niż w przypadku schematu kryminalnego.

W odniesieniu do wspomnianego tekstu należy zaznaczyć, iż w obrębie konwencji kryminalnej pojawia się tutaj wiele odwołań do innych motywów literackich występujących w wielu (również należących do klasyki) powieściach detektywistycznych. Wymienić tu należy wariant zabawy kryminalnej polegającej bądź na „grze w morderstwo” (i wpleceniu w schemat rozgrywki rzeczywistego zabójstwa)²⁰, bądź na opowiadaniu zagadek kryminalnych i podawaniu przez bohaterów właściwego ich rozwiązania²¹. W opowiadaniach Kańtoch te dwa warianty zostały niejako połączone: oto zabawa przeistacza się w rzeczywiste zmaganie z mordercą, a tym, który zaplanował zbrodnię, jest sam detektyw. Kolejnym znanym schematem jest wprowadzenie postaci antagonisty, tym groźniejszego, im większe są zdolności detektywa²². W przypadku Domenika Jordana adwersarzem okazuje się jego starszy brat, charakteryzujący się innymi cechami niż główny bohater, przez to zaś stanowiący jego całkowite, a zarazem śmiertelnie niebezpieczne, przeciwieństwo.

Do kompozycyjnego kręgu powieści kryminalnej należą również elementy kształtujące fabułę i przebieg zdarzeń, pełniące też funkcję dominującą wobec świata przedstawionego. Ponieważ jednak w opowiadaniach Kańtoch schemat realizacyjny kryminału dopełniany jest modelem fantastyki (i to fantastyki grozy) czy przenika się z nim, teksty wzbogacone zostały o nowe walory literackie i estetyczne ujawniające się na różnych płaszczyznach utworu.

Ze względu na to, że osią kompozycyjną są zagadki rozwiązywane przez detektywa amatora²³, należy pamiętać o podstawowej regule, którą rządzi się rzeczywistość powieści kryminalnej. Według Lasicia „wyjaśnienie jest przywróceniem równowagi naruszonej przez zagadkę początkową”²⁴, przy czym w opowiadaniach Kańtoch harmonia przestrzeni przedstawionej bywa naruszona w dwojaki sposób. Po pierwsze brak równowagi ujawnia się tutaj w płaszczyźnie „normalności” świata bohaterów, a zatem w przestrzeni ich codzienności zakłóconej przez zbrodnię. Po drugie – i być może ważniejsze – równowaga zostaje zachwiana także w planie szerszym, rozumianym jako transgresja, zaburzenie praw rządzących światem przedstawionym. Jest to przeciwstawienie się regule „normalności” rozumianej jako „naturalność”, a więc wystąpienie przeciwko zasadom istnienia rzeczywistości przedstawionej. Jeżeli bowiem założyć, że prze-

²⁰ Np. Agathy Christie *Zbrodnia na festynie*.

²¹ A. Christie, *Trzyście zagadek*.

²² W przypadku bohatera Christie, Herkulesa Poirot, będzie to tytułowa *Wielka Czwórka*, czyli czterech niezwykle groźnych przestępców.

²³ Będącego jednocześnie demonologiem, co z punktu widzenia świata przedstawionego ma niebagatelne znaczenie, jako że centralna postać cyklu łączy w sobie zasadnicze elementy dwóch gatunków literackich – kryminału i opowieści grozy – z jednej strony pasuje do schematu kryminalno-detektywistycznego (lekarz, który lubi zagadki, śledczy amator), z drugiej zaś przynależy do osób zajmujących się okultyzmem, wierzy w istnienie demonów, potrafi sobie z nimi radzić.

²⁴ S. Lasić, *op. cit.*, s. 68.

strzeń ta funkcjonuje tutaj według ustalonych, fikcyjnych, fantastycznych prawideł, to jakiegokolwiek ich naruszenie odpowiada zasadzie transgresyjności. Przekroczenie to nie polega wszakże na wprowadzeniu elementu *numinosum*, lecz odwołuje się raczej do zakłócenia porządku poprzez aspekt zbrodni. U podstaw podobnego przekroczenia leży więc nie czynnik nadnaturalny sam w sobie (bo świat u Kańtoch jest na wpół baśniowy, ma tedy inne podstawy istnienia), ale po prostu zbrodnia. Jordan prowadzi dochodzenia, które przywracają porządek rzeczywistości w sposób identyczny z tym, z jakim można się spotkać w obszarze powieści kryminalnej.

Z problemem normalizowania poprzez przywrócenie zasad, wedle których funkcjonuje świat, wiąże się ostatni składnik analizowanego modelu – kara, a więc „blok kompozycji, którym kończy się każda powieść kryminalna”²⁵. Motyw kary realizowany jest jako wykładnia filozofii determinującej daną rzeczywistość powieściową, mając jednocześnie właściwy danej opowieści wymiar. Kara dla przestępcy zależy bowiem z jednej strony od praw społeczności, w obrębie której dokonuje się zbrodniczy czyn, a z drugiej – od ścigającego. Decydujący jest tutaj moment rozwikłania zagadki i wskazania winnego oraz motywów jego postępowania. W obrębie schematu powieści kryminalnej „istnieją dwa rodzaje sprawiedliwej kary: albo zbrodniarz jest już w rękach sprawiedliwości, która pokazuje mu swoje chłodne oblicze, albo postanowił za żadną cenę się jej nie poddać i wówczas kara spada nań w ogniu walki”²⁶.

W opowiadaniach Kańtoch kara może realizować się na rozmaite sposoby. Wymierzyć ją może społeczeństwo – siły porządkowe czy sędziowie (*Karnawał we krwi, Zabawki diabła, Długie Noce*²⁷). Sprawiedliwość ta bywa jednakże dyskusyjna pod względem moralnym, czego egzemplifikację stanowi informacja o eksterminacji jednej czwartej mieszkańców miasteczka Almayrac i nazwanie Jordana „katem Almayrac”. Wprawdzie odbiorca zdaje sobie sprawę, że ludzi tych opętały istoty z innego świata i że prawdopodobnie nie można było zastosować innego rozwiązania, jednak komentarz bohatera do tego wydarzenia wykracza poza akceptowalne reguły etyczne.

Ponoć wystarczył jeden tylko list do biskupa Malartre, pańskiego protektora, by do Almayrac wysłać oddział wojska, który tej wiosny wymordował jedną czwartą mieszkańców miasteczka. Co napisałeś w tym liście, panie? „Proszę o pomoc, bo trzeba zabić kilkudziesięciu obywateli Almayrac z takiego to a takiego powodu”?

– Nie – powiedział Jordan [...] – napisałem: „Proszę o pomoc, bo trzeba zabić kilkudziesięciu obywateli Almayrac”. Nie podałem powodu²⁸.

²⁵ *Ibidem*, s. 126.

²⁶ *Ibidem*, s. 125.

