

**Adam Mazurkiewicz**

Uniwersytet Łódzki

## **Patchwork genologiczny. O grach współczesnej literatury kryminalnej z fantastyką grozy**

Wraz z rozwojem gatunku, odchodząc od swych dokumentalno-sprawozdawczych źródeł — za jakie należy uznać kryminalne reportaże angielskie z wieku XVI i XVII oraz XVIII-wieczne zestawienia „kazuśów”, zainicjowane przez François Gayota de Pitavala i ogłaszane cyklicznie od 1773 roku *The Newgate Calendar* — literatura kryminalna przestała być moralizującą opowieścią o triumfie dobra nad występkiem<sup>1</sup>. Owszem, wciąż popularne były, zwłaszcza w XIX-wiecznych powieściach w odcinkach, proste strukturalnie (jakkolwiek nad wyraz niekiedy skomplikowane fabularnie) historie, koncentrujące się na odpowiedzi na pytanie „Kto zabił?”. Rychło jednak, bo już w „trylogii nowelistycznej” Edwarda Alana Poego (*Zabójstwo przy Rue Morgue*, 1841; *Tajemnicy Marii Roget*, 1842; *Skradzionym liście*, 1844), akcent z obrazów zbrodni został przeniesiony na metodologię śledztwa. Toteż utwory te — na wzór chronologicznie późniejszych krótkich form narracyjnych pióra Arthura Conan Doyle’a (oraz, w mniejszym stopniu, Agathy Christie) — można traktować jako intelektualne zagadki logiczne.

Jednakże niejako równoległe do twórczości Poego i Conan Doyle’a w li-

---

<sup>1</sup> O tym, jak duży wpływ miała przywołana tu literatura faktu na beletrystykę, świadczą opowieści, w których fikcja literacka imituje dokument, łącząc moralizujący wydźwięk z wątkami komediowymi (niekiedy o proveniencji pikarejskiej); przykładem służy powieść Daniela Defoe *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders, która urodziła się w Newgate, a podczas swego sześćdziesięcioletniego urozmaiconego życia, poza dzieciństwem, była dwanaście lat ladacnicą, pięć razy żoną (w tym raz własnego brata), dwanaście lat złodziejką, osiem lat deportowaną zbrodniarką w Wirginii, a wreszcie wzbogaciła się, żyła uczciwie, zmarła jako pokutnica, spisane z jej własnych wspomnień* (1772; wydanie pol. 1955). Szerzej na temat owych związków na przykładzie przywołanego tu utworu zob. I. Watt, *Defoe jako powieściopisarz — „Moll Flanders”*, [w:] *idem, Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 109–110, 113, 123.

teraturze detektywistycznej pojawiają się opowieści łączące wątki kryminalne i znamienne dla powieści tajemnic oraz gotyckiej. Toteż nie bez racji Joanna Kokot wskazuje na paralele pomiędzy opowieścią detektywistyczną a okultystyczną w prozie Algernona Blackwooda (przede wszystkim w zbiorze *John Silence, Physician Extraordinary*, 1908) oraz Williama Hope'a Hodgsona (w cyklu opowieści o Carnackim, od 1910, część opublikowana pośmiertnie; niepełne wydanie pol. 2011)<sup>2</sup>.

Tendencje, by do schematu opowieści kryminalnej wprowadzać wątki charakterystyczne dla innych nurtów literatury popularnej, pogłębiały się wraz z rozwojem gatunku, prowadząc nierzadko do przeniesienia uwagi czytelnika z samej zbrodni na towarzyszące jej konteksty; najczęściej pojawiały się, jak w wypadku powieści Charlesa Dickensa (np. *Oliver Twist*, 1839, wydanie pol. 2005; *Samotnia*, 1853, wydanie pol. 1975), wątki krytyki społecznej. Reprezentatywny dla owej prawidłowości zdaje się nurt „czarnego kryminału” (oraz jego filmowego odpowiednika, kina *noir*), w którym istotniejszą od zagadki kryminalnej rolę odgrywa jej kontekst społeczno-obyczajowy; życie wyższych sfer jest przy tym pretekstem do obnażenia iluzji ładu moralnego, jakim mieliby się kierować reprezentujący *high-life*, których wybory etyczne nierzadko pokrewne bywają wyborom protagonistów „powieści tajemnic”, rozgrywającej się w zaułkach i dzielnicach biedoty wielkomiejskiej aglomeracji.

Odczytywane przez pryzmat pozaliterackich zobowiązań utwory Dashiella Hammetta oraz Raymonda Chandlera to utwory pretendujące do miana krytyki moralno-społecznej, która — zwłaszcza w „skandynawskiej szkole kryminału” — zdominuje warstwę intrygi kryminalnej, tak iż będzie można opowieści te odczytywać jako popkulturowe moralitety o „zbrodni i karze”<sup>3</sup>. Najbardziej znanymi utworami reprezentującymi ten nurt we współczesnym kryminale pozostają opowieści tworzące cykl „Millenium” Stiega Larssona (2005–2007; wydanie pol. 2008–2009) oraz proza Henninga Mankella o inspektorze Kurcie Wallanderze (przede wszystkim *Piąta kobieta*, 1996; wydanie pol. 2005, w której poruszony zostaje wątek przemocy wobec kobiet)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zob. J. Kokot, *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie*, Olsztyn 1999, s. 10–11; *eadem*, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przelomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013, s. 124.

<sup>3</sup> W zaproponowany tu sposób kino *noir*, na przykładzie filmu *Bullitt* (USA 1968, reż. P. Yates), interpretuje Zygmunt Kałużyński; zob. *idem*, *Film kryminalny*, [w:] *idem*, *Seans przerywany*, Warszawa 1980, s. 271–276.

<sup>4</sup> Transgresja tematyczna, jaką można obserwować we współczesnej literaturze, polegająca na podejmowaniu istotnej kulturowo i cywilizacyjnie problematyki to — według Joanny Chłosty-Zielonki — efekt zaniku wyrażenie zakreślonych granic obiegów kulturowych, związany z przewartościowaniami kultury polskiej po roku 1989 (zob. *eadem*, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 87).

Niejako na przeciwległym biegunie leżą te opowieści kryminalne, które — posłużmy się określeniem Zygmunta Kałużyńskiego — reprezentują „typ romantyczny i na pół baśniowy”, tj. — niczym cykl filmów i opowieści o Arsène Lupinie i Fantomasie — niemający związków z rzeczywistością pozaartystyczną<sup>5</sup>. W nurcie tym zagadka kryminalna staje się wartością samoistną, nie zaś pretekstem do wypowiedzi nacechowanych (jak określiliby to zapewne zwolennicy *cultural criticism*) „politycznie”; innymi słowy, nurt ten nie wpisuje się w „publicystykę artystyczną”<sup>6</sup>. W zamian oferuje jednak „czystą” rozrywkę, w której dominuje sfera ludyczna<sup>7</sup>.

