

ALEKSANDRA ZYWERT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
olazywert@o2.pl

Sen w rosyjskiej literaturze popularnej (*Ukradziony sen Aleksandry Marininy* i *Miłość zimniejsza od śmierci* Anny Małyszewej)

W literaturze motyw snu wykorzystywany jest od dawna¹, można nawet powiedzieć, że odkryła ona jego znaczenie wcześniej niż nauka. Chęć poznania „lewej strony życia”² sięga dziejów starożytnych i jest związana głównie z tradycjami profetyzmu. Początkowo sny i ich interpretacje pojawiały się w formie przepowiedni, apokalips, proroctw, wróżb i senników. Jak wynika z ustaleń badaczy, to właśnie te ostatnie wywarły największy wpływ na kształt literatury. Tłumaczenie wizji sennych w kontekście przewidywania przyszłości (także w tych najbardziej pragmatycznych wymiarach, jak: powodzenie, pieniądze, sława, miłość) znane było już w czasach starożytnego Egiptu, nic dziwnego

¹ Ze względu na wieloznaczny charakter i zdolność do pełnienia różnorodnych funkcji (sny mogą mieć charakter wróżebny, proroczy, inicjacyjny, introspektywny, oczyszczający, telepatyczny lub wizjonerski. Zob. M. Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 232; O symbolicznym znaczeniu snu zob. np. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 367–368) w literaturze sen jest wykorzystywany głównie w charakterze elementu uzupełniającego, pomocnego w pokazaniu tego wszystkiego, co nie mieści się w konwencji realistycznej. Dotyczy to zarówno ludzi, jak i zdarzeń. Sny mogą odzwierciedlać stan psychiczny bohatera, ujawniać jego ukryte pragnienia, przywoływać, nierzadko w zdeformowanej wersji, wydarzenia z przeszłości, jak również służyć wskazówką (sny profetyczne) w kwestii próby odczytania przyszłości czy też oceny sytuacji. W tym kontekście w pewnych typach utworów (np. opowieściach grozy) sen jest nieocenionym elementem uwypuklającym, tak pożądany w tym przypadku, nastrojów niesamowitości i tajemniczości. Nierzadko też, czego przykładem, klasycznym już dziś, jest słynna *Alieja w krainie czarów*, sen, a ściślej jego pokrętna, przecząca zdrowemu rozumowi, logika, jest dominantą kompozycyjną całego utworu.

² Określenie Anny Sobolewskiej. Zob. A. Sobolewska, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003, s. 132.

zatem, że z upływem czasu to właśnie senniki „stanowiły największą część produkcji książek profetycznych”³. Pod koniec XIX wieku pojawiła się pierwsza próba ujęcia tego tematu w ramy nauki. Freudowska teoria psychoanalizy zaowocowała nie tylko rozwojem tej nauki i pojawieniem się kolejnych propozycji uczonych, lecz także wzrostem zainteresowania snami twórców literatury na całym świecie.

Popularność snu jako motywu i chwytu zaznacza się także na gruncie współczesnej literatury rosyjskiej, w tym także popularnej. Pojawia się on często (i to w bardzo różnych funkcjach) nawet w tak, jak się wydaje, hermetycznej z punktu widzenia gatunku odmianie, jaką jest powieść kryminalna. Biorąc pod uwagę jej genezę⁴, rozwój oraz charakterystyczny dla europejskiego obszaru kulturowego zakres tematyczny, można dojść do wniosku, że i tu sen w zależności od sposobu jego ujęcia, może spełniać różne funkcje.

Jako przykłady zaprezentowane zostaną tu powieści: *Ukradziony sen* (*Украденный сон*, 1995) Aleksandry Marininy i *Miłość zimniejsza od śmierci* (*Любовь холоднее смерти*, 2003) Anny Małyszewej. Oba te utwory zaliczane są do szerokiej i, jak się okazuje, nader pojemnej, jeśli chodzi o kwestię ujęcia tematu, grupy tzw. kryminałów żeńskich⁵, popularnych nie tylko w Rosji⁶. W tej, z natury hybrydycznej, grupie jest miejsce zarówno dla odwołującej się do tradycji utrzymanego w konwencji kryminału milicyjnego Aleksandry Marininy, jak i kryminałów ironicznych Darii Doncowej, „kryminałów ekonomicznych” Julii Łatyniny czy balansującej na granicy odmian gatunkowych Anny Małyszewej.

