

Mirostław Ryszkiewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

OD JOANNY CHMIELEWSKIEJ DO OLGII RUDNICKIEJ. RETORYKA HUMORU W POLSKIEJ POWIEŚCI KRYMINALNEJ PO ROKU 1989

Wśród kobiet uprawiających ten gatunek [powieść kryminalną] jedyną rozpoznawalną postacią była do niedawna Joanna Chmielewska. Od kilku lat już tak nie jest. Coraz więcej pisarek z powodzeniem sięga po ten gatunek powieści. Część z nich wybiera ścieżkę przetartą przez Chmielewską, tworząc kryminały z wyraźnie zaznaczoną warstwą obyczajową, doprawione sporą dawką humoru. Są to między innymi: duet Katarzyna Gacek i Agnieszka Szczepańska (*Zabójczy spadek uczuć*, 2008 r., *Zielony trabant*, 2008 r., *Dogrywka*, 2009 r.). Marta Obuch (*Precz z brunetami*, 2007 r., *Odrobina fałszerstwa*, 2008 r., *Diabelska ewolucja*, 2009 r.) czy Olga Rudnicka (np. *Zacisze 13*, 2009 r.)¹.

Ten fragment artykułu autorstwa Roberta Ostaszewskiego, krytyka literackiego, ale też współautora powieści kryminalnej², opublikowany na łamach „Polityki” w 2011 roku, dobrze opisuje stan współczesnej polskiej literatury kryminalnej, wyodrębniając z masowej już produkcji powieściowej dzieła łączące zbrodnię i humor. W innym miejscu tej samej publikacji Ostaszewski zauważa: „Wydawać by się mogło, że to dosyć ryzykowne zestawienie, przynosi jednak całkiem ciekawe efekty”. Uwaga ta, choć poczyniona w kontekście innych utworów, znajduje zastosowanie również w odniesieniu do powieści kryminalnych, które wyszły spod pióra pisarzy-kobiet, daje więc dobry pretekst, by się ich dziełom nieco bliżej przyjrzeć.

Analiza i interpretacja humoru w powieści kryminalnej wymaga przede wszystkim doprecyzowania tych dwu pojęć. Jeśli nie wnikać w złożone problemy ontologicznego i genologicznego statusu powieści³, jej gatunków i odmian, w tym kryminału⁴, uznawanego według pew-

¹ R. Ostaszewski, *Zapał do kryminału*, „Polityka” 2011, nr 13, s. 93. Zob. też: J. Sobolewska, *Zbrodnicze siostrzyczki*, „Polityka” 2012, nr 40.

² M. Mizuro, R. Ostaszewski, *Kogo kocham, kogo lubię*, Warszawa 2010.

³ Np. Henryk Markiewicz *powieść* definiuje następująco: „terminem tym oznaczamy dziś wielką formę fikcyjnej prozy narracyjnej”. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 9.

⁴ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 351.

nych koncepcji za podgatunek lub podtyp, to można przyjąć definicję powieści kryminalnej zaproponowaną przez jej znawczynię, Annę Martuszewską:

Odmiana powieści, w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła powiązana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnieniem osoby sprawcy. Głównymi bohaterami w związku z tym są: prowadzący śledztwo detektyw, przestępca oraz osoby podejrzane, będące najczęściej także w jakiś sposób powiązane ze zbrodnią⁵.

Strukturalistyczną, a zatem tylko do pewnego stopnia użyteczną metodę opisu tej „odmiany powieści” przedstawia z kolei książka Stanko Lasicia *Poetyka powieści kryminalnej*. Wśród rudymenarnych norm struktury na płaszczyźnie konstrukcji S. Lasić wyszczególnia „narrację linearno-powrotną”⁶, która w powieści kryminalnej, odmiennie niż na przykład w powieści przygodowej, „idzie za porządkiem odkrycia”, a nie „za porządkiem zdarzeń” – według określenia Rogera Cailloisa⁷. Z kolei na płaszczyźnie kompozycyjnej S. Lasić koncytuje „podstawowy schemat”, tworzony przez takie „bloki”, jak: PRZYGOTOWANIE → ZBRODNIĄ → ŚLEDZTWO → ODKRYCIE → POŚCIG → KARA. Ustala też wynikającą ze schematu stałą, troistą konfigurację ról powieściowych bohaterów: OFIARA–MORDERCA/ŚCIGANY–ŚCIGAJĄCY, których niezmienny układ Helmut Heissenbüttel opisuje podobnie, używając tylko innych, acz bliskoznacznych, terminów: „ofiara/detektyw/podejrzany–podejrzani”⁸. Na podstawie schematu wyjściowego Lasić wyszczególnia również porządkujące literaturę kryminalną aktualizacje podstawowej linii kompozycyjnej w postaci „form i wariantów”, uzależnionych od rodzaju zagadki – uznanej za naczelną i rygorystyczną zasadę tego typu powieści. To „czyn zagadkowy” narzuca narracji szczególny tok oraz uruchamia bieg zdarzeń przywracający – zakłóconą przez zagadkę – moralną i intelektualną równowagę, co stanowi również fundament powieściowego ładu świata.