Aby osiągnąć ów cel, twórcy współczesnej literatury kryminalnej nierzadko rezygnują z „puryzmu genologicznego” na rzecz zabaw konwencją. Szczególnego wymiaru nabierają one jednakże nie wówczas, gdy intryga kryminalna zostaje „zdegradowana” śmiechem, jak w quasi-kryminalnych powieściach Joanny Chmielewskiej i jej naśladowców, np. Mariusza Szczygielskiego (*Nasturcje i ćwoki. Kryminał romantyczny*, 2005), Marty Obuch (*Precz z brunetami*, 2007; *Odrobina fałszerstwa*, 2008; *Miłość, szkielet i spaghetti*, 2012), Moniki Szwai (*Powtórka z morderstwa*, 2008) i Aleksandra Janowskiego (*Podwójna przynęta*, 2009). Przeciwną do twórców literatury realistycznej „grę z czytelnikiem” podejmują pisarze odwołujący się do założeń prozy niemimetycznej.

Zderzenie konwencji realistycznej i motywowanej fantastycznie w ramach świata przedstawionego utworu jest swoistym paradoksem<sup>8</sup>. Pozostaje też świadectwem pewnego „wyczerpania” dotychczasowej formuły kryminału jako opowieści o chaosie zbrodni, przewyciężanym przez wprowadzającego ład pozytywnego bohatera w sposób, który — w przestrzeni przedstawionej — nie przełamuje jej jedności ontologicznej<sup>9</sup>. Wojciech Browarny, na marginesie refleksji nad kształtem

<sup>5</sup> Zob. Z. Kałużyński, *op. cit.*, s. 277.

<sup>6</sup> Określenie Zygmunta Kałużyńskiego; zob. *idem*, *Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982, s. 405–406.

<sup>7</sup> Tym zresztą utwory te różnią się od kryminałów *retro*, które jedynie pozornie pozostają bez pozaliterackich zobowiązań, gdyż należy odczytywać je w kontekście teorii „postpamięci” jako próbę rekonstruowania kulturowo zakorzenionej przeszłości (zob. J. Świetlikowska, *Zbrodnie, które odzyskują czas. O polskim kryminale retro*, „Odra” 2011, nr 11, s. 66–72).

<sup>8</sup> Ze względu na migotliwość terminu „fantastyka” konieczne staje się jego doprecyzowanie. Na potrzeby niniejszego szkicu traktować jako fantastyczne będziemy (za Rogerem Caillois) to, co pozostaje irracjonalne w obrębie kreowanego świata przedstawionego, przy czym sam ów świat imituje rzeczywistość pozatekstową (zob. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science Fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 23). Caillois deklaruje: „Fantastyka [...] jest zerwaniem z ustalonym ładem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny” (*idem*, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 149).

<sup>9</sup> Jest to oczywiście zjawisko, na co wskazują przywołane uprzednio przykłady twórczości Algernona Blackwoda i Williama Hope’a Hodgsona, pojawiające się już na przełomie XIX i XX wieku. Jednakże dopiero obecnie zyskuje ono na tyle wyrazistą postać, że można mówić współcześnie o osobnym nurcie „kryminału fantastycznego”. Przy czym ową „współczesność” należy trakto-

współczesnej literatury regionalnej, zauważał ograniczenia powieści kryminalnej, wynikające z jej *differentia specifica*. Jako twórczość ukazująca przezwytyczenie chaosu zbrodni przez siły porządku nie może ona, zdaniem badacza, pozostawiać miejsca na ingerencję zjawisk nadnaturalnych (wyjątkiem są sny oraz intuicja)<sup>10</sup>.

Tymczasem w utworach z pogranicza literatury kryminalnej i fantastycznej zacierają się akcentowana przez Browarnego „racjonalność” wyjaśnienia zagadki. Co więcej, bywa ona ostentacyjnie unieważniana, zwłaszcza w opowieściach reprezentujących nurt postmodernistyczny współczesnej prozy, w którym — niczym np. w *Marionetkach* Mateusza Witkowskiego (2010) — w obrębie świata przedstawionego plan fikcji i referencyjny wobec rzeczywistości pozatekstowej owego świata mieszają się: postaci wykreowane przez pisarza pojawiają się w jego życiu, nabierając statusu „rzeczywistych” bohaterów; ci z kolei przenikają do świata utworów literackich<sup>11</sup>.

Proponowane przez twórców „kryminału fantastycznego” gry polegają na przełamywaniu owej jedności w różnoraki sposób, zależnie od poziomu, na którym się to rozgrywa. Do najpopularniejszych należą:

- kontaminacja z powieścią kryminalną różnych nurtów fantastyki,
- tworzenie form hybrydalnych,
- gry literackie polegające na intencjonalnym zawodzeniu oczekiwań odbiorcy.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz zaznaczymy jednak, iż wymienione wyżej strategie nie mają charakteru wzajemnie wykluczających się; przeciwnie: dość często zdarza się, że ich elementy znajdują się — w różnych proporcjach — zarówno w jednym utworze, jak i większych całościach (np. cyklach)<sup>12</sup>.

wać — w odniesieniu do literatury polskiej — jako twórczość po roku 2005. Data ta została wybrana nieprzypadkowo: w roku tym ukazał się pierwszy numer czasopisma „Science Fiction, Fantasy i Horror”, promującego rodzimą fantastykę, przede wszystkim grozy (pismo było kontynuacją założonego w 2001 roku magazynu „Science Fiction”). Był to wówczas jedyny — po zlikwidowaniu miesięcznika „Fenix” w 2001 roku — periodyk, w którym regularnie pojawiały się „opowiadania z dreszczykiem”, kształtujące zapotrzebowanie czytelników na taką literaturę; ową rolę „Science Fiction, Fantasy i Horroru” zdaje się potwierdzać funkcjonowanie „Czachopisma. Oficjalnego Magazynu Grozy” (2007) oraz, po jego upadku, internetowego periodyku — „Grabarza Polskiego” (2007–).

<sup>10</sup> Zob. W. Browarny, *Nie tylko Breslau. O współczesnej prozie z Dolnego Śląska (1989–2010)*, „Znaczenia. Kultura. Komunikacja. Społeczeństwo” 2012, nr 6; za elektroniczną wersją artykułu: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=805>, dostęp: 21.12.2015.