³ A. Kuniczuk-Trzciniowicz, T. Żabski, *Księgi profetyczne w obiegu popularnym*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 282.

⁴ Za główne źródła powieści i noweli kryminalnej uważa się romans awanturiczny, romans łotrzykowski, powieść gotycką, powieść tajemnic i romans zbójcecki. Pierwszym utworem uznawanym za przykład detektywistycznej odmiany kryminału jest opowiadanie E.A. Poeo *Zabójstwo przy Rue Morgue* (1841). Szerzej zob. A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury...*, s. 464.

⁵ Pojęcie „kryminał kobiecy” odnosi się zarówno do osoby autora, jak i postaci głównego bohatera. Pojawienie się żeńskiej odmiany kryminału zostało wymuszone przez samych czytelników. Pod koniec lat 90. XX wieku, a więc dokładnie w momencie opublikowania pierwszych powieści Marininy, pojawiła się spora grupa odbiorców, która domagała się tego typu literatury. Jak wynika z ustaleń Jeleny Guszanskij, typowym odbiorcą była kobieta w średnim wieku, średnio sytuowana, posiadająca wykształcenie wyższe lub średnie: „Этому читателю необходимо было, чтобы действие, события, обстоятельства, нравственные приоритеты мягко соответствовали его прежним морально-нравственным ценностям и жизненному опыту, не оскорбляли бы его чувства порядочности, чтобы все было без излишней brutality — кишок, крови и гноя на каждой странице. Читателю необходимо было, чтобы зло было наказано, расследование протекало под эгидой государственных структур и в рамках закона, а герой был бы близок и понятен”. Е. Гушанская, *Четыре дамы из колоды детектива*, „Нева” 2004, nr 10, <http://magazines.russ.ru/neva/2004/10/gl17-pr.html> (dostęp: 7.04. 2011).

⁶ W latach 90. ubiegłego wieku znacząco wzrosła liczba autorek powieści kryminalnych. Zjawisko to można zaobserwować nie tylko w Rosji.

Marinina reprezentuje w swoich powieściach nową odmianę kryminału milicyjnego⁷, uzupełnionego o elementy „obyczajowej prozy kobiecej, eksponującej świat uczuć”⁸. Główna bohaterka — major moskiewskiej milicji Anastazja Kamieńska — choć typologicznie odpowiada wzorcowi preferowanemu w kryminałach milicyjnych, ma jednocześnie cechy pozwalające uwspółcześnić tę postać, przez co cały utwór zyskuje nowy jakościowo wymiar. Klasyczny milicjant-detektyw był świadomie wykreowany na wzór cnót wszelakich: społecznych, osobistych, rodzinnych, by w ostatecznym rozrachunku mógł służyć jako wzór do naśladowania. Waleczny, bezkompromisowy i nieomylny, był on jedyną osobą, która mogła wygłaszać tyrady o istocie prawa i zasadach jego funkcjonowania. Anastazja nie ma z nim wiele wspólnego. Jest (co zbliża ją wydatnie do przeciętnego współczesnego odbiorcy) typową przedstawicielką klasy średniej, wizualnie niezbyt atrakcyjna (raczej typ szarej myszki) i niezbyt szczęśliwa w życiu osobistym. Jej ascetyczny tryb życia współgra z wyglądem zewnętrznym — Anastazja nie dba o modny wygląd, wybierając strój pod kątem użytkowym. Krucha, delikatna, wiecznie zmęczona i przewlekłe chora, odznacza się jednak nieprzeciętnym umysłem analitycznym, co pozwala jej rozwikłać nawet najtrudniejszą zagadkę. Logiczną konsekwencją takiej konstrukcji bohatera w połączeniu z kanonicznymi wymogami gatunkowymi jest sposób ujęcia i rola motywu snu.