Jeżeli uznać te ustalenia dotyczące powieści kryminalnej za wystarczające, do wyjaśnienia pozostaje znaczenie pojęcia *humor* i metoda opisu jego funkcji. Jak wiadomo, problem humoru nieodłącznie wiąże się z zagadnieniem komizmu i jego teorii. Nie sposób w tym

⁵ A. Martuszewska, hasło POWIEŚĆ KRYMINALNA, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 464.

⁶ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Pełtryńska, Warszawa 1976, s. 67–73.

⁷ R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błóński [i in.], Warszawa 1967, s. 168.

⁸ H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 50.

miejscu ich referować⁹, gdyż wedle znawców przedmiotu wszystkie są, z różnych zresztą powodów, zawodne od czasu, gdy zaginęła druga część *Poetyki* Arystotelesa, poświęcona komedii. Z uwagi na miejsce przejawiania się humoru, czyli złożoną strukturę powieści kryminalnej, za najbardziej użyteczną – bo analitycznie poręczną – jego definicję można przyjąć tę zaproponowaną przez Jerzego Ziomek:

Komiczny jest tekst, który prezentuje inkongruencję między modelem (zazwyczaj normatywnym lub o pewnym stopniu normatywności) a kontrmodelem, pod warunkiem, że kontrmodel jest do modelu dostatecznie podobny i od niego dostatecznie różny. Współwystępowanie podobieństwa i różnicy jest sposobem demaskacji cech w modelu ukrytych, a modelowi nieprzystających. Zależnie od tego, czy demaskacji towarzyszy przekonanie, że cechy niestosowne są godne potępienia lub też znajdują się w granicach tolerancji, mamy do czynienia z komizmem satyrycznym lub humorystycznym¹⁰.

Problemem teoretycznym pozostaje metoda opisu celowości użycia humoru. Taką metodę oferuje między innymi klasyczna, a odnowiona współcześnie retoryka, uznawana za metodologiczną inspirację, o ile odrzuci się dziewiętnastowieczne, a zarazem potoczne o retoryce wyobrażenia, ograniczające ją do elokucyjnego wymiaru „chwytów językowych” z jednej strony¹¹, z drugiej natomiast – zignoruje się rozmywający granice i kwestionujący podstawowe zasady klasycznej retoryki jej nowoczesny czy też ponowoczesny wariant ujmowany w pojęciu retoryczności¹². Jak dowodzi Jakub Z. Lichański, współcześnie odnowiona retoryka klasyczna „to nie tylko zbiór reguł konstrukcyjnych, to także narzędzie analityczne”¹³. Podobną tezę J. Ziomek formułuje następująco: „Jest więc retoryka zarówno sztuką wytwarzania, jak i odbioru tekstów, i nie ma potrzeby dla opisu kultury »czytania« powoływać innej nazwy”¹⁴. Przy

⁹ Zob. np.: B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967; D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968; A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Fil. Pol., XLIII, Toruń 1994.

¹⁰ J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 351.

¹¹ J. Culler, *Retoryka, poetyka i poezja*, [w:] idem, *Teoria literatury*, tłum. M. Basaj, Warszawa 1998.

¹² J. Z. Lichański, *Retoryka przeciw postmodernizmowi*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6; M. Rusinek, *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2; J. Z. Lichański, *Myślenie o retoryce*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2; M. Rusinek, *Odpowiedź na polemikę Profesora Jakuba Z. Lichańskiego*, *ibidem*; M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.

¹³ J. Z. Lichański, *Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych*, [w:] *Retoryka a literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 22.