²⁷ W przypadku *Długich Noc*y sprawiedliwości nie staje się zadość bezpośrednio w opowiadaniu. O tym, co wydarzyło się w miasteczku Almayrac, czytelnik dowiaduje się dopiero w finale innego utworu – *Pelnia lata*).

²⁸ A. Kańtoch, *Pelnia lata* (*DnW*, s. 362).

Stwierdzenie Jordana określa z jednej strony jego stosunek do sprawiedliwości (eliminacja jako tzw. zło konieczne, uznanie prymatu interesów zbiorowości nad jednostką), z drugiej zaś dobitnie wykląda metody postępowania detektywa i stosowaną przezeń taktykę egzekwowania czy przywracania porządku. Podobnie postępuje bohater podczas epidemii wampiryzmu (*Karnawał we krwi*), kiedy po wprowadzeniu stanu wyjątkowego zaleca eksterminację zarażonych chorobą obywateli, a w finałowej scenie wysyła żołnierzy, aby zabili dwie młodziutkie dziewczyny. Drastyczności decyzji na pewno nie łagodzi fakt, że siostry stały się pierwszymi wampirami w celu uniknięcia przeznaczonej im genetycznie śmierci i początkowo starały się nie zabijać swoich ofiar (to zresztą doprowadziło do wybuchu epidemii). Mimo to rozkaz Domenika wydaje się relewantny, sprawiedliwość musi się dokonać, ponieważ porządek rzeczywistości został brutalnie naruszony. Jest to tym bardziej uzasadnione, że Gabriela i Chloe nie miały zamiaru zaniechać swojej działalności, a nowo nabyta wolność i potęga do reszty unicestwiły ich człowieczeństwo. Sam Jordan postrzega ten fakt następująco:

Nie było nic, co mógłby im [dziewczętom] powiedzieć ani co one mogłyby powiedzieć jemu. Odwrócił się i poszedł szukać kapitana dragonów, by powiadomić go, że tej nocy jego podwładnych czeka jeszcze jedno zadanie do wykonania²⁹.

W podobnym ujęciu sprawiedliwość realizuje się poprzez zniesienie, wymazanie elementu transgresyjnego. „Pacjenci zero”, przyczyna epidemii, są świadomi swojej zbrodni, nie mają zamiaru rezygnować z zapewnionego sobie istnienia ani tym bardziej dobrowolnie poddać się karze, w związku z czym prawdopodobnie poniosą śmierć „w ogniu walki”.

Z drugiej strony opowiadania Kańtoch realizują niekiedy model kary w wariancie tożsamym z wieloma opowieściami kryminalnymi, a polegającym po prostu na aresztowaniu zbrodniarza. Dzieje się tak w tytułowym utworze zbioru *Zabawki diabła*, w którym brat bohatera, Linus, zostaje zatrzymany pod zarzutem morderstwa, czy w opowiadaniu *Ciernie* (także z tomu *Zabawki diabła*).

Motyw kary nie wyczerpuje się jednak tylko w tych rozwiązaniach. Poza tryumfem sprawiedliwości urzędowej istnieją bowiem schematy, „które pozwalają odkryć podwójny (komplementarny i kontrarny) system wartości: wartości społeczne z jednej i humanistyczne z drugiej strony”³⁰. Czasem tedy Domenic Jordan musi przywdziać maskę sędziego i tam, gdzie wina nie może zostać jednoznacznie udokumentowana za pomocą dowodów materialnych, sam musi wymierzyć karę lub przywrócić równowagę. Taki model postępowania pojawia się choćby w opowiadaniu *Serena i Cień*, kiedy detektyw-demonolog oznajmia bohaterce:

Nie umrze pani [...]. Po pierwsze dlatego, że obiecałem pani ojcu, iż zrobię wszystko, by ocalić pani życie. Po drugie z powodu Jacme [syna Sereny Maillieu]. Być może odesłała go pani, bo za dużo wiedział, a może bała się pani o jego życie. Wolę wierzyć w tę drugą

²⁹ A. Kańtoch, *Karnawał we krwi* (ZD, s. 352).

³⁰ S. Lasić, *op. cit.*, s. 126.

ewentualność. A po trzecie, [...] jak na mój gust, myśl o śmierci trochę za bardzo się pani podoba³¹.

Zadośćuczynienie zostaje osiągnięte więc w sposób adekwatny do przewinienia. Ponieważ kobiety nie można aresztować (trudno udowodnić bowiem, że to ona wezwała demona i w związku z tym ponosi odpowiedzialność za śmierć dwóch osób), a eksterminacja – jak widać wyraźnie – nie jest rozwiązaniem satysfakcjonującym Jordana, pozostaje więc jedyny możliwy wymiar kary. Egocentryczna Serena stanie się ponownie zwyczajną kobietą i odpokutuje za swoje czyny, do końca życia egzystując w obrębie konwenansów obowiązujących jej grupę społeczną; w dodatku pozbawiona zostanie rysu tajemniczości i nieszczęścia, co tak bardzo odpowiadało jej ekscentrycznej naturze.

Kara za niegodziwość, wymierzona ludziom skrywającym lub popełniającym zbrodnię, zyskuje bardzo często wymiar humanistyczny. Wynika to z przekonania, iż prawa społeczne, a więc ujmowane w kategorii kodeksu, zostają zredukowane do wymiaru formalnego i „nie wyczerpują [...] sprawiedliwości”, co oznacza, że „sprawiedliwość może być niesprawiedliwa, a ominięcie sprawiedliwości – sprawiedliwością”³². Z punktu widzenia systemu prawnego kara dla Sereny jest więc niewystarczająca, natomiast w perspektywie etycznej jest to rozwiązanie adekwatne do popełnionego czynu.

Wymiar moralny zostaje wyeksponowany również w tytułowym opowiadaniu zbioru *Diabeł na wieży*. Karą za ukrywanie i mistyfikowanie zbrodni (a właściwie wypadku) jest pozostawienie winnych samym sobie, gdyż ich wzajemne relacje są dla obu bohaterek – matki, która nie kocha córki, i córki, która nade wszystko pragnie miłości – wystarczającą karą. Podobnie zresztą jak uświadomienie sobie, że swoim postępowaniem doprowadziły do samobójstwa chłopca, którego zamierzały chronić i dla którego córka dobrowolnie się oszpeciła. Komentarz Jordana do całej sprawy jest zresztą aż nadto wymowny: „nie trzeba wcale diabła, by stworzyć sobie piekło na ziemi”³³.