Akcja powieści, jak zwykle, rozgrywa się w Moskwie. Anastazja tym razem prowadzi sprawę zamordowania Wiktorii Jeriominy — młodziutkiej i ślicznej asystentki zatrudnionej w pewnej prywatnej firmie. Już w początkowej fazie śledztwa pojawia się informacja: milicja dowiaduje się, że denatka przed śmiercią twierdziła, jakoby ktoś ukradł jej sen. Sen ten, dręczący ją od dzieciństwa koszmar, a konkretniej, jego opis, miał się pojawić w audycji radiowej. Na prośbę swojego przyjaciela dziewczyna nawet go zwizualizowała. Na rysunku będącym namacalnym odzwierciedleniem sennej wizji widniał jasnozielony klucz wiolinowy namalowany na pięciolinii stworzonej z krwawoczerwonych smug. Jakiś czas potem Kamieńska leci na konferencję do Rzymu i tam przypadkowo trafia na powieść niejakiego Jeana-Paula Brizaca pod tytułem *Sonata śmierci* — na jej okładce odtworzono dokładnie ten sam obraz. Im bliżej wyjaśnienia zagadki, tym trup ściele się gęściej i widać wyraźnie, że za całą, jakże tajemniczo wyglądającą historią, kryje się ktoś wysoko postawiony, kto za wszelką cenę pragnie ukryć prawdę.

⁷ Jak podaje Anna Martuszevska, milicyjna odmiana noweli i powieści kryminalnej funkcjonowała wyłącznie w tzw. krajach socjalistycznych. Jej początki datuje się na rok 1955 (czyli krótko po upadku stalinizmu), koniec zaś zbiega się z umownym końcem epoki komunizmu w 1989 roku. Jej wyróżniającą cechą jest jednocześnie występowanie elementów właściwych dla kryminału detektywistycznego, sensacyjnego oraz powieści socrealistycznej. Zob. A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 467.

⁸ A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pierestrojki do laboratoriów net literatury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 280.

Uwydatniony już w tytule powieści motyw snu (jeden z charakterystycznych chwytów dla tzw. poważnego kryminału⁹) stanowi punkt wyjścia do całej historii. Pojawia się on cyklicznie na przestrzeni całego tekstu i pełni rolę swobodnego refrenu, motywu przewodniego spajającego poszczególne fragmenty narracyjne w spójną całość. Dominujący w postaci Kamieńskiej racjonalizm wymusza postrzeganie snu w kategoriach konkretnego dowodu w śledztwie i gwarantuje eliminację wszelkich, poza naukowymi, hipotez dotyczących rozwiązania zagadki. Potwierdzenie tej tezy można znaleźć w innej powieści — *Kolacja z zabójcą* (*Стечение обстоятельств*, 1993), w której narrator wprost rozwiewa wszelkie wątpliwości, wyjaśniając, że:

К снам Настя относилась бережно. Сновидение — продукт работы мозга, считала она, просто так ничего не снится. Смерть в сновидениях — признак сердечной недостаточности или легкого приступа, произошедшего во время сна¹⁰.

Takie założenie pociąga za sobą sposób ekspozycji snu. Konsekwentnie od samego początku jego opis pojawia się wyłącznie w wypowiedziach osób trzecich (opowiadających o nim już z pewnego dystansu czasowego, beznamietnie, bez szczególnych emocji) lub w tekstach stylizowanych na oficjalne dokumenty, np. protokoły zeznań świadków. Jako przykład podajmy fragment zapisu przesłuchania Borysa Kartaszowa:

Протокол допроса Бориса Карташова, любовника Ереминой: я совершенно уверен, что Виктория была больна. Около месяца тому назад у нее появилась навязчивая идея, что кто-то воздействует на нее по радио и крадет ее сны. Я уговаривал ее проконсультироваться у психиатра, но она категорически отказывалась¹¹.

Przykładów fragmentów zapisów przesłuchań jest wiele, ale — co znamienne — w żadnym z nich nie pojawia się cień domniemania, że sprawa tajemniczego morderstwa ociera się o mistykę. Wszystkie opinie, zeznania czy sądy pojawiających się w tekście postaci prezentują postawę zdroworozsądkową. Wrażenie to pogłębiają fragmenty zawierające analizę czysto medyczną, jak w przypadku fragmentu protokołu z przesłuchania Maslennikowa:

Протокол допроса кандидата медицинских наук Масленникова, врача-психиатра, у которого консультировался Карташов: примерно две-три недели назад, в середине октября, ко мне обратился Борис Карташов по поводу своей знакомой, у которой появились навязчивые идеи. Описанные им симптомы позволили мне сделать вывод,