<sup>11</sup> Abstrahując od — nikłych zresztą — walorów artystycznych utworu Witkowskiego, można odnaleźć jego zakorzenie w teorii „surfikcji” Raymonda Federmana jako prozy usiłującej badać możliwości fikcji literackiej: „Ten rodzaj prozy rzuca wyzwanie tradycji, jaka nią rządzi, odnawia naszą wiarę w ludzką wyobraźnię, ukazuje nie racjonalizm, lecz właśnie irracjonalizm człowieka” (*idem*, *Surfikcja — cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 423).

<sup>12</sup> Interesująca pod tym względem pozostaje ewolucja powieści Marka Krajewskiego: najbardziej rozbudowany objętościowo cykl opowieści o Breslau (1999–2009) to utwory kryminalne *sensu stricto*; w „cyklu lwowskim” (2009–2012) zaczynają pojawiać się — związane z chorobą pro-

## Kontaminacja różnych nurtów fantastyki z powieścią kryminalną

Sytuacje fabularne właściwe literaturze kryminalnej (zbrodnia, zaginięcie) zostają wykorzystane do takiego kreślenia scenerii akcji, by możliwe stało się zaakcentowanie wątków przełamujących jej kreację (pozornie) realistyczną. Analogiczny zabieg można odnaleźć w nurcie tzw. fantastyki cudownego wynalazku, w którym realistycznie zarysowane tło akcji zyskuje dopełnienie w wątku fantastycznym o proveniencji naukowej<sup>13</sup>. Oczywiście różnica motywacji (tj. czy element wprowadzający wątek fantastyczny wywodzi się z fantastyki grozy, czy *science fiction*) wpływa na odczytanie opowieści. W wypadku fantastyki naukowej odbiorca pozostaje zaciekawiony; tymczasem w odniesieniu do fantastyki grozy można mówić raczej o efekcie przerażenia, związanego z zakwestionowaniem dotychczasowych czytelniczych aksjomatów, będących wyznacznikiem światopoglądu naukowego<sup>14</sup>.

Dzieje się tak, ponieważ twórcy fantastyki grozy kreślą obraz świata kwestionujący naturalny porządek rzeczy<sup>15</sup>. Jest to strategia pokrewna opowieści kryminalnej, w której porządek świata również zostaje zachwiany; niszczy go wprawdzie przestępca, jednak coraz częściej jego wizerunek psychologiczny nabiera rysów demonicznych, na kształt „łotra gotyckiego”<sup>16</sup>. Ten bowiem — jeśli utożsamimy go z postacią „złego człowieka”<sup>17</sup> — nie ma statusu postaci demonicznej, lecz kierującej się motywami niepojętymi zarówno dla bohaterów literackich, jak i czytelnika; Patricia Highsmith, pisząc o bohaterach własnych thrillerów, nie waha

---

tagonisty — wątki irracjonalne, w najnowszych zaś powieściach (*W otchłani mroku*, 2013; *Władca liczb*, 2014) mamy do czynienia z wątkami mistycznymi i ezoterycznymi, a wielu zdarzeń nie można wytłumaczyć, odwołując się do racjonalnej wykładni rzeczywistości.

<sup>13</sup> Zob. W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 9, 1966, z. 1, s. 73.

<sup>14</sup> Zob. A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 163.

<sup>15</sup> Zob. M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 44.

<sup>16</sup> Postać zabójcy — zwłaszcza seryjnego mordercy — w kontekście jego związków z różnymi nurtami fantastyki grozy (przede wszystkim horrorem) badacze rozważają, odwołując się do irracjonalności jego czynów; zob. K. Olkusz, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010, s. 100–108; A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 338–358. Być może kluczem interpretacyjnym umożliwiającym zrozumienie tej decyzji są słowa Jeana Geneta: „Odrzucając cnoty naszego świata, zbrodniarze desperacko tworzą świat zakazany” (*idem, Dziennik złodzieja*, przeł. P. Kamiński, Kraków 1984, s. 5). W fantastyce grozy „światy zakazane”, o których pisze Genet, tworzone są przez wtargnięcie pierwiastka ontologicznie obcego doświadczeniu protagonistów, tak jak obca jest im aksjologia przestępców.

<sup>17</sup> Zob. C. Wodziński, *Zło doświadczone, zło doświadczone, czyli o zjawianiu się zła*, [w:] *idem, Światłocienie zła*, Wrocław 1998, s. 212.

się określać ich mianem osobowości psychopatycznych i neurotycznych<sup>18</sup>. Tym samym czyny przestępcy wciąż pozostają irracjonalne, lecz nie nadprzyrodzone; ową specyfikę, zewnętrzny charakter zła wszechobecnego w świecie przedstawionym powieści gotyckiej podkreśla Tadeusz Żabski<sup>19</sup>. Do takiego odczytania np. *Krwawego nadzienia* Bartosza Kaisera (2012) uprawnia „spirala zbrodni”, jaką nakreśla jedna z bohaterek pod wpływem wroźby, którą sama sobie czyni:

Kostki od kurczaka potoczyły się po kamiennym stole.  
— Zdrada — powiedziała, obserwując uważnie wroźbę — Ale co potem?  
Kości stanęły a ona otworzyła oczy z przerażenia.  
— Tasak, krew i zemsta<sup>20</sup>.

Z podobnej perspektywy — jako efekt działania zła niemotywowanego metafizycznie, choć zarazem niepoddającego się racjonalizacji — ukazane zostaje ojcostwo w *O Tym, który raz już umarł* (2014) Dawida Waszaka:

Ojciec [...] wbiegł do kuchni i oparł się o blat. Poszedłem za nim. Musiałem go zabić [...]. Uderzyłem go od razu w twarz. Zabrałem worek foliowy, który leżał na podłodze, i owinałem mu twarz, ściskając tak mocno, jak tylko mogłem. Uderzyłem wystarczająco mocno, aby stracił przytomność, więc nie miałem problemu z uduszeniem go. Nie walczyłem ze mną, czułem jedynie, jak delikatnie, coraz wolniej zasysa powietrze, które kończyło mu się bardzo szybko. [...] Tu nie było miejsca na błędy. Puściłem worek dopiero wtedy, gdy zauważyłem, że przestał go zasysać. Było już po wszystkim<sup>21</sup>.

Ów diaboliczny — lecz wynikający z psychopatii, nie nadnaturalności — rys jest widoczny zwłaszcza w kreacji seryjnego mordercy (*Kostka Izy Korsaj*, 2013; *Pamiętnik diabła* Adriana Bednarka, 2014; *Narodziny zła*, 2013 i *O Tym, który już umarł* Dawida Waszaka) oraz manipulanta, zmuszającego innych do popełnie-

<sup>18</sup> Zob. P. Highsmith, *Plotting and Writing Suspence Fiction*, London 1983, s. 46. Z pewnością do takich bohaterów Highsmith należy zaliczyć Toma Ripleya, tytułowego protagonistę *Utalentowanego pana Ripleya* (1955; wydanie pol. 2004).