¹⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa 1990, s. 16.

czym retorykę postrzega się i jako teorię komunikacji¹⁵, i jako teorię tekstu¹⁶, którego istotę stanowi perswazja, gdyż zakłada jego trojakię – kształcące, wychowawcze i estetyczne – oddziaływanie na odbiorcę. Te trzy funkcje, „informująco-pouczająca, zniewalająca i estetyczna”, są integralnie ze sobą połączone¹⁷, ale jedna spośród nich w konkretnej realizacji tekstowej staje się dominantą podporządkowującą pozostałe i determinującą kształt całości.

Tak rozumiana retoryka pozwala pokazać, jak funkcjonuje humor w powieści kryminalnej. Pozostaje jedynie wybór tzw. materiału analitycznego. Zważywszy na masowość produkcji, od razu trzeba porzucić śmiałą myśl o możliwości opisanie wszystkich powieści kryminalnych podejrzewanych o występowanie w nich humoru, ale też powtarzalność ich struktury i funkcji ułatwia zadanie, gdyż umożliwiało ograniczenie przykładów do jednego dzieła wspomnianych na wstępie autorek.

Joanna Chmielewska, „pierwsza dama polskiego kryminału” – warto przypomnieć, że jeszcze z okresu PRL – po 1989 roku napisała około 40 powieści. Z tej obfitej twórczości została wybrana jedna z ostatnich, *Zapalniczka* (2007)¹⁸, której załączkiem było opowiadanie wydane w tomie *Trupy polskie*¹⁹. Spośród trzech dotychczasowych powieści Katarzyny Gacek i Agnieszki Szczepańskiej wyselekcjonowano ich de-

¹⁵ Retoryczny model komunikacji J. Ziomek rekonstruuje następująco: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny (adresat sformułowany) → odbiorcy sekundarni. Zbiór językowych i artystycznych reguł dopełnia ten schemat, wiąże wszystkie trzy wymienione jego składniki, a zawiera się w pojęciu *sztuka*. Przy czym w modelu uwzględnia się zarówno zewnętrzne otoczenie językowe (kontekst), jak też pozajęzykowe okoliczności (konsytuacja), które współkształtują konkretny akt komunikacji, także literackiej. Dla niej zaś, oprócz tego zewnętrznego aspektu, ważne są również wewnątrztekstowe relacje osobowe, w odniesieniu do utworów narracyjnych ujmuje je analogiczny model komunikacyjny: autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz. *Ibid.*, s. 18 i nast.

¹⁶ W tym miejscu znów wypada odwołać się do metodologicznej propozycji J. Ziomek, który łączy narratologiczny model utworów narracyjno-fabularnych z retorycznym modelem tekstu. *L'histoire* (fabuła) obejmuje dwa retoryczne działy, inwencję i dyspozycję (pozajęzykowy poziom kompozycji), a z kolei *le discours* (narracja) – dyspozycję i elokucję (językowy poziom konstrukcji). *Ibid.*, s. 125.

¹⁷ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 46.

¹⁸ J. Chmielewska, *Zapalniczka*, Warszawa 2007. Odwołania do tej edycji powieści będą w tekście tego artykułu sygnowane skrótowcem „Ch”, a po nim podawane numery stron.

¹⁹ *Trupy polskie. Kryminał, thriller, sensacja, opowiadania. Polskiej kolekcji kryminalnej*, t. 1, Kraków 2005. We wstępie *Od wydawcy* czytamy: „Tom otwiera opowiadanie Joanny Chmielewskiej, pierwszej damy polskiego kryminału. Mamy nadzieję, że przewrotna historia »Zapalniczki« będzie zaczynem powieści, która kiedyś powstanie” (s. 6).

biutancki utwór – *Zabójczy spadek uczuć* wydany w 2008 roku²⁰. Z dorobku Marty Obuch wybrano drugą jej książkę – *Odrobina fałszerstwa* (2008)²¹. *Zacisze 13* z 2009 roku, debiut powieściowy Olgi Rudnickiej na polu powieści kryminalnych, to ostatnia wyłoniona pozycja²². W założeniu wyżej wymienione powieści są reprezentatywne wobec pominiętych.

Jeżeli przyjąć, że ze względu na wysoce znormalizowane prawidła swojej struktury powieść kryminalna stanowi pewien model, to omawiane powieści *en bloc* można uznać za kontrmodel powieści kryminalnej, ponieważ przestrzegają pewnych reguł kryminału, jednocześnie łamiąc inne, a jednak nie przekształcają się w powieść antykryminalną. Przy takim założeniu humorystyczny komizm to właściwość nie tylko kompozycyjnego (fabularnego), lecz również konstrukcyjnego (narracyjnego) poziomu powieści.