⁹ Jak pisze jeden z badaczy, kluczem do kwalifikacji określonego typu kryminału jest tytuł. O ile w kryminałach ironicznych standardowo wykorzystywane są znane lub chwytliwe frazy, to w tzw. poważnych obowiązuje kryterium tematyczne. „В них должны быть помянуты смерть, сон, игра, грех, призраки, маски, вообще всякая мистика (хороши и любимы слова-ужасы: монстр, маньяк и другие) и, возможно, немного любви”. Zob. M. Кронгауз, *Несчастный случай для одинокой домохозяйки*, „Новый Мир” 2005, nr 1, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/1/kron11.html (dostęp: 7.04. 2011).

¹⁰ А. Маринина, *Стечение обстоятельств*, Москва 2005, s. 287.

¹¹ А. Маринина, *Украденный сон*, Москва 2003 s. 30. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron wskazano w nawiasach.

что молодая женщина находится на грани серьезнейшего заболевания и нуждается в немедленной госпитализации. Такое состояние, как у нее, называется синдромом Кандинского-Клерамбо.

Больные в состоянии острого психоза бывают чрезвычайно опасны, так как слышат „голоса”, и эти „голоса” могут приказать им сделать все, что угодно, вплоть до убийства случайного прохожего (s. 31).

Kwalifikacja snu jako konkretnego objawu bezpośrednio przyporządkowanego naukowo rozpracowanej i sklasyfikowanej jednostce chorobowej skutecznie eliminuje efekt początkowego zaskoczenia i skutecznie burzy aurę tajemniczości wywołaną niecodzienną informacją, naprowadzając jednocześnie odbiorcę na właściwy trop. Wbrew pozorom rozwiązanie zagadki nie ma podłoża nadnaturalnego, a aura tajemniczości okazuje się jedynie jedną z fałszywych wskazówek, które czytelnik sam umie w pewnym momencie odrzucić¹². Strategia ta wpisuje się w formalną niezmienność powieści detektywistycznej i jest — jak podkreśla Ewa Mrowczyk — niezbędna do prawidłowego jej odbioru¹³. Zgodnie z tą, wyraźnie zasygnalizowaną już w początkowych fragmentach powieści, optyką widzenia, wszelkie działania milicji koncentrują się wyłącznie na realnej rzeczywistości. Wychodząc częściowo z Freudowskich ustaleń, według których „Treść snu jest zwrócona wstecz, w stronę wcześniejszych faz życia, i jest kompromisem między nieświadomością a mechanizmami ego”¹⁴, Anastazja Kamieńska skupia się na przeszłości denatki, odrzucając całkowicie możliwość ingerencji sił nadprzyrodzonych. Proces odkrywania kolejnych kart zawiłego i niezbyt szczęśliwego życia Wiktorii staje się jednocześnie motorem akcji — na arenie pojawiają się kolejni bohaterowie bardziej lub mniej związani z denatką, a wraz z nimi rozszerza się pole obserwacji mechanizmów funkcjonowania współczesnej rzeczywistości rosyjskiej. W rezultacie okazuje się, że wyeksponowany w tytule, chwytny (bo kierujący uwagę odbiorcy na obszary mistyczne) motyw snu, nie odgrywa roli pierwszoplanowej. Traktowany od początku dosłownie, generuje nie mniej dosłowne, całkowicie pozbawione mistyki rozwiązanie zagadki. W finale powieści okazuje się, że był on dręczącym, nie do końca uświadomionym przez Wiktorię wspomnieniem

¹² Jak pisze Peter Rabinowitz, powieść detektywistyczna charakteryzuje się w tym zakresie dużą dozą rozpoznawalności właśnie dzięki niezmiennej strategii narracyjnej. Czytelnik wie, że w pewnym momencie dostanie podpowiedź, dzięki której sam będzie umiał domyślić się, która przesłanka jest kluczem do rozwiązania zagadki. Zob. P. Rabinowitz, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus 1987, s. 40.