<sup>19</sup> Zob. T. Żabski, *Powieść gotycka*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. *idem*, Wrocław 2006 (wyd. II poprawione i uzupełnione), s. 457–458. Osobną, nie mniej godną uwagi, kwestią pozostaje związek psychopaty jako bohatera tekstów z kręgu kultury grozy z przemianami koncepcji horroru (po)nowoczesnego, jakim gatunek ten ulega od końca lat sześćdziesiątych XX wieku; przypomnijmy, iż to wówczas — w środowisku twórców kina grozy — zaczęły krystalizować się pomysły prowadzące do wyłonienia się z czasem nurtu „horroru cielesnego” (*body horror*), w którym element grozy o charakterze nadprzyrodzonym został zastąpiony epatowaniem „hiper-cielesnością”. Do pierwszych produkcji należą filmy: *Ostatni dom po lewej* (USA 1972, reż. W. Craven), *Teksaska masakra piłą mechaniczną* (USA 1974, reż. T. Hooper), *Dreszcze* (Kanada 1975, reż. D. Cronenberg), *Wzgórza mają oczy* (USA 1977, reż. W. Craven), *Wściekłość* (Kanada 1977, reż. D. Cronenberg). Rychło też zjawisko charakterystyczne początkowo dla kina znalazło odzwierciedlenie w literaturze w nurcie *splatterpunk* (reprezentatywne są dla niego opowiadania Grahama Mastertona i Clive’a Barkera); zob. P. Lochner, *Splatter — der Moderne Horror*, München 2010, s. 4–13.

<sup>20</sup> B. Kaiser, *Krwawe nadzienie*, Gdynia 2012, s. 5.

<sup>21</sup> D. Waszak, *O Tym, który raz już umarł*, Warszawa 2014, s. 95.

nia zbrodni niejako w imieniu „właściwego” sprawcy (*Pałac tajemnic* Agnieszki Pietrzyk, 2011; *Podpalacz* Wojciecha Chmielarza, 2012).

Jeśli w przywołanych wyżej utworach pojawia się wątek nadprzyrodzony, prowadzony jest on na marginesie głównej akcji, niekiedy zaledwie zasugerowany; w przywołanej tu powieści Pietrzyk służy on podkreśleniu zagubienia chorego na demencję ojca protagonistki, który rozmawia ze zmarłą żoną. Niekiedy zresztą, jak w cyklu Adama Zalewskiego, mamy do czynienia z zabawą w łączenie poetyki powieści kryminalnej z horrorem, rozpisaną na kolejne tomy opowieści: *Biała wiedźma* (2008) to horror, w którym pojawia się wątek zemsty z za grobu oraz duch domagający się sprawiedliwości, a jednocześnie postaci rodzeństwa seryjnych zabójców; *Rowerzysta* (2009) jest — utrzymaną w poetyce thrillera — opowieścią o psychopacie, *Cień znad jeziora* (2009) łączy w sobie opowieść o opętaniu z historią detektywistyczną, w której pojawiają się postacie negatywnych bohaterów, znane z wcześniejszych tomów. Czytane jako osobne opowieści, przywołane tu utwory można traktować jako utwory reprezentujące różne gatunki literatury popularnej; zarazem jednak, traktowane jako cykl (a tworzą go w zamierzeniu autora), zaczynają nabierać „migotliwości genologicznej”.

Jako osobny badawczo problem należy potraktować te opowieści kryminalne, w których — niczym w „cyklu olandzkim” Johana Theorina (*Zmierzch*, 2007, wydanie pol. 2008; *Nocna zamieć*, 2008, wydanie pol. 2010; *Smuga krwi*, 2010, wydanie pol. 2012; *Duch na wyspie* 2013, wydanie pol. 2014) bądź niektórych powieściach Yrsy Sigurðardóttir — wykorzystany zostaje świat wierzeń ludowych. Wówczas nie mamy do czynienia z rzeczywistością motywowaną fantastycznie, lecz realistycznie, albowiem wszelkie manifestacje sił nadprzyrodzonych są inspirowane podaniami folklorystycznymi.

## Tworzenie form hybrydalnych

Rozważając specyfikę literatury fantasy, Grzegorz Trębicki odwołuje się do koncepcji „fantasy przemieszczenia”, której istota polega na „przeniesieniu” protagonisty z rzeczywistości mimetycznej do fantastycznej<sup>22</sup>. Autorzy owych utworów nie tworzą *ex nihilo* świata przedstawionego jako — z założenia — obcego wobec doświadczenia pozalekturowego odbiorcy. Jego „inność” nie powstaje bowiem w konfrontacji z realiami pozaartystycznymi, lecz jest odsłaniana przez odbiorcę stopniowo w trakcie lektury.

Traktując konstatacje badacza jako punkt wyjścia, można analogiczny mechanizm dostrzec nie tylko na poziomie konstrukcji świata przedstawionego, lecz także struktur gatunkowych; możliwe jest wówczas do zaobserwowania — jak np. w cyklu Anny Kańtoch o przygodach Domenica Jordana (składają się nań opowieści zebrane w tomach: *Diabeł na wieży*, 2005, *Zabawki diabła*, 2006,

<sup>22</sup> Zob. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 120.

*Majstersztyk*, 2015 i *Anatomia cudu*; *Majstersztyk* 2016) — „przeniesienie” konstrukcji fabularnych, właściwych powieści kryminalnej, do świata podlegającego regułom kreacji charakterystycznym dla fantasty<sup>23</sup>. Zbliżony do naszkicowanej tu strategii pozostaje również nurt „horroru kryminalnego”, w którym świat przedstawiony jest — na wzór „fantasy przeniesienia” — wzorowany na rzeczywistości czytelniczej, jednak takiej, w ramach której zjawiska nadprzyrodzone są jej immanentną częścią. Funkcjonujący w jego obrębie „detektyw okultystyczny” (określenie Davida Stuarta Daviesa<sup>24</sup>), jako że niekiedy sam — jak protagonista trylogii Pawła Leśniaka *Równowaga* (2012), *Zachwianie* (2013) i *Chaos* (2015) — jest demonem bądź współpracuje z nim (*Mój prywatny demon* Macieja Żytowieckiego, 2011), ma świadomość istnienia sił nadprzyrodzonych, które potrafi usytuować w porządku świata.