Niekiedy bohater opowiadań Kańtoch występuje nie tylko w podwójnej roli śledczego i sędziego, lecz narzuca sobie dodatkowy obowiązek – staje się katem. Jest to wariant obecny w powieści kryminalnej i w zasadzie funkcjonuje jako model, w którym nie ma wystarczających dowodów obciążających przestępcę, ale detektyw jest przekonany o winie ściganego, w związku z czym unicestwienie zbrodniarza traktuje na równi z wykonaniem wyroku³⁴. Ewentualnie motywem zabójstwa popełnionego przez detektywa jest taki schemat sytuacyjny, w którym bohater musi bronić swojego życia bądź innych. Tak rozumiana sprawiedliwość zyskuje niejako wyższy wymiar moralny, ponieważ z punktu widzenia użyteczno-

³¹ A. Kańtoch, *Serena i Cień* (*DnW*, s. 248).

³² S. Lasić, *op. cit.*, s. 126.

³³ A. Kańtoch, *Diabeł na wieży* (*DnW*, s. 41).

³⁴ Słynna zbrodnia doskonała Herkulesa Poirot w *Kurtynie*.

ści społecznej w pewnym stopniu się uzasadnia. W odniesieniu do cyklu Kańtoch należy zwrócić uwagę na dwie realizacje wymienionych wariantów. Pierwszy z nich dotyczy wątku pobocznego w utworze *Czarna Saissa (DnW)*, związanego z pojawieniem się chłopca-wilkołaka imieniem Fiari. Jordan decyduje się na zabicie go, ponieważ stanowi on ogromne zagrożenie dla bezpieczeństwa i życia wielu ludzi. Identyczna motywacja decyduje o eliminacji małej dziewczynki obdarzonej nieposkromioną mocą w opowiadaniu *Cień w słońcu (ZD)*. Z pozoru niewinne istoty nie są wszak bezbronne, ponieważ ich nadnaturalne zdolności dają im przewagę nad zwykłymi ludźmi. Obowiązkiem „sprawiedliwego” jest tedy przywrócenie naturalnego porządku rzeczywistości, co niekiedy przynosi dwuznaczne moralnie działanie.

Ostatni model kary wiąże się bardziej z gatunkiem grozy (czy fantastyką w ogóle) niż z prawidłami kryminału, gdyż realizowany jest jako wersja „wyższej sprawiedliwości”, czyli jurysdykcji pozaludzkiej. W opowiadaniu *Czarna Saissa (DnW)* pojawia się motyw zadośćuczynienia za krzywdy zrealizowanego przez siły nadprzyrodzone. Czyny niegodne zostają napiętnowane za pomocą choroby dotykającej wyłącznie domy zbrodniarzy – hrabiego d’Andrieux i barona de Mareuil i to właśnie oni dwaj ostatecznie umierają. Warto zauważyć jednak, że gdyby nie interwencja Jordana, modlącego się do świętej Alamandy, „gniew świętej miał dotknąć ludzi niewinnych, bo większość z tych, którzy byli winni, dawno już opuściła miasto”³⁵. Tak więc i w tym wypadku sprawiedliwość dokonuje się również z udziałem detektywa. Fakt ten nie dziwi, jako że w literaturze dotyczącej fenomenu powieści kryminalnej pojawiają się stwierdzenia sytuujące śledczego w kręgu postaci nadprzyrodzonych i przydające mu niejednokrotnie walorów teologicznych. Jak nadmienia Helmut Heissenbüttel: „z pewnością detektyw ma w sobie coś z »posłańca bożego«; powieść kryminalną należałoby zlokalizować raczej w kręgu narracyjnym zsekularyzowanej literatury legendarnej i alegorycznej niż w sąsiedztwie powieści realistycznej, psychologicznej czy porealistycznej”³⁶. Willy Haas zwraca natomiast uwagę na paralelność, która zachodzi między wizją świata proponowaną przez powieść kryminalną a literaturę misteryjną. Jest to tożsamość oparta przede wszystkim na charakterystycznym układzie, w którym dobro zmagają się ze złem, a chaos przekroczenia wymaga działań zmierzających do reaktywacji zaburzonego porządku trwania. Detektyw, jako reprezentant pozytywnych mocy, podejmuje walkę o przywrócenie równowagi rzeczywistości, jest zatem w pewien sposób naznaczony nie tylko odpowiedzialnością za los innych, lecz także w ogóle staje się wybawicielem. Wykrycie sprawcy transgresji (jaką jest zbrodnia) staje się tedy równoznaczne z pokonaniem sił ciemności. Haas nadmienia zresztą, że „w pewnym sensie jest [...] powieść kry-

³⁵ A. Kańtoch, *Czarna Saissa (DnW)*, s. 109).

³⁶ H. Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 55.

minalna namiastką religii – wzbudza ufność w boski ład, w boską sprawiedliwość”³⁷.

Model przywrócenia równowagi za pomocą sprawiedliwej kary nie wyczerpuje jednak rejestru możliwości dotyczących losu zbrodniarza. „Kontrastem sprawiedliwej kary jest tryumf zła: morderca nie tylko nie został pokonany, ale zwycięża, [...] burzy system wartości, który go neguje”³⁸ – pisze Lasić. Wariantem kompozycyjnego bloku kary, w którym zwycięstwo staje się udziałem zła, jest opowiadanie *Pełnia lata (DnW)*, aczkolwiek jest to realizacja dość przewrotna. Mordercy udaje się bowiem uciec, jednak Domenic podejmuje decyzję o podążeniu za nim do rodzinnego Mardacourt. Po dotarciu tam (w jednym z opowiadań drugiego tomu) Jordan niejako mimochodem dowiadyuje się, że jego adwersarz poniósł śmierć, usiłując uzyskać od lokalnego świętego kolejne nadprzyrodzone zdolności. Z jednej więc strony mamy do czynienia z klasycznym wariantem tryumfu zła, z drugiej jednak ze znamiennej realizacją działania prawideł „sprawiedliwości wyższej”.

Zło zwycięża częściowo także w przywoływanym już opowiadaniu *Zabawki diabła*, gdyż pomimo schwytania mordercy kwestia planowanej przez niedoszlą ofiarę potwornej zbrodni pozostaje nierozwiązana. W tym wymiarze dobro odnosi tylko połowiczny sukces, ponieważ planowane zabójstwo nadal może dojść do skutku. Ponadto zatrzymany przestępca wyklada swoje motywy postępowania jako pragnienie zapobieżenia zbrodniom, które dopiero się wydarzą. Tak więc zło czy wina nie są tutaj jednoznaczne, podobnie zresztą jak dobro czy sprawiedliwość. Ta znamienna ambiwalencja czy etyczna migotliwość uniemożliwiają jednoznaczną ocenę zarówno zbrodniarza, jak i jego ofiar. Co więcej, jeden z uratowanych popełni prawdopodobnie okrutne morderstwo, którego ofiarą padnie osoba niemal doskonała moralnie³⁹.