¹³ Badaczka wskazuje, że „reguły powieści detektywistycznej dotyczą przede wszystkim akcji, która musi odznaczać się logiką i racjonalnością zdarzeń oraz przedstawieniem ich w konwencji zagadki, którą czytelnik ma prawo samodzielnie rozwiązać”. Zob. E. Mrowczyk, *Klasyfikacja powieści detektywistycznej jako odmiana gatunkowa*, „Literatura i Kultura Popularna” VI, Wrocław 1997, s. 32.

¹⁴ O. Vedfelt, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Billig, Warszawa 1998, s. 51.

z jej głębokiego dzieciństwa, formą obrony psychiki przed skrajnymi kategoriami przeżyć¹⁵. Była, wówczas trzyletnia dziewczynka, świadkiem brutalnego mordu. Mordercy, synowie wysoko postawionych osób w państwie, próbując uniknąć odpowiedzialności, „wrobili” w mord jej matkę — nałogową alkoholikę. Widząc zakrwawioną kobietę, jeden z morderców w przypiływie emocji narysował jasnozieloną kredą krawiecką na ścianie, na tle krwawych śladów, klucz wiolinowy. Obraz ten, będący swoistym podpisem zabójcy, wrył się w pamięć Wiktorii, by stać się po latach przyczyną jej śmierci. Ten sposób realizacji motywu snu nie narusza spójności powieści kryminalnej, ponieważ zostaje on sprowadzony do roli poszlaki wchodzącej w skład jednego z czterech podstawowych elementów struktury gatunkowej, a mianowicie intrygi¹⁶. Nie ma on bezpośredniego wpływu ani na zachowanie bohaterów, ani na rozwój akcji, nie burzy zatem proporcji pomiędzy realnością a iluzją i nie stoi w opozycji do górującego zawsze w tego typu powieściach racjonalizmu.

O ile *Marinina*, nie bez przyczyny nazywana w odniesieniu do kryminału klasykiem, skrupulatnie przestrzega konwencji gatunkowej, która w przypadku kryminału wyklucza jakąkolwiek ingerencję mistyki w przebieg akcji, o tyle *Małyszewa* — odwrotnie. Autorka ta, która nigdy nie ukrywała, że wszelkiego rodzaju mistycyzm odgrywa w jej życiu znaczącą rolę, wybrała temat już sam w sobie tajemniczy i intrygujący: centralne miejsce w powieści zajmuje *Tajemnica Edwina Drooda* — ostatnia powieść Karola Dickensa, jedyny kryminał, jaki wyszedł spod pióra tego pisarza¹⁷.

Miłość zimniejsza od śmierci jest pozycją o tyle nietuzinkową, że mimo obecności postaci detektywa, nie jest to klasyczny kryminał. Jej konstrukcja (począwszy od tytułu) zawiera w sobie elementy dreszczowca (tzw. klucz thrillera), a więc główny nacisk jest położony nie tyle na wątek detektywistyczny, ile na złowieszczą atmosferę i silne emocje. Dodajmy, że morderstwo, którego zagadkę należy rozwiązać, rozegrało się nie w realnej rzeczywistości, lecz na kartach książki. Na dodatek główny bohater-detektyw nie ma cech charakterystycznych

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 300.

¹⁶ Wyróżniono cztery podstawowe elementy struktury gatunkowej powieści detektywistycznej. Są to: sytuacja (morderstwo), intryga (skoncentrowana na mającym sześć faz śledztwie), postaci i związki między nimi oraz miejsce akcji (miejsce odizolowane, oddzielone od reszty świata). Szerzej zob. E. Mrowczyk, *op. cit.*, s. 32.

¹⁷ Powieść ta, rozpoczęta w kwietniu 1870 roku, nigdy nie została dokończona, ponieważ w tym samym roku, w czerwcu, Dickens zmarł nagle, pozostawiając zasygnalizowaną w tytule zagadkę nierozwiązaną. Tytułowy bohater — młody architekt Edwin Drood — jest od dawna zaręczony z Rosie Bud. Mimo że nie ma już między nimi miłości, w dalszym ciągu są razem. O względy Rosie zabiegają też inni mężczyźni. Pewnego dnia Edwin znika w tajemniczych okolicznościach. Po śmierci pisarza podejmowano kilka prób wyjaśnienia prawdy i odpowiedzi na pytanie, co się stało z tytułowym bohaterem, lecz — mimo wielu prób — tajemnica do dziś nie została ostatecznie rozwikłana. Szerzej zob. recenzję „*Tajemnica Edwina Drooda*”, *Charles Dickens*, <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/94/46/> (dostęp: 10.05.2011).

dla tego typu postaci¹⁸. Podobnie jak w innych swoich powieściach, Małyszewa na pierwszym planie stawia bohatera wybitnie antykryminalnego — zwykłego, szarego człowieka. Najczęściej jest to młoda, rozpoczynająca swoje zawodowe życie kobieta, która przez życiowe zbiegi okoliczności wpłątana zostaje w skomplikowane i niejasne intryki¹⁹.