W sposób analogiczny do „fantasy przeniesienia” i „horroru kryminalnego” może jednak odbywać się również wprowadzanie struktur charakterystycznych dla literatury kryminalnej w obręb świata przedstawionego stworzonego podług reguł science fiction; zauważalne jest to zwłaszcza w wypadku fantastyki cyberpunkowej, którą Cory Doctorow i Karl Schroeder odczytują jako odpowiednik filmu *noir* w literaturze fantastycznonaukowej<sup>25</sup>. Istotnie, trudno podczas lektury np. cyklu opowiadań Marcina Przybyłka o gamedecu (detektywie działającym

<sup>23</sup> W wypadku przywołanego tu cyklu opowieści Kańtoch mamy zresztą do czynienia z podwójnym przeniesieniem, zabieg dotyczy bowiem nie tylko struktur fabularnych, ale i kreacji świata przedstawionego jako alternatywnego wobec czytelniczego doświadczenia pozatekstowego; Jordan funkcjonuje przecież w rzeczywistości, w której XVII-wieczny konflikt między północą i południem Francji, związany z albigensami, zakończył się triumfem Langwedocji.

<sup>24</sup> Zob. D.S. Davies, *Introduction*, [w:] W.H. Hodgson, *The Casebook of Carnacki — Ghost Finder*, Ware 2006, s. 7. Badacz intencjonalnie mianem tym określa postacie detektywów inspirowane bohaterem *In a Glass Darkly* Josepha Sheridana le Fanu (1872) oraz protagonistą cyklu opowieści autorstwa E. Heron i H. Heron [właśc. Hesketh Vernon Hesketh-Prichard i Kate Prichard], publikowanego na łamach „Pearson’s Magazine” (1898–1899), np. *The Story of Baelbrow* („Pearson’s Magazine” 5, kwiecień 1898, nr 28, s. 366–375). Z protagonistą Leśniaka bohaterów tych łączy praca z istotami, które — z perspektywy czytelniczego doświadczenia pozaliterackiego — mają charakter nadprzyrodzony.

<sup>25</sup> C. Doctorow, K. Schroeder, *Complete Idiot’s Guide to Publishing Science Fiction*, Indianapolis 2000, s. 28. O tym, iż supozycja ta nie jest odosobniona, świadczy propozycja interpretacyjna np. Roberta Baigenta, akcentującego związek serialu cyberpunkowego *Cowboy Bebop* (Japonia 1998–1999, reż. S. Watanabe) z elementami poetyki kina *noir*; zob. *idem*, „*Cowboy Bebop: Complete Sessions Collection*”, „*Graduate Journal of Asia-Pacific Studies*” 2, 2004, nr 1, s. 93 (dział *Review*). Oczywiście to nie twórcy fantastyki cyberpunkowej wprowadzili wątki fantastycznonaukowej w świat inspirowany poetyką „czarnego kryminału”; jedną z prekursorskich realizacji owego mariażu gatunkowego można odnaleźć w *Śmiertelnym pocałunku* (USA 1955, reż. R. Aldrich); w filmie tym wątkiem fantastycznym jest tajemnicza przesyłka zawierająca bombę atomową. Szerzej na temat filmów łączących poetykę kina *noir* i fantastycznonaukowego zob. R. Ziębiński, *Czarny kryminal w kosmosie*, „Dzika Banda. Portal (nie) całkiem kulturalny”, <http://dzikabanda.pl/wieksze-kawalki,5/czarny-kryminal-w-kosmosie,2360.html>, wpis z dnia 16.02.2014, dostęp: 10.10.2014.



w przestrzeni wirtualnej) nie dostrzec wpływu na kreację tytułowego bohatera poetyki „czarnego kryminału”; co więcej, również sam protagonista, z którego perspektywy prowadzona jest narracja, zdaje się inspirować Chandlerowskim detektywem: „Moja agencja po kilku chudych latach wyszła na prostą. Nalałem trzecią szklaneczkę Jacka Danielsa. Alkohol rozchodził się po ciele, wywołując fale ciepła. Rozkoszowałem się uczuciem, że zrzuciłem z barków nieznośny ciężar”<sup>26</sup>.

Od strategii omówionej powyżej utwory te odróżnia funkcjonowanie spójnego świata przedstawionego, w obrębie którego manifestacje (z perspektywy czytelniczego doświadczenia pozatekstowego) irracjonalne traktowane są jako naturalne. Tymczasem w sytuacji, kiedy mamy do czynienia z kontaminacją literatury kryminalnej z różnymi nurtami fantastyki, obcość czytelniczej wiedzy jest zaznaczana tym mocniej, im bardziej obie konwencje pozostają w opozycji do siebie. Inny jest również protagonista, którego nie sposób zaliczyć do „zbioru bohaterów szczególnych” (określenie Kseni Olkusz), decydujących o swoistości różnych kreacji postaci detektywów w literaturze kryminalnej<sup>27</sup>. Jest to raczej postać stanowiąca zbiór *clichés* owych „bohaterów szczególnych”, o których wspomina Olkusz. Niewątpliwie najważniejszym dla niej punktem odniesienia będzie figura detektywa, inspirowana tyleż kreacjami literackimi (głównie prozą Raymonda Chandlera i Dashiella Hammetta, pośrednio zaś — dzięki tym autorom — opowiadaniem Carrola Johna Daly’ego<sup>28</sup>), co filmowymi interpretacjami ich prozy<sup>29</sup>. Z tego względu jako bohatera, na którego kreację wpływ miały

<sup>26</sup> M. Przybyłek, *Błędne koło*, [w:] *idem, Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004, s. 23. O tym, iż alkohol to jeden z rekwizytów charakterystycznych dla „czarnego kryminału”, świadczy rola, jaką przypisuje mu autor poradnika dla miłośników *role-playing games*, Michał Smoleń: „W świecie pełnym szaleńców bohater wydaje się oazą rozsądku. Znacznie ciekawiej jednak będzie, gdy umysł bohatera stanie się areną zmagania pomiędzy zimną kalkulacją a irracjonalną skazą. Klasycznym przykładem są uzależnienia: alkohol, narkotyki, hazard, odwodzące bohatera od właściwej ścieżki” (*idem, Jak poprowadzić czarny kryminał? O doborze settingu, nastroju, bohaterów, wątków i mechaniki*, „Poltergeist”, <http://rpg.polter.pl/Jak-poprowadzic-czarny-kryminał-c22059>, wpis z dnia 5.09.2010, dostęp: 25.09.2014). Wypowiedź ta, mało wartościowa merytorycznie, staje się zarazem interesująca jako świadectwo, w jaki sposób w *imaginarium communis* przestrzegana jest specyfika gatunkowa „czarnego kryminału”. Na temat różnych funkcji motywu alkoholu w filmie *noir* zob. też R. Borde, E. Chaumeton, *A Panorama American Film Noir (1941–1953)*, przeł. z franc. na ang. P. Hammond, San Francisco 2002, s. XII (autorzy określają film *noir* mianem kinowego odpowiednika odmiany literatury narkotyków i alkoholu [*derived from the literature of drugs and alcohol*]; K.E. Saenz, *Films*, [hasło w:] *Alcohol in Popular Culture. An Encyclopedia*, red. R. Black, Santa Barbara 2010, s. 93–95.