Z aspektem kary wiąże się także relewantny składnik opowieści kryminalnej, czyli wyjaśnienie zagadki. Warto zwrócić uwagę, iż w opowiadaniach Kańtoch naświetlenie tajemnicy odpowiada zasadom realizacyjnym klasycznego utworu detektywistycznego. Detektyw, zebrawszy dowody, poszlaki i wskazówki w spójną i logiczną całość, odsłania sedno enigmy, wyjaśniając rozwiązanie sprawy. Re-

³⁷ Zob. W. Haas, *Teologia w powieści kryminalnej (Kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace’owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6, s. 89.

³⁸ S. Lasić, *op. cit.*, s. 125.

³⁹ Tyle że ta doskonałość jest tak skostniała, tak absolutna, że pozbawiona emocjonalności. Jest to doskonałość oparta na umiejętności wybaczenia i pokornego znoszenia kolejnych wybuchów gniewu i agresji. Doskonałość określona jako okrutna, stająca się przyczyną i jednocześnie karą dla dręczącego żonę Linusa. Moralna postawa Alais, jej pozorna idealność (jest to raczej przypadłość rodzinna Jordanów – bezemocjonalizm), która nakazuje jej porzucić dziecko, a opiekować się mężem, jest dość dwuznaczna. Alais nie należy do bohaterów pozytywnych, chyba że jako takich potraktujemy postaci pozbawione wrażliwości wobec innych niż wybrana osoba. Tak więc nawet najbardziej niewinna, wydawać by się mogło, ofiara zakusów mordercy, nie jest do końca bez winy.

konstrukcja zdarzeń, jakiej dokonuje śledczy, odpowiada tutaj tradycyjnej architekturze tekstów kryminalnych, a zatem zostaje przywołana relacja o przebiegu przestępstwa, w mniejszym lub większym stopniu dokładna. Ten ostatni czynnik – drobiazgowość i klarowność wykładni przyczyn i przebiegu zbrodni – zależy w dużym stopniu od przestrzegania reguł kompozycyjnych gatunku. I tu warto przywołać stwierdzenie cytowanego już Heissenbüttela, który analizując strukturę opowieści kryminalnych, skonstatował, iż „narracja powieści kryminalnej podporządkowana jest abstrakcyjnie funkcjonującemu schematyzmowi, który zawiera swe własne rygorystyczne prawidłowości. Relacjonowana opowieść zgadza się, lub nie, zależnie od tego, jak prawidłowości te są przestrzegane lub omijane. Schematyzm ten ma charakter *quasi*-formalny. Nie powoduje, lecz gwarantuje nieskończone możliwości wariacji opowieści. Rekonstrukcja tropu nieopowiedzianego dopuszcza w szkielecie swego rygorystycznie skalkulowanego schematu ciągle nową kombinatorykę możliwych wypełnień”⁴⁰. Podobne działanie zapewnia tekstowi swoistą migotliwość, otwierając jednocześnie wiele innych możliwości interpretacyjnych, poszukiwań czy odczytań.

Interesującą kwestią jest także dostosowanie reguł fabularnych do pewnego szczególnego schematu, który stanowi relewantny aspekt opowieści kryminalnej, a warunkowany jest głównie wymogami „gry z czytelnikiem”. Opowiadania Kańtoch podobnie zatem jak teksty o proweniencji kryminalnej, realizują się przeważnie w tzw. układzie zamkniętym śledztwa. Według Jerzego Siewierskiego ów dominujący w klasycznej powieści detektywistycznej model „zakłada, że sprawcą morderstwa jest tylko ktoś w jakiś sposób związany z ofiarą i jest to od początku jasne zarówno dla detektywa, jak i dla czytelnika”⁴¹. Ten znamieny układ pojawia się w większości utworów obu cykli poświęconych Domenikowi Jordanowi, co dość klarownie wskazuje na ich genezę czy pokrewieństwo z estetyką kryminału. Egzemplifikację najbardziej skrajnego modelu realizacyjnego „zamkniętego układu” stanowi opowiadanie *Długie Noce (DnW)*, ponieważ jego akcja toczy się w odciętych przez zimę miasteczku. Samo rozwiązanie zagadki kryje się zresztą w zasadzie porządkującej fabule, a zatem właśnie w „układzie zamkniętym”. Przyczyną dziwnych zdarzeń są istoty spoza przestrzeni materialnej, które przejmują kontrolę nad niektórymi ludźmi tylko wówczas, gdy zostają spełnione określone warunki (m.in. atmosferyczne). Podobny schemat funkcjonuje jako kategoria o zaostrzonych regułach będąca wariacją „problemu wyspy”. „W »problemie wyspy« chodzi o to, że morderstwo popełnione zostaje na terenie szczególnie odizolowanym od świata zewnętrznego. [...] Z tej wyizolowanej »wyspy« nikt nie może niepostrzeżenie wyjść ani się na nią dostać”⁴². I ten właśnie schemat wykorzystuje autorka opowiadań zarówno po to, aby wytworzyć atmosferę niepokoju,

⁴⁰ H. Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 52.

⁴¹ J. Siewierski, *op. cit.*, s. 52.

⁴² *Ibidem*, s. 53.

jak i uzasadnić istnienie zagadki. Zwrócić trzeba jednakowoż uwagę na fakt doskonałego mariażu modelu kryminalnego ze schematem grozy. „Graniczność – stwierdza Manuel Aguirre – odbiera przestrzeni trwałość, czyni ją mniej »realną« [...], wziętą w nawias. Stąd wynika zarówno jej numinotyczność, jak i groza, którą budzi”⁴³. Jak widać, kategoria zamknięcia jest równie istotna dla tworzenia atmosfery lęku i niepokoju przez literaturę grozy⁴⁴ jak wskazanie – przez powieść kryminalną – „że morderca kryje się wśród osób znanych czytelnikowi”⁴⁵, co również determinuje określone odczucia czy projekcję emocjonalną. Zbieżność metod wspomagających osiągnięcie celów stawianych przez oba gatunki (celów, które tylko z pozoru się od siebie różnią) skłania do konstatacji, iż oba modele literackie mogą ze sobą w pełni współlistnieć.

Klasyczny „układ zamknięty”, pojawiający się w opowiadaniach Kańtoch, implikuje także obecność tzw. zagadki zamkniętego pokoju, a więc „realizacji niemożliwości”⁴⁶. W tekście *Zabawki diabła* (ZD) zostaje przywołana taka właśnie, z pozoru niepodlegająca logicznemu wyjaśnieniu, zagadka. Prezentowany zabieg jest oczywiście kalką jednego z najdoskonalszych mechanizmów funkcjonujących w obszarze powieści kryminalnej. „Morderstwo zostało popełnione w miejscu, gdzie ofiara przebywała sama, gdzie nikt nie mógł wejść i skąd nikt nie mógł umknąć. Jeśli cała scena powieści kryminalnej jest światem zamkniętym, to fatalny pokój stanowi celę szczelną do drugiej potęgi, podwójnie niedostępną fortecę. [...] Pierwszy filtr odcina od zewnątrz wszystkich, którzy mogli uczestniczyć w dramacie, drugi zaś wydaje się uniemożliwiać czykolwiek udział i sprawia, że samo wydarzenie zdaje się nie do pojęcia”⁴⁷. Zgodnie z regułami kryminału rozwikłanie tajemnicy musi zostać usytuowane w sferze prawdopodobieństwa, nie powinno natomiast odwoływać się do obszaru pozaracjonalnego. W przypadku *Zabawek diabła* zagadka – adekwatnie do sposobu istnienia świata przedstawionego – może zawierać się w płaszczyźnie nadprzyrodzonej. Współgrając jednak z prawidłami powieści kryminalnej, problem znajduje logiczne, prawdopodobne i racjonalne wytłumaczenie⁴⁸. Wyjaśnienie „zagadki zamkniętego pokoju” jest kwestią pewnego szczególnego uwarunkowania, znamiennego dla posługiwania

⁴³ M. Aguirre, *Geometria strachu*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 31.