Akcja powieści rozgrywa się we współczesnej Moskwie. Dwójka młodych ludzi: Lida — studentka ostatniego roku teorii przekładu literackiego i Alosza — chłopak tuż po studiach próbujący swoich sił w pierwszej pracy, wynajmują pokój u niejakiej Wiery Siergiejewny — samotnej i nieco tajemniczej starszej kobiety. Mimo że właścicielka mieszkania proponuje młodym nader dogodne warunki najmu, ci jednak nie mają pieniędzy i żeby zarobić na czynsz, Lida podejmuje się dość osobliwego zadania: na zlecenie wydawnictwa ma dokończyć *Tajemnicę Edwina Drooda*. Początek pracy nad powieścią jest momentem zwrotnym, bo od tej chwili akcja zaczyna się toczyć dwutorowo: Alosza nagle znika bez słowa i Lida próbuje go odszukać. Jednocześnie szuka też tropu, który pozwoli jej dokończyć rozpoczętą przez Dickensa historię. Życie Lidy i akcja powieści coraz bardziej zaczynają się przeplatać. Łącznikiem scalającym obie rzeczywistości — realną i fikcyjną — są właśnie sny: dręczące, koszmarnie, pełne tajemnic, znaków i niedopowiedzeń. Pierwszy z nich jeszcze nie zapowiada zmiany optyki widzenia — Lidzie śni się jedna ze scen poprzedzających zniknięcie Edwina. Małyszewa pisze:

Она оказалась в ревешей ледяной тьме, под тенью соборной башни, на маленьком провинциальном кладбище. Была ночь сочельника, бушевала буря, скрипела и билась на ветру кованая калитка, и дождь поливал смутно белеющую в темноте кучу извести у ворот. Лидя почти ощущала едкий запах лопающихся ядовитых пузырей и пыталась отойти от извести подальше, чтобы та не сожгла ей босые ноги...²⁰

O ile sen ten, mimo stworzonej w nim atmosfery niesamowitości, nie zmienia jeszcze charakteru powieści²¹, o tyle następne już tak, bo Małyszewa świadomie odchodzi od kanonu klasycznej powieści kryminalnej i ewoluuje w kierunku jej gotyckiej, realizującej „formę zagrożenia”, odmiany, w której „złowieszczą atmosfera i tajemnicza groźba dominują wyraźnie nad wątkiem detektywistycznym”²². Strategia ta zmienia w znaczący sposób funkcję motywu snu. Staje się

¹⁸ Schemat detektywa zakłada, że nie jest to funkcjonariusz policji, lecz amator, który jednak przewyższa zawodowców umiejętnością dedukcji, logicznego myślenia i kojarzenia faktów. Pierwszym klasycznym przykładem detektywa tego typu był Sherlock Holmes.

¹⁹ Zob. recenzję „Zatrute życie”, Anna Małyszewa, <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/416/35/> (dostęp: 10.05.2011).

²⁰ А. Малышева, *Любовь холоднее смерти*, Москва 2007, s. 76–77. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron wskazano w nawiasach.

²¹ Według ustaleń Calvina Halla, istnieje ścisły związek pomiędzy jawną treścią snów a osobowością śniącego. W tym kontekście można go potraktować jako element uzupełniający charakterystykę bohaterki pod kątem osobowościowym. Szerzej zob. O. Vedfelt, *op. cit.*, s. 142.