<sup>27</sup> Zob. K. Olkusz, *Hybrydy gatunkowe, czyli kryminalno-gotyckie zagadki Anny Kańtoch*, „Literatura i Kultura Popularna” XIV, red. A. Gemra, Wrocław 2008, s. 86.

<sup>28</sup> Na temat wpływu kreacji bohaterów Daly’ego, zwłaszcza Race’a Williama, na postaci detektywów Hammetta zob. notka biograficzna [w:] *Arcydziała czarnego kryminału*, red. P. Haining, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2008, s. 55.

<sup>29</sup> Przypomnijmy, iż najgłośniejsza powieść Hammetta — *Sokół maltański* (1930, wydanie pol. 1988) — została dwukrotnie zekranizowana (w roku 1931 i 1941), utrwalając — zwłaszcza dzięki drugiej z adaptacji — wizerunek detektywa jako bohatera „czarnego kryminału”.

postaci Sama Spade'a i Philipa Marlowe'a, można uznać zarówno przywoływanego uprzednio gamedeca, jak i Owena Yatesa — protagonistę cyklu powieści Eugeniusza Dębskiego (*Podwójna śmierć*, 1989; *Flashback*, 1989; *Ludzie z tamtej strony czasu*, 1991; *Flashback 2. Okradziony świat*, 1991; *Brat marnotrawny*, 1994; *Furtka do ogrodu wspomnień*, 2007; *Władcy nocy, złodzieje snów*, 2002; *Ostatnia przygoda*, 2009).

Szczególną postacią formy hybrydalnej, w której schemat fabularny — właściwy kryminałowi — zostaje osadzony w entourage'u fantastycznym, jest nurt *urban fantasy*. Mianem tym zwykło określać się — pokrewne zjawisku literackich wariacji na temat „legend miejskich” (*urban legends*)<sup>30</sup> — utwory z kręgu literatury fantasy, silnie osadzone w pozornie mimetycznie kreowanej rzeczywistości, która obnaża przed bohaterem swoje „drugie dno”. Tym samym pierwotny obraz rzeczywistości świata przedstawionego zostaje jednak nie tyle zakwestionowany, ile dopełniony przez ukazanie jej drugiego — początkowo skrytego przed bohaterem — wymiaru. Struktura kryminalna (dążenie do rozwiązania zagadki przez protagonistę-detektywa) zostaje w opowieściach tych połączona z charakterystycznym zwłaszcza dla nurtu *quest fantasy* motywem podróży; przemierzając miejskie zaułki, detektyw-wędrowiec poznaje osobliwości świata przedstawionego, który jawił mu się dotychczas w odmiennym świetle. Wątek fantasy dynamizuje akcję, pozwalając na wprowadzenie suspensu, wynikającego z potrzeby przybliżenia czytelnikowi osobliwości świata przedstawionego<sup>31</sup>.

## Gry literackie polegające na intencjonalnym zawodzeniu oczekiwań odbiorcy

Przeciwnie do omówionych wyżej strategii, gra literacka polegająca na intencjonalnym zawodzeniu oczekiwań czytelnika rozgrywa się nie tyle na płaszczyźnie kreacji świata przedstawionego w relacji „bohater – rzeczywistość wewnątrztekstowa” (jak w wypadku *urban fantasy*), ile relacji zachodzących między odbiorcą i jego oczekiwaniami a propozycją autora. Wówczas — jak ją określa Mariusz Kraska — „gra z czytelnikiem” staje się prymarna wobec potencjalnej hybrydowości gatunkowej tekstu. Jednakże kontaminacja elementów *stricte* wywodzących się z powieści kryminalnej z sytuacjami, postaciami, wątkami fabularnymi inspirowanymi różnymi nurtami fantastyki prowadzi do zatarcia granic gatunkowych. Tym samym podstawową kwestią, co podkreśla Kraska, staje się

<sup>30</sup> Nurt *urban legends* należy do zjawisk z kręgu folkloru współczesnego, niemniej bardzo często bywa — jak w tomie Tadeusza Oszuńskiego *Drapieżnik* (1999) — opracowywany w sposób literacki, tak iż jego charakter zostaje *de facto* zatracony, nabierając znamion literackiej anegdoty.

<sup>31</sup> Zob. D. Glover, *The Thriller*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge 2003, s. 150.

nie tyle znaczenie danej opowieści, ile sposób jej oddziaływania na czytelnika<sup>32</sup>. Innymi słowy: to czytelnik (do pewnego stopnia) decyduje, jaką strategię lekturową obrać, a tym samym jak interpretować napięcie między tym, co zostaje mu zasugerowane, a tym, jak to będzie odczytywał na podstawie własnych doświadczeń kulturowych. Prognozowanie możliwego przebiegu zdarzeń odbywa się wówczas dzięki stworzeniu „horyzontu oczekiwań”; twórca tego pojęcia — Hans Robert Jauss — akcentuje rangę oczekiwań odbiorcy, u których podstaw legła „lekturowa *anamnesis*”: „Dzieło literackie [...] wywołuje wspomnienia rzeczy już czytanych, wprawia czytelnika w określony stan emocjonalny i już swym początkiem wzbudza oczekiwania [...], które w miarę lektury, zgodnie z określonymi regułami gatunku [...] mogą być podtrzymane, zmienione, inaczej ukierunkowane albo też ironicznie rozbite”<sup>33</sup>.

Zarazem jednak nie tylko odbiorca modeluje sposób odbioru, ale i sam jest niejako modelowany w swych pragnieniach przez założenia literatury kryminalnej. Ta bowiem zdaje się szczególnie predestynowana do podsuwania odbiorcy hipotez dotyczących rozwiązania zagadki; tym samym jej autor może posłużyć się określonymi wydarzeniami, aby wprowadzić swego protagonistę (a wraz z nim czytelnika) w błąd na różnych płaszczyznach funkcjonowania utworu literackiego — zarówno co do rozwiązania fabularnej zagadki, jak i samej przynależności gatunkowej utworu<sup>34</sup>.