⁴⁴ Poczucie izolacji wzmaga bowiem dyskomfort psychiczny, a stany lękowe są wszak relevantnym składnikiem grozy.

⁴⁵ J. Siewierski, *op. cit.*, s. 52.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 53.

⁴⁷ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, przeł. J. Błoński, [w:] *idem, Odpowiedzialność...*, s. 181–182.

⁴⁸ „Morderca zabił pana Z, wyrwał zasuwkę ze ściany i wyszedł, zamykając za sobą drzwi na klucz. [...] Zamki w drzwiach do pokoi zazwyczaj są dość słabe, wystarczy mocniej pchnąć, by puściły, a co więcej, tak potraktowany zamek nie psuje się, lecz wciąż działa. Rzecz jasna, potrzeba mniej siły, by wyważyć drzwi zamknięte na taki zamek niż na porządną zasuwkę, ale nie sądzę, aby grupa wystraszonych i jednocześnie płonących z ciekawości mieszczuchów potrafiła to ocenić. A ponadto [...] ludzie chętnie ulegają złudzeniom”: „wyrwana zasuwka tak bardzo rzucała się

się konwencją kryminału. Autorka, tworząc rzeczywistość literacką o charakterze fantastycznym, kreuje jednocześnie opowieści wpisane w estetykę kryminału, a w związku z tym podejmuje grę z układami artystycznymi w obrębie obu gatunków. Rezultatem staje się choćby przywołanie najbardziej znanych motywów lub zagadek detektywistycznych i wyjaśnienie ich za pomocą metod zarówno związanych z istnieniem świata przedstawionego, jak i wiedzą współczesną, metodami śledczymi czy psychologią. W ten sposób gra z konwencją przeobraża się w grę z czytelnikiem. Rozwiązanie zagadki nie jest w tym wypadku obligatoryjnie związane ze sferą materialną oraz obszarem rozumu, a jednak – w nawiązaniu do estetyki kryminału – wykładnią tajemnicy jest działanie wpisane w płaszczyznę fizyczną. Realizuje się tutaj pewne szczególne autorskie zamierzenie opisywane przez Rogera Caillois jako „przyjemność z oglądania prestidigitatora, który natychmiast odsłania sekret swoich sztuczek. Autor przygotował wszystko i rozłożył, zanim zaczął opowiadać; narracja rozpoczyna się na spreparowanej już scenie; [...] widzimy [...] rezultat, zdumiewający, zbijający z tropu. Potem zaś [...] detektyw [...] udowadnia, że oszukano nas co do czasu i miejsca, i podawszy prawdziwe odpowiedzi na pytania kiedy i gdzie, wyjaśnia nieprawdopodobne jak”⁴⁹.

Należy zatem wziąć pod uwagę jeszcze jedną istotną funkcję kryminalnej fabuły, jaką jest taka prezentacja wydarzeń, która w toku rozumowania detektywa staje się „wyjaśnieniem niemożliwego. [...] Można powiedzieć, że wartość powieści kryminalnej zależy naprzód od punktu wyjścia, który winien być obelgą dla rozumu i doświadczenia, dalej zaś od mniej lub więcej zupełnego i prawdopodobnego sposobu, w jaki [...] intelekt i doświadczenie zostają jednak zadowolone i uszanowane”⁵⁰. W świetle tej konstatacji wydaje się zatem niemożliwe współgranie zasad kompozycyjnych fantastyki grozy i powieści kryminalnej, aczkolwiek jest to nieziszczalność pozorna. Jeżeli bowiem wziąć pod uwagę sposób funkcjonowania świata przedstawionego, to zanotować trzeba pewną prawidłowość związaną z aspektem transgresyjności. „Gotycyzm zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat »Inności«, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania; obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a fabuła niezmiennie eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, który bardzo często jest postrzegany jako transgresja, naruszenie granic”⁵¹. Przyjmując tedy należy, iż sfera *numinosum* jest obszarem wykroczenia poza stałe i określone normy, według których funkcjonuje dana rzeczywistość literacka, istnieją jednak pewne układy fabularne w obrębie fantastyki, które sytuują płaszczyzny

w oczy i nasuwała tak oczywiste skojarzenia, że nikomu nie przyszło do głowy, by poszukać innego rozwiązania”, cyt. za: A. Kańtoch, *Zabawki diabła* (ZD, s. 394).

⁴⁹ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, s. 183.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 181.

⁵¹ M. Aguirre, *op. cit.*, s. 17.

„normalności” i nadprzyrodzonego w różnej od siebie odległości. „Normalność» świata fikcji jest [...] wartością dającą się stopniować. Przełamanie bowiem dotychczasowych praw świata tekstu zakłada jednocześnie wprowadzenie nowych reguł i »powiadomienie« o nich zarówno bohaterów, jak i adresata. [...] Wystarczy czasem, aby przełamanie takie wydarzyło się tylko raz, a cały świat przybiera odmienną postać. W toku akcji zdziwienie więc czy inne reakcje postaci wyrażone będą zwykle tylko w pewnej części utworu operującego fantastyką. W miarę akcji następuje bowiem proces przyzwyczajania się do zmienionych reguł świata. Podstawowe wyznaczniki fantastyki zanikają jak gdyby w tekście, lecz trwają cały czas bezpośrednio skutki wprowadzonego wcześniej zabiegu: uprawomocniona zmiana reguł »normalności« w świecie przedstawionym”⁵². Świat ten funkcjonuje więc według określonych przez zasadę kompozycyjną reguł, co determinuje sposób interpretowania wydarzeń podważających ową umowną „normalność”.

Interesujące wydaje się przy tym, że w modelu powieści kryminalnej zaburzenie porządku trwania przez czyn zbrodniczy także postrzegane jest w kategoriach przekroczenia, zakłócenia równowagi. W takiej perspektywie każde zdarzenie o charakterze wykraczającym poza ustalony porządek można traktować jako *numinosum*. Przywołać też trzeba stwierdzenie Aguirre’a, iż gotycki geometryczny schemat przekroczenia został przyjęty zarówno przez całą literaturę grozy, jak i przez powieść detektywistyczną⁵³.