²² T. Żabski, *Thriller*, [w:] *Słownik literatury...*, s. 607–608. Pokrywa się to z ustaleniami Noëla Carrola, który podkreśla, że przedmiotem horroru „jest to, co wykracza poza schematy

on elementem aktywnym, symbolem świata nadprzyrodzonego, „innego”; dzięki niemu (podobnie jak w horrorze²³) zakłócona zostaje spójność wszechświata²⁴ i zaciera się granica pomiędzy realnością a iluzją. Niemożność jej wytyczenia powoduje, że pojawia się element grozy dopuszczający istnienie niemożliwego i podważający sens podstawowych struktur pojęciowych. W efekcie bohater traci orientację, nie jest w stanie odróżnić, co jest prawdą, a co jedynie płodem wyobraźni, i mimowolnie coraz bardziej utwierdza się, że „istnieją na niebie i na ziemi rzeczy, o których się racjonalistom nie śniło”²⁵. Potwierdza to sama bohaterka mówiąc:

Я [...] взялась дописать роман [...]. Решила, что именно я и никто другой... А теперь постоянно ощущаю рядом героев Диккенса, как будто они ходят за мной по пятам, как будто они не менее реальные, чем живые люди (s. 411–412).

Wraz z rozwojem akcji sny Lidy stają się do tego stopnia sugestywne, że bohaterka zaczyna żyć pomiędzy światami: fikcyjnym światem Edwina, stworzonym wyłącznie na kartach powieści Dickensa, a namacalnym, moskiewskim. Sytuacja dodatkowo się komplikuje, gdy nagle (podobnie jak u Dickensa) znika Alosza. Miotając się w poszukiwaniach, Lida odkrywa, że osoby z jej najbliższego otoczenia mają swoje „odpowiedniki” w powieści Dickensa i podobnie jak tamci, także skrywają w sobie mroczne sekrety. Z jednej strony dziwne rodzeństwo — Siergiej i Swieta, oraz zagadka: które z nich mówi prawdę, a które kłamie. Z drugiej — skryta Wiera Siergiejewna, która w przyпадку desperacji próbuje z niewyjaśnionych przyczyn popełnić samobójstwo. Wszystko to sprawia, że bohaterka przestaje rozróżniać, gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna sen. Lida mówi:

Я снова здесь. Сегодня я пошла навестить его после первой ночи, которую он провел под землей. Алеша? Нет, Эдвин, бедный Эдвин, которого одурманили, придушили, опустили в могилу и засыпали известью. Несчастный Эдвин! Он здесь... [...]

pojęciowe. Fabuły horroru mają dowieść, że istnieją na niebie i na ziemi rzeczy, o których się racjonalistom nie śniło”. Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 175.

²³ Zatarcie granic pomiędzy snem i jawą to jeden z tzw. tematów nadprzyrodzonych występujących w horrorze. Zjawisko to można zaobserwować w niektórych powieściach S. Kinga (*Łśnienie, Czarna po północy, Mroczna połowa, Gra Geralda*) i G. Mastertona (*Wojownicy nocy*). Szerzej zob. A. Has-Tokarz, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona*, „Literatura i Kultura Popularna” X, Wrocław 2002, s. 136.

²⁴ Jak zauważa Roger Caillois, nienaruszalność wszechświata jest kwestią niezwykle istotną. Wprowadzenie elementu nadprzyrodzonego, postrzeganego w kategoriach cudu, zaburza jego jedność, w efekcie czego „Cud staje się w niej groźną, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone. Staje się niemożliwością, która wkracza nagle w świat, z którego niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana”. Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 33.

²⁵ N. Carroll, *op. cit.*, s. 175.

Когда он от меня по правую руку, я вижу шрам [...]. Он нарочно так становится. Джаспер? Нет, Сергей. Эдвин? Алеша... Кто там дышит за стеной? (s. 190)

Zastosowanie tego, właściwego dla powieści frenetycznej²⁶, chwytu rozmywania granic pomiędzy jawą a snem, wzmocnionego o tzw. efekt zwierciadlany²⁷, niweluje właściwe dla powieści kryminalnej poczucie ładu, stabilności i przewidywalności otaczającego świata. Brak oczywistych „drogowskazów” powoduje jednocześnie zmianę korelacji pomiędzy przekonaniami a emocjami: czytelnik pada ofiarą iluzji, „dobrowolnie zawiesza niewiarę” w zjawiska nadprzyrodzone²⁸ i skłania się ku akceptacji nieistniejącego.