Reprezentatywna dla omawianej tu strategii jest powieść Huberta Hendera *Zapora* (2012). W utworze tym pojawia się postać, nietraktowana początkowo przez innych bohaterów jako przełamująca porządek ontologiczny; dopiero w rozwiązaniu akcji zostaje (pozornie) ujawniona jej tożsamość. Autor czyni zresztą jedynie sugestią odnośnie do nadprzyrodzonego charakteru napotkanego przez bohatera wędkarza:

W oddali dostrzegł wędkarza, który siedział nad brzegiem [zapory] i z trudem próbował rzucić szałwikiem w dal. [...] Wsiadł do auta i ruszył gwałtownie, pozostawiając po sobie tylko szarą chmurę spalin. Po kilku sekundach zjechał z zapory, skręcił w prawo i ruszył drogą w kierunku miasta. [...] Po kilkudziesięciu metrach odruchowo spojrzął w lusterko na zaporę. Nagle nacisnął hamulec. Auto stanęło w miejscu. [...] Na tamie nie było nikogo. Zawiał tylko silny wiatr<sup>35</sup>.

Hender nie wyprowadza żadnych implikacji fabularnych z naszkicowanej przez siebie możliwości traktowania owego wędkarza jako postaci nadprzyrodzonej. To czytelnik musi zdecydować, czy w istocie doszło do spotkania z nim protagonisty (czy może pozostaje ono w sferze fantazmatu zmęczonego umysłu głów-

<sup>32</sup> Zob. M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 8.

<sup>33</sup> H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, [w:] *idem, Historia literatury jako prowokacja*, przeł. J. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 145.

<sup>34</sup> Zob. A. Martuszewska, *Oczekiwania odbiorcy i ich zawodzenie*, [w:] *eadem, Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 144.

<sup>35</sup> H. Hender, *Zapora*, Gdańsk 2012, s. 305–306.

nego bohatera); tym samym zaś odpowiedzieć na pytanie, czy sprawca zbrodni to postać w ramach świata przedstawionego realna czy nadprzyrodzona. Jako osobny problem badawczy należy rozważyć, do jakiego stopnia lektura powieści Hendera — łączącej przecież elementy fantastyki grozy i literatury kryminalnej — projektowana jest przez notkę reklamową o charakterze paratekstu. O pisarzu czytamy w niej: „Ceni [...] dobry kryminał i powieść grozy, dlatego w jego twórczości można odnaleźć elementy obu tych gatunków”<sup>36</sup>.

Niejasny pozostaje również status postaci z *Hotelu zaświat* Przemysława Borkowskiego (2013), która wprawdzie sama deklaruje, że jest duchem, jednak — podobnie jak w wypadku wędkarza z Henderowskiej *Zapory* — może pozostawać emanacją umysłu protagonisty. Jest to zresztą duch manifestujący swą obecność dzięki przyjęciu postaci innego bohatera: „Jestem duszą tego mężczyzny leżącego na górze. A może tego leżącego na dole? Trudno powiedzieć. [...] I tak mnie przecież nie ma”<sup>37</sup>.

Obie przywołane tu powieści łączy tendencja do uczulenia odbiorcy na „genologicznie podejrzanę” zabiegi zmierzające do unieważnienia możliwych interpretacji roboczych stworzonych przez niego w trakcie aktu lektury. Wątki nadprzyrodzone i irracjonalne, pojawiające się zarówno w *Zaporze*, jak i *Hotelu zaświat*, można potraktować jako zachętę ze strony pisarza do refleksji nad sposobami czytania fabularnych zdarzeń. Klucz interpretacyjny zależny jest wówczas od tego, czy potraktujemy owe wypadki jako takie, które zaszły obiektywnie w świecie przedstawionym, czy też uznamy je za wytwór wyobraźni bohaterów<sup>38</sup>. Niezależnie jednak od czytelniczych wyborów interpretacyjnych, spełnienie/zawiedzenie oczekiwań odbiorcy staje się w istocie zaproszeniem go do refleksji nad preferowanym przezeń modelem odbioru i jego kulturowymi (ale i rynkowymi) uwarunkowaniami.

\* \* \*

Kulturowy potencjał literatury kryminalnej — przejawiający się m.in. w tworzeniu nowych subgatunków i podgatunków oraz traktowaniu jej jako „gatunku zmaconego” (w rozumieniu Clifforda Geertza<sup>39</sup>) — jest dyskontowany przez autorów omawianych tu utworów, utrzymanych w konwencji fantastycz-

<sup>36</sup> *Ibidem*, IV strona okładki.

<sup>37</sup> P. Borkowski, *Hotel zaświat*, Gdańsk 2013, s. 309.

<sup>38</sup> Być może punktem odniesienia dla takiej kreacji pozostaje wiktoriańska powieść gotycka, w której — co podkreśla Joanna Kokot — natura i realność doświadczeń bohaterów zostają zakwestionowane tak, iż to, co rzeczywiste w świecie przedstawionym, zostaje podważone zdarzeniami mającymi (z perspektywy obserwatora wewnątrztekstowego) charakter fikcji; zob. *eadem*, *W świetle gazowych latarni...*, s. 54.

<sup>39</sup> Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 214–235.

nej, ze względu na niezwykłą produktywność schematu fabularnego „opowieści o zbrodni i karze”. Schematy fabularne, kształtujące swoistość kryminału, zyskują w owych realizacjach nowy *entourage*, niemniej warto pamiętać, iż utwory, w których łączony jest żywioł fantastyki i kryminału, to wariacje, nie innowacje. Wynika to z cechy literatury kryminalnej, którą Robert Ostaszewski określa mianem „łączliwości”, prowadzącej do powstania formuły „kryminał+”<sup>40</sup>. Dlatego też nawet najbardziej znaczące modyfikacje świata przedstawionego, polegające np. na wprowadzaniu elementów nadprzyrodzonych, które — przypomnijmy tezę Browarnego — unieważniają przynależność gatunkową utworu do literatury kryminalnej, nie wpływają zarazem na modyfikację schematu fabularnego. Być może najważniejszym kontekstem interpretacyjnym dla omawianych tu „powinowactw z wyboru” kryminału z różnymi nurtami literatury popularnej jest teza Stanisława Balbusa o „zagładzie gatunków” wskutek unieważnienia stworzonych przez badaczy i krytyków siatek taksonomicznych przez praktyki pisarskie<sup>41</sup>.