Jak na rasowy kryminał przystało, fabułę, a raczej schemat fabularny każdej z tych powieści, organizuje zagadka lub też cała ich seria. I tak w *Zapalnicze* wyjściowej zagadce kradzieży przedmiotu umieszczonego w tytule utworu towarzyszą przede wszystkim zagadki dwóch morderstw: ogrodnika, przystojnego pana Mirka Krzewca, i jego kochanki, paskudnej Wiwien Majchrzyckiej. W *Zabójczym spadku uczuć* podstawowe zagadki wiążą się z serią niejasnych wydarzeń, w które została uwikłana warszawska urzędniczka, Beatka, i jej najbliższa przyjaciółka, Monika, nauczycielka wychowania fizycznego w jednym z warszawskich gimnazjów, co ostatecznie skutkuje nawet zagrożeniem życia obu bohaterek. Z kolei w powieściach *Odrobina fałszerstwa* i *Zacisze 13* „czyny zagadkowe” nie są bezpośrednio związane z morderstwami. W *Odrobinie fałszerstwa* zagadkę, którą przy pomocy swojego kolegi z pracy, Jacka, próbuje rozwikłać Jola – graficzka, absolwentka katowickiej Akademii Sztuk Pięknych i pracownica domu aukcyjnego, stanowi przestępstwo podrabiania dzieł sztuki. Natomiast *Zacisze 13* to nie tylko tytuł powieści, lecz również adres domu, do którego z niejasnych powodów próbują się wkraść przypadkowo ponoszący w nim śmierć dwaj złoczyńcy. Pod tym właśnie adresem mieszka nauczycielka po przejściach, Marta, wraz ze swoją przyjaciółką, też nauczycielką, Anetą, nieświadomie, jak się okazuje, zabijające złodziei i wplątane w porachunki gangu kryminalistów.

²⁰ K. Gacek, A. Szczepańska, *Zabójczy spadek uczuć*, Warszawa 2008. Cytaty z tego wydania oznaczone zostaną skrótowcem „GS”, liczba po nim to numer strony.

²¹ M. Obuch, *Odrobina fałszerstwa*, Warszawa 2008. Przywołania z tej książki sygnalizuje litera „O”, po niej występuje numer strony.

²² O. Rudnicka, *Zacisze 13*, Warszawa 2009. W tekście tego artykułu numery stron cytowanych z tej edycji powieści fragmentów będą podawane po skrótowcu „R”.

Już charakter organizujących fabułę zagadek w powieściach wskazuje na ich inkongruencję w stosunku do modelu. Banalne zaginięcie zapalniczki wywołuje lawinę zagadkowych wydarzeń z morderstwami włącznie (*Zapalniczka*), plany matrymonialne i opory przed sprzedażą odziedziczonej po babci posesji doprowadzają aż do zagrożenia życia (*Zabójczy spadek uczuć*), falsyfikacja i kradzież dzieł sztuki, w tym mało wartościowego obrazu, grozi śmiertelnym niebezpieczeństwem (*Odrobina fałszerstwa*), a zamieszkanie pod feralnym i, jak się okazuje, tylko administracyjnie zmienionym adresem, skutkuje trupami (dosłownie!) pod podłogą oraz serią niespodziewanych wypadków (*Zacisze 13*). Trudno o lepsze przykłady inkongruencji. Zagadki te dają efekt humorystycznego komizmu, jakkolwiek uruchamiają też ciąg zdarzeń, które układają się zgodnie z regułami kryminału wedle schematu: PRZYGOTOWANIE → ZBRODNIA → ŚLEDZTWO → ODKRYCIE → POŚCIG → KARA, a zatem powodują, że omawiane dzieła mieszczą się w modelu powieści kryminalnej, chociaż inkongruencję da się dostrzec także w sposobie realizacji tego schematu.