Mimo że w finale powieści wszystko zostaje wyjaśnione na płaszczyźnie rzeczywistej (Alosza niespodziewanie wraca i tłumaczy swoje zniknięcie w sposób jak najbardziej racjonalny, wyjaśniona też zostaje tajemnica bliźniąt — Świetły i Siergieja), odnosi się wrażenie, że samo rozwiązywanie zagadki nie jest tu celem nadrzędnym. Już na pierwszy rzut oka widać, że Małyszewa buduje kontekst szerszy niż tylko kryminalny. Bazując na kobiecej psychologii i „kobiecym punkcie widzenia”, kontaminując przy wykorzystaniu motywu snu dwa biegunowo różne światy, ma ona możliwość jakościowej modyfikacji klasycznego wzorca powieści kryminalnej, uzupełniając go elementami dramatu psychologicznego, horroru, powieści frenetycznej i obyczajowej.

Przedstawione w niniejszej pracy przykłady prezentują skrajnie różne wykorzystanie motywu snu: z jednej strony w sposób typowy, całkowicie wpisujący się w kanon tego typu powieści (sen występuje tu jako chwyt), z drugiej — ledwie ocierający się o standard (sen jest immanentnym elementem fabuły). Współistnienie różnych wariantów ujęcia tego samego motywu w obrębie jednej odmiany gatunkowej potwierdza tezę badaczy o hybrydyczności współczesnego rosyjskiego kryminału kobiecego²⁹. Jednocześnie fakt ten dowodzi niesłabnącej atrakcyjności snu zarówno jako motywu, jak i chwytu we współczesnej literaturze rosyjskiej. Atrakcyjność ta, wynikająca przede wszystkim ze zróżnicowanego

²⁶ Powieść frenetyczna jest blisko spokrewniona z angielską powieścią grozy oraz z klasyczną powieścią fantastyczną. Dominującą cechą powieści frenetycznej jest uznanie, że wytwory wyobraźni (w tym sny) mogą być z powodzeniem potraktowane „jako formy »bardziej realne« niż cała rzeczywistość, która pozostaje poza sferą doznań i przeżyć marzyciela”. Zob. M. Jonca, *Powieść frenetyczna*, [w:] *Słownik literatury...*, s. 453.

²⁷ Efekt ten, odwołujący się do koncepcji zła wewnętrznego lub zesłanego przez los, ujawnia dwoistość natury bohatera przy jednoczesnym braku możliwości ostatecznej odpowiedzi na pytanie, która z nich jest dominująca, prawdziwa. Przykładami powieści, w których został on zastosowany, są np. *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona, *Dracula* Brama Stockera czy też *Upiorna opowieść* Petera Strauba. Szerzej na ten temat zob. S. King, *Dance macabre*, przeł. P. Braiter i P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 365–366.

²⁸ Chwyt ten z powodzeniem stosowany jest w horrorze i nosi nazwę iluzjonistycznej teorii fikcji. Zob. N. Carroll, *op. cit.*, s. 111–119.

²⁹ Zob. M.A. Черняк, *Массовая литература XX века. Учебное пособие*, Москва 2007, s. 259–280.

postrzegania tzw. prawdy o człowieku³⁰, bezpośrednio przekłada się na wielokierunkowość poszukiwań twórczych pisarek. Wyraźnie widać już, że autorki nie ograniczają się do powielania znanego schematu, ale świadomie urozmaicają go, dążąc do jakościowo nowych kompilacji na bazie tradycyjnych elementów.

Dream in Russian popular literature (Alexandra Marinina's *Stolen Dream*, Anna Malysheva's *Love Colder than Death*)

Summary

In the present work, the issue of the dream motif existing in contemporary Russian detective novels is being examined. As examples, two radically different, as far as the role of a dream is concerned, novels are analyzed. The first one, *Stolen Dream* by Alexandra Marinina, is totally realistic and the second one *Love Colder than Death* by Anna Malysheva, is full of mysticism. What is more, the coexistence within one genre of totally different approaches to one and the same motif shows, on the one hand a substantial diversity of detective novels, and on the other hand the unflagging popularity of the dream motif in contemporary Russian literature.

Keywords: Alexandra Marinina, Anna Malysheva, detective novels, of dream, Russian literature.

³⁰ *Ibidem*, s. 261.