Skoro tedy istnieje zbieżność geometryczna w układzie przestrzennym obu gatunków – grozy i kryminału – należy zwrócić uwagę na taki model, w którym prawidłowość ta mogłaby się realizować nie jako rozdzielność, ale właśnie jako reguła współistnienia. W przypadku tekstów Kańtoch można taką regułą wskazać bez trudu – jest ona zasadą współdziałania dwóch ambiwalentnych przestrzeni, z których jedna funkcjonuje wedle określonych zasad (regulowanych przez specyfikę świata przedstawionego, a więc i sposób istnienia świata, i jego obyczajowość czy relacje społeczne – te ostatnie odnoszą się zwłaszcza do przekroczenia przez czyn zbrodniczy), a druga wdziera się w nią na prawach transgresji (z jednej strony jako istota lub zdarzenie „nie z tego świata”, a z drugiej jako akt przestępczy). Co więcej, sfera numinotyczna, sfera niezgodności ze schematem trwania przestrzeni przedstawionej, wyklada się niejednokrotnie w sposób ambiwalentny – a zatem ma wyjaśnienie logiczne (wskazanie sprawcy) i metafizyczne (np. odnosi się do przywołania istoty nadnaturalnej lub morderca posługuje się paranormalnymi zdolnościami). Przykładem podobnej kooperatywy modelu kryminalnego z modelem grozy jest opowiadanie *Pelnia lata (DnW)*, w którym morderstwo zostaje popełnione w sposób „tradycyjny” (z użyciem noża), lecz nie przez „tradycyjnego” zabójcę: jest nim młody człowiek o nadprzyrodzonej umiejętności.

⁵² A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 22–23.

⁵³ *Ibidem*.

Co więcej, najbardziej zdumiewające zagadki kryminalne przywołane w opowiadaniu *Zabawki diabła* (ZD) mają logiczne wyjaśnienie, z niewielkim tylko odchyleniem w stronę prawideł świata przedstawionego, jakim jest np. posłużenie się substancją istniejącą jedynie w tej fikcyjnej przestrzeni.

Elementem relewantnym dla opowieści realizowanej w konwencji zagadki kryminalnej jest osoba detektywa będącego jednocześnie najważniejszym i niezwykle znamiennym bohaterem. Jak konstatuje Siewierski, „w świecie szarej rzeczywistości detektywi stanowią jasne wyspy w morzu codzienności. Są »nadludźmi«, w których skupiły się [...] wszystkie cechy pozytywne. Daje im to prawo do demonstrowania skrajnego indywidualizmu, do wyraźnego wyodrębnienia się z otoczenia. [...] Mają prawo do ekstrawagancji, do postępowania, które z pewnością byłoby naganne u zwyczajnych śmiertelników”⁵⁴. W przypadku opowieści Kańtoch Domenic Jordan nie tylko przynależy do zbioru bohaterów szczególnych (takich jak Herkules Poirot, Sherlock Holmes czy Philo Vance⁵⁵), ale jednocześnie realizuje schemat pojawiający się w niektórych wariantach powieści kryminalnej, kiedy to postać detektywa nie daje się jednoznacznie usytuować po stronie dobra i prezentuje w rzeczywistości cechy identyczne ze zbrodniarzami. W wypadku Jordana taka identyfikacja decyduje o jego skuteczności, stanowiąc ilustrację zasady, że „ogień należy zwalczać ogniem”. Tylko ten, kto doskonale zna zło i zbrodnię, może skutecznie z nią walczyć i dostrzec to, co pozornie pozostaje poza zasięgiem percepcji. Drugi tom cyklu przywołuje przede wszystkim historię młodości Jordana – i popełnionej przezeń zbrodni doskonałej, bo niemożliwej do udowodnienia – zawierając również wykładnię powodów szczególnych zainteresowań bohatera. Mroczna natura detektywa ujawnia się i realizuje jako zasada postępowania właśnie w odniesieniu do jego wczesnej młodości. Oto nastoletni Domenic (już wówczas osobowość chłodna, pozbawiona emocji, zwrócona w stronę nauki i eksperymentu) dokonuje z premedytacją potwornej zbrodni – podrzyna gardło własnemu ojcu, a pozorując napaść na niego, unika odpowiedzialności. Rzecz jasna zdarzeniu towarzyszą okoliczności łagodzące, takie jak choćby fakt, że morderstwo zaplanował i miał wykonać starszy brat Jordana, lecz zabrakło mu odwagi, by dokończyć to, co zaczął. Wyraźnie skłania się tutaj czytelnika do podjęcia próby usprawiedliwienia bohatera, który musi zabić, ponieważ nie ma innego wyjścia. Gdyby ojciec przeżył, obaj bracia musieliby zginąć lub zostaliby oskarżeni o usiłowanie zabójstwa. Tchórzostwo Linusa doprowadza w konsekwencji do krwawej zbrodni, ponieważ chłopak nie jest wystarczająco zdeterminowany, aby dokończyć akt morderstwa. Wreszcie ostatnia, najbardziej jaskrawa

⁵⁴ J. Siewierski, *op. cit.*, s. 69.

⁵⁵ Nieprzypadkowo przywołuję takie postacie. Z Poirotem łączy bowiem Jordana zamiłowanie do elegancji (odróżnia jednak to, że w przypadku Poirota była to ekstrawagancja, a u Jordana po prostu zamiłowanie), z Holmesem nieludzka precyzja, bezemocjonalizm, z Philo Vance’em zaś wykroczenie „poza przeciętne uczucia zwyczajnych śmiertelników”, cyt. za: J. Siewierski, *op. cit.*, s. 71.

przesłanka: otóż ojciec Jordanów jest nie tylko człowiekiem słabym i ograniczonym, ale także brutalnym i nienawistnym. Poniża Domenika, który znosi ciosy i połajanki ze stoickim spokojem. Wszystkie te okoliczności zjednują postaci sympatię czytelnika, skłonnego opowiedzieć się raczej po stronie bohatera, a przynajmniej nie potępiać go.