Nie sposób w tym miejscu rekonstruować sposobu wypełniania kryminalnego schematu fabularnego w każdej z omawianych powieści, czyli *de facto* streszczać ich fabuły. Warto natomiast odtworzyć wypełnienie zawartością fabularną finałowej, a więc najważniejszej, także według teorii retorycznych²³, sekwencji zdarzeń – KARY, gdyż najlepiej pokazuje ona dający efekt komiczny brak kongruencji. W stosunku do klasycznej powieści kryminalnej, traktowanej jako model, w „kontrmodelu” powieści Joanny Chmielewskiej nieodpowiedniość polega na tym, że o ile morderca ponosi karę, o tyle złodzieje tytułowej zapalniczki nie zostają instytucjonalnie ukarani. W kryminale tandemu Gacek & Szczepańska tego rodzaju kara w ogóle nie występuje, jej wymierzenie pozostawione jest przypadkowi – inaczej niż w powieści Marty Obuch, podobnie zaś jak w dziele Rudnickiej, w którym karę wymierza się i instytucjonalnie, i pozostawia przypadkowi (a dokładniej – wypadkowi). Taka realizacja ostatniej sekwencji schematu kryminalnego nie przystaje do finału klasycznej powieści kryminalnej, ale też nie zaprzecza mu całkowicie, toteż stanowi jedno ze źródeł humoru, zwłaszcza że na poziomie fabularnym efekt ten wspiera sposób obsadzenia ról powieściowych bohaterów.

Jakkolwiek w analizowanych powieściach zachowano troistą konfigurację ról ich bohaterów, czyli OFIARA–MORDERCA/ŚCIGANY–ŚCIGAJĄCY,

²³ „Teoretycy retoryki przykładali do stosownej konstrukcji zakończenia bodaj największe znaczenie, ponieważ decyduje ono o ostatecznym celu przekonywania i umiejętnościach mówcy”. M. Korolko, *op. cit.*, s. 95.

zarazem zaznacza się w nich niezgodność między *modusem struktury* a *modusem egzystencji* postaci, by użyć terminów Ireny Sławińskiej²⁴, czyli między fabularną rolą a bytowym statusem bohaterów, co daje w efekcie humorystyczne konsekwencje. I tak w *Zapalniczce* ofiara kradzieży, „Joanna Chmielewska”, i jej przyjaciele-pomocnicy stają się ścigającymi i ściganymi, chociaż nie brakuje również ofiar morderstw i profesjonalnych ścigających, czyli policjantów. W *Zabójczym spadku uczuć* rola ofiar (nawet ofiar losu) i detektywów przypadła dwóm warszawiankom, Beatce i Monice, wspieranym przez innego, również nieprofesjonalnego, przypadkowego ścigającego – prowincjonalnego weterynarza. Nie brakuje też podejrzanych oraz zawodowych detektywów-policjantów. Podobnie jak w powieści *Odrobina fałszerstwa*, w której występuje zarówno nieprofesjonalna „detektywka”, pracownica domu aukcyjnego, jak i zawodowy tajny detektyw oraz nieodzowni ścigani. Nie inaczej relacje między rolami fabularnymi układają się w *Zaciszu 13* – w tej powieści jednak, niczym w *Zapalniczce*, ofiary występują w rolach ścigających i ściganych jednocześnie, jakkolwiek cięży na nich zbrodnia większego niż kradzież zapalniczki kalibru, mianowicie nieumyślne morderstwo. Dodatkowo obsadę personalną komplikuje tutaj wprowadzenie jeszcze jednej pary nieprofesjonalnych detektywów oraz zawodowego śledczego, czyli policjanta, jak we wszystkich omawianych powieściach.

Taka konfiguracja ról powieściowych ma swoje konsekwencje fabularne, gdyż śledztwa są prowadzone niejako dwutorowo – nieoficjalnie oraz zgodnie z kodeksowymi procedurami, choć te „prywatne” w fabule dominują. Ale to przede wszystkim zonglowanie *modusem struktury* i *modusem egzystencji* staje się fabularnym sygnałem nieodpowiedniości tych ról, a zatem jednym ze źródeł powieściowego humoru.

O ile jednak humorystyczny komizm na fabularnym poziomie kompozycji w omawianych powieściach wymaga uruchomienia i analitycznych, i interpretacyjnych zabiegów, o tyle przejawy humoru w powieściowej narracji łatwiej poddają się analizie, gdyż są poniekąd bezpośrednio dostępne z racji językowej natury konstrukcyjnego poziomu powieści. Ogólnie rzecz ujmując, na tym poziomie wyróżnia je, jak wszystkie kryminały, narracja linearno-powrotna, która wynika z nadrzędnego, fabularnego prawidła powieści kryminalnej – konieczności rozwiązania