Odczytywane w ten sposób różnorodne formy gatunkowe, łączące powieść kryminalną i fantastykę (kryminały fantastyczne, romanse paranormalne z wątkiem detektywistycznym, opowieści z kręgu *urban fantasy*), pozwalają na osadzenie ich w *continuum* kultury popularnej, dla której znamienne jest pokrewieństwo schematów fabularnych różnych gatunków<sup>42</sup>. Jednocześnie zaś uzmysławiają tradycję, do której twórcy odwołują się w sposób mniej lub bardziej świadomy. W najcelniejszych realizacjach utworów, których autorzy wykorzystują migotliwość genologiczną, możliwe jest dostrzeżenie pastiszowego charakteru owych opowieści, rozumianego — za Przemysławem Czaplińskim — jako powrót do powieściowej intrygi i osadzenia fabuły w łatwo rozpoznawalnych przez odbiorcę konwencjach<sup>43</sup>. Co więcej: jeśli będziemy odczytywać narrację detektywistyczną jako akt odnawiania ładu w świecie poddanym zbrodni, wobec której wymiar sprawiedliwości pozostaje bezsilny, zacznijmy traktować literaturę kryminalną

<sup>40</sup> Zob. R. Ostaszewski, *Wszyscy czytają kryminały!*, „Radar. Magazyn Literacki” 2012, nr 1, s. 141.

<sup>41</sup> Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19–32.

<sup>42</sup> Omawiając specyficzną „homogeniczność genologiczną” literatury popularnej, Agnieszka Fulińska podkreślała pojawianie się podobnych sytuacji fabularnych w różnych gatunkach pop-literatury (m.in. fantastyce, westernie, romansie, kryminale), wynikające z realizowania przez owe gatunki zbliżonej funkcji w obiegu czytelniczym; zob. *eadem*, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60.

<sup>43</sup> Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 265. Przykładem powieści odczytywanej przez pryzmat sugerowanej przez Czaplińskiego „pastiszowości” jest *Drwal* Michała Witkowskiego (2011) oraz *Kosa czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie* Hanny Sokołowskiej (2012). W obu utworach ostentacyjność przywołań genologicznych uniemożliwia lekturę „naiwną” (tj. taką, w której znajdują zastosowanie procedury interpretacyjne właściwe dla kryminałów funkcjonujących w obiegu popularnym).

jako opowieść obdarzoną mocą terapeutyczną<sup>44</sup>. Wprowadzany — dzięki wykorzystaniu konwencji fantastycznej — pierwiastek odrealnienia, umożliwia odwołanie pisarzy do kulturowych doświadczeń czytelnika, związanych z lekturą baśni, w której wymiar terapeutyczno-kompensacyjny odgrywa, według Brunona Bettelheima, istotną rolę<sup>45</sup>.

Oczywiście trudno ograniczać funkcje literatury kryminalnej do roli „baśni dla dorosłych”, choćby z uwagi na różnice w kreacji postaci między kryminałem i baśnią, które mają istotne reperkusje aksjologiczne<sup>46</sup>. Coraz częściej też literatura kryminalna nie tylko przejmuje funkcję zarezerwowaną przez Geertza dla „gatunków zmaconych”, stając się (o czym wspomniano wyżej) diagnozą zjawisk społecznych, lecz także podkreśla swój eskapistyczny charakter poprzez różne zabiegi pozwalające na odrzucenie referencyjności świata przedstawionego wobec rzeczywistości znanej odbiorcy z doświadczenia pozatekstowego. Wątki fantastyczne zdają się pogłębiać wówczas ludyczno-kompensacyjny charakter lektury<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Zob. A. Piwowar, *Tropienie Innego*, „Podteksty. Czasopismo Kulturalno-Naukowe” 2009, nr 1, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=16&dzial=4&id=357>, dostęp: 7.10.2014.

<sup>45</sup> Interesującym tropem interpretacyjnym myśli Bettelheima, potwierdzającym paralelizm funkcjonalny lektury baśni i literatury kryminalnej, jest propozycja Patrycji Pokory; według badaczki w obecnych czasach pocieszenia szukają nie dzieci, lecz dorośli (zob. *eadem*, *Titelitury: postać-zagadka. Nieoczekiwana kariera Grimmowskiego bohatera w serialu „Once Upon a Time”*, [w:] *Grimm: Potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty „Kinder- und Hausmärchen”*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013, s. 224).

<sup>46</sup> Bruno Bettelheim, pisząc o specyfice bohaterów baśniowych, zauważa: „Postacie są tu [w baśni] uosobieniem albo okrucieństwa, albo bezinteresownej dobroci. Zwierzę albo pożera wszystkich, albo wszystkim pomaga. Każda postać jest jednowymiarowa” (*idem*, *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996, s. 126). Jest to fundamentalna różnica, zwłaszcza w relacji do chronologicznie nowszych kryminałów, w których pozytywny bohater niejednokrotnie odwołuje się do etyki wyboru „mniejszego zła”.

<sup>47</sup> Pewną propozycję rozumienia funkcji obrazów grozy we współczesnej kulturze odnajdujemy w wypowiedzi Olgi Haber [właśc. Katarzyny Misiólek]: „Zmieniała się otaczająca nas rzeczywistość, sprawiła, że w pewien sposób stępiły nam się zmysły. Groza pozwala poczuć adrenalinę, odwołuje się do tkwiących gdzieś głęboko w nas pierwotnych instynktów, stymuluje nasze umysły” (B. Ruszkowski, *Nieprzewidywalne oblicze grozy. Wywiad z Olgą Haber*, „Grabarz Polski” 2014, nr 48, s. 22). Słowa te, jakkolwiek intencjonalnie odnoszą się do fantastyki grozy, można traktować również jako eksplikację przyczyn, dla której (po)nowoczesny kryminał obfituje w obrazy przemocy. Połączenie schematu literatury kryminalnej z *entourage’em* właściwym dla różnych nurtów fantastyki grozy (głównie horroru) zdaje się stymulować owo odczucie grozy, o którym wspomina Haber. Tendencję tę można dostrzec zwłaszcza w kinowym nurcie *slasher*, w którym przemoc zostaje poddana estetyzacji (zob. J. Robinson, *Life Lessons from Slasher Films* [Scarecrow Press] 2012, s. IX–XVI).

## **Genological Patchwork. Games the Contemporary Crime Literature Plays with the Horror Conventions**

### Summary

The tendency to merge genres and conventions visible in contemporary popculture has exerted a significant influence on the appearance of “genological hybrids”. The commercial success of the “paranormal crime” is a good example of the process. The introduction of irrational elements breaches the generic structure, but it allows for a game with the reader aim of which is the recognition of generic patterns applied and rules modifying them; that is the contamination of crime novel with different forms of fantastic literature; creating hybrid forms and literary games targeted at intentional frustrating of the reader’s expectations.