Cechy charakteru Jordana sytuują go w pobliżu słynnych detektywów z kręgu klasyki kryminału, trzonu tworzącego kanon tej literatury. Pewna jednowymiarowość, tak charakterystyczna dla wczesnego stadium ewolucji powieści kryminalnej, z punktu widzenia współczesnej estetyki (i jednocześnie oczekiwania odbiorcy) czyni bohatera nieludzkim, a odczłowieczenie to zdaje się nie tyle rezultatem traumatycznych przeżyć dzieciństwa, co jakąś wrodzoną skazą. Owa pozorna jednowymiarowość manifestuje się w dość interesujący sposób, ponieważ odnieść ją można nie tylko do zachowań, nawyków czy sposobu budowania relacji z otoczeniem, lecz również spraw zawierających się w obszarze określanym jako image. Wizerunek Jordana – odzianego zawsze w czarny, niezbyt modny, lecz kosztowny strój – współgra bowiem z zasadami porozumiewania się ze światem. Wyraźnie widać pewien nonkonformizm determinujący zarówno ubiór, jak i sposób komunikacji. Egzemplifikację podobnej prawidłowości stanowi fragment opowiadania *Karnawał we krwi* (ZD), gdy bohater spacerując po mieście spotyka kobietę przebraną za lisicę. Prowadzony wówczas dialog staje się wykładnikiem nie tylko poglądów Jordana na kwestie dotyczące mody, lecz także przede wszystkim sposobu postrzegania oraz reagowania na rzeczywistość.

Za kogo się pan przebrał? – Znacząco spojrziała na jego czarny strój. – Za Domenica Jordana. – Aha. – Wysunęła język, jakby chciała dotknąć czubka zadartego nosa. – Bardzo oryginalny pomysł. – Nie wątpię. – Ja jestem Lisicą, co nie powinno ulegać wątpliwości⁵⁶.

Ekscentryczność Domenika stanowi przede wszystkim rezultat pewnej postawy etycznej, determinującej kontakty z ludźmi i wskazującej na obojętny stosunek wobec krytyki czy opinii innych. Lekceważenie reguł rządzących relacjami międzyludzkimi wyjaśnia się właśnie w obszarze owego szczególnego braku więzi, niemożności lub niechęci do okazywania uczuć. Takie znamienne wycofanie emocjonalne jest tożsame z psychologicznym archetypem detektywa ukształtowanego u zarania literatury kryminalnej. Z zagadnieniem tym wiąże się zresztą bardzo szczególne uwarunkowanie, które w odniesieniu do bohatera opowiadań Kańtoch realizuje się w najpełniejszy sposób. „Powieściowi detektywi odznaczają się [...] jakimiś dziwactwami [...] i poczuciem swej wyższości w stosunku do zwyczajnych zjadaczy chleba. Z tego ostatniego wypływa charakterystyczny, bardzo częsty rys ich postępowania. [...] Choć są rycerzami walczącymi w obronie prawa, sami czują się niezbyt związani jego rygorystycznymi wymogami. Uważają się za upoważnionych do korygowania jego niedopowiedzeń czy braku elastyczności.

⁵⁶ A. Kańtoch, *Karnawał we krwi* (ZD, s. 271).

Często [...] nie ograniczają się do wykrzycia mordercy, ale także wymierzają mu sprawiedliwość”⁵⁷. Identycznym *modus operandi* posługuje się Jordan w odniesieniu do zbrodniarzy, którym nie można wymierzyć kary w tradycyjnym wymiarze. Przywołać tutaj należy finały takich opowiadań, jak *Diabeł na wieży (DnW)*, *Serena i Cień (DnW)*, *Cień w słońcu (ZD)*.

Analizując psychikę bohatera, dostrzec można pewne cechy, które niejako wyrównują szanse bohatera w zmaganiach z potworami, jakie tropi i demaskuje. Pomijając tak charakterystyczny dla Domenika spokój, brak emocji (nawet współczucia czy sympatii dla ludzi, którym dzieje się krzywda, brak uczuć wyższych, przede wszystkim miłości), należy wspomnieć wszakże o dwóch przymiotach. Pierwszym z nich jest umiejętność obserwacji, immanentnie wiążąca się z zawodem detektywa-demonologa, drugim zaś jest zdolność łączenia faktów w logiczną całość.

W odniesieniu do pierwszego aspektu należy powiedzieć, iż eksperyment medyczny (i demonologiczny najpewniej także) musi się opierać na wychwyceniu szeregu szczegółów, które składają się na zachodzące zjawisko. Jeśli zbrodnię potraktuje się jako zbiór takich elementów, w toku prowadzonego śledztwa można dostrzec i zebrać sporą liczbę takich wskazówek. Odkrycie powiązań między nimi to raczej zadanie dla badacza, nie zaś śledczego. Proces taki porównać można do działań prezentowanych w popularnej serii telewizyjnej *CSI: Las Vegas*, *CSI: Miami*, *CSI: New York*, w której w każdym odcinku kluczem do zagadki stają się niepowiązane z pozoru szczegóły – dowody materialne. Podobnie dzieje się w wielu zagadkach rozwiązywanych przez Domenika. Przenikliwość detektywa wiąże te z pozoru odległe od siebie elementy i składa w całość. Tak dzieje się w opowiadaniu *Karnawał we krwi*, w którym pewne detale przestrzenne oraz informacje czy zasłyszane historie składają się na obraz przebiegu wypadków. Istotnym czynnikiem jest tutaj zresztą spostrzegawczość detektywa amatora zauważającego detal, który umknął uwadze mieszkańców domu. Domenic zwraca bowiem uwagę na fakt, że portret słynnej antenatki rodziny Daires, przedstawiający ją w stroju żałobnym, został wykonany jeszcze przed śmiercią małżonka Seremony. Zagadkę pozwala rozwikłać informacja, że kobieta była Neahelitką, i że kolor czarny oznacza w tym przypadku pokutę, nie zaś żałobę. Wyjaśnienie to umożliwia z kolei naświetlenie przyczyn pojawienia się epidemii wampiryzmu. Identyczna technika śledcza pojawia się również w innych opowiadaniach, aczkolwiek najwyraźniej ten tryb dochodzenia zaznacza się m.in. w *Długich Nocach (DnW)* i utworze *Cień w słońcu (ZD)*.

Inną metodą śledczą posługuje się bohater cyklu w opowiadaniu *Serena i Cień*. Jest to metoda polegająca przede wszystkim na indagacji związanych z sprawą osób, zbieraniu informacji dotyczących ich przeszłości i kojarzeniu ich w klarowną całość. W ten sposób Domenic dowiaduje się, że rzekoma ofiara, ty-

⁵⁷ J. Siewierski, *op. cit.*, s. 73.

tułowa Serena, jest jednocześnie odpowiedzialna za śmierć dwóch osób, ponieważ sama przywołała ścigającego ją demona. Odkrywszy motywy postępowania kobiety, zbadawszy fakty z przeszłości (choroba w dzieciństwie, która powodowała bezustanne zainteresowanie bliskich Sereną, następnie cudowne wyzdrowienie, prowadzące do usunięcia dziewczyny z centrum zainteresowania), detektyw dostrzega wzorzec pozwalający mu ustalić prawdziwy przebieg zdarzeń. Wyjaśnienie zagadki opiera się na wskazaniu relewantnych czynników, które doprowadziły do pojawienia się dręczącego Serenę demona i postawienia bohaterki wobec faktów niepodważalnych: to jej egocentryzm i pragnienie, aby uwaga bliskich koncentrowała się wyłącznie na niej (co w pewien sposób odbija się też w wyglądzie zewnętrznym Sereny), leżały u podstaw przywołania Cienia. Zadaniem istoty było stworzenie złudzenia, iż pragnie ona pozbawić Serenę życia, tak aby inni starali się pomóc kobiecie, otaczali ją szczególnie troskliwą opieką. Sprawę demona wyjaśnia Jordan w sposób racjonalny, jednocześnie wymierzając karę „prześcypczyń”.

Z kwestiami demonologicznymi związany jest także aspekt zła, stale obecny w fantastyce grozy, istniejący w obrębie tej literatury jako pewna stała oraz nieodzowny element „gry ze strachem”. W podobny sposób – choć w innej perspektywie interpretacyjnej – istnieje zło w estetyce kryminału, gdzie najczęściej manifestuje się w osobie przestępcy, prawach społecznych lub okolicznościach (ludziach i ich działaniach), które doprowadziły do zaistnienia aktu zbrodni. Wydaje się, że w fantastyce kryminalnej można niejako połączyć koncepcje zła obu tych typów, ustalić pewne reguły ich współistnienia. W przywoływanych cyklach pojawiają się w związku z tym rozmaite sposoby interpretacji czy postrzegania tego samego aspektu. Z jednej strony zło jest przecież relewantnym składnikiem fabuły kryminalnej, konkretyzującym się chociażby w aktach odbierania życia, krzywdy fizycznej bądź psychicznej, albo też gestach przekraczania norm prawnych lub moralnych. W obszarze fantastyki natomiast zło ma szerszy kontekst, ma znacznie więcej wykładni i zdecydowanie groźniejsze (bo mniej znane lub nieznanie zupełnie) manifestacje. W opowiadaniach Kańtoch ciemne moce ujawniają się z jednej strony jako byty demoniczne, pozaludzkiej proveniencji, z drugiej wszakże są nierozzerwalnie z człowiekiem związane. Ten drugi sposób objawiania się zła uzyskuje ambiwalentne wyjaśnienie. A więc zło jako pierwiastek towarzyszący rodzajowi ludzkiemu – podobnie jak w konwencji kryminału będzie jedynie motywem ludzkiego postępowania: nienawiść, zazdrość, żądza, pragnienie szczęścia popychają do zbrodni – i zło jako brama, przez którą przenikają istoty nadnaturalne. Prawdopodobnie tę naświetlić można, posługując się przykładem opowiadania *Serena i Cień (DnW)*, którego bohaterka chce być bezustannie w centrum zainteresowania (motywacja emocjonalna i racjonalna), zatem przywołuje demona, co umożliwi jej osiągnięcie celu (wyjaśnienie pozostaje poza obrębem „normalności”, logiki materialnej). Inną egzemplifikację może stanowić tekst zatytułowany *Pelnia lata (DnW)*, w którym perwersyjne (aczkolwiek wpisane w obszar psycho-

logicznego prawdopodobieństwa) ambicje starego człowieka realizują się przez wyzyskanie nadnaturalnych (czyli pozaracjonalnych) zdolności pewnego młodzieńca. W znakomitej większości utworów obu cykli pojawia się taka właśnie wykładnia przyczyn i manifestowania się zła. Jest ono zresztą dość niejednoznaczne, ponieważ niekiedy pojawienie się ciemnych mocy jest wynikiem głupoty ludzkiej, a czasem jedno zło przywołuje inne (niekochane dzieci odnajdują drzwi do innego świata; gdy jedno z nich powraca, jest spotworniałe i nie może uczestniczyć w normalnym życiu – *Cień w słońcu* (ZD)). Bywa więc, że zło jest nadprzyrodzone, ale w wielu wypadkach tkwi ono w samej strukturze psychicznej człowieka.

Wyraźnie zatem widać, że odwołania do konwencji i wzorców literackich obydwu gatunków – fantastyki (grozy) i kryminału – są u Kańtoch połączone i zespolone w taki sposób, iż wzajemnie się dopełniają. Główny bohater cykli opowiadań zarówno koresponduje z tendencjami w obrębie fantastyki, jak i wpisuje się w estetykę powieści detektywistycznej. Powielanie się pewnych schematów funkcjonujących w obszarze obydwu gatunków, nieznaczne ich przesunięcie czy zmodyfikowanie wymagane przez literacki wzorzec konstrukcyjny, zostaje przez Kańtoch wykorzystane jako podstawa do stworzenia tekstów funkcjonujących jednocześnie na dwóch płaszczyznach gatunkowych. „Kryminał fantastyczny”, będący produktem finalnym podobnej kombinacji, zawiera czy odnosi się do cech charakterystycznych obu elementów składowych. Z jednej strony odwołuje się do schematów fantastyki (zwłaszcza w konstrukcji świata przedstawionego), z drugiej zaś do reguł literatury detektywistycznej (także w modelu najbardziej klasycznym). Należy podkreślić, iż nie jest niczym dziwnym poszukiwanie nowych wariantów realizacyjnych, również w zakresie fantastyki, ponieważ wyczerpanie dotychczasowych wzorców powoduje jednocześnie wyczerpanie całej formuły artystycznej. Prowadzi to w konsekwencji nieuchronnie do powielania określonych archetypów oraz utraty oryginalności w zakresie realizacji fabularnej i kompozycyjnej. Eksperyment twórczy polega wszakże na poszukiwaniu odmiennego od dotychczasowych modelu, a w związku z tym prowadzi czasem do połączenia z pozoru niepasujących do siebie konwencji. Tak dzieje się również w odniesieniu do tego właśnie szczególnego mariażu estetyki fantastycznej i estetyki kryminalnej, które w ujęciu Kańtoch funkcjonują na podobnych zasadach i w tekstach obydwu tomów wzajemnie się dopełniają. Stają się tym samym egzemplifikacją bezustannych poszukiwań twórczych, dokumentacją heterogeniczności metod i możliwości w zakresie przeplatania się, uzupełniania czy współgrania różnych konwencji literackich. Warto jednocześnie przypomnieć, że i powieść kryminalna uznawana jest za model otwarty i – mimo pozornego schematyzmu – bezustannie ewoluujący. „Spowodowane to jest tym, że wytworzyła ona jednocześnie jeden z niewielu zamkniętych w sobie obszarów najnowszej literatury. To, co przeszkadza w niej krytykom – językowa lakoniczność i anonimowość, schematyczna redukcja psychologii, nie mający nic wspólnego ze sztuką opis – wszystko to należy

do jej wewnętrznych znamion”⁵⁸. Walory te sprawiają, że opowieść detektywistyczna doskonale nadaje się do przetransformowania w tekst fantastyczno-kryminalny, ponieważ reguły i sposób istnienia utworu kryminalnego można zrealizować także w fantastycznej przestrzeni przedstawionej.

⁵⁸ H. Heissenbüttel, *op. cit.*, s. 61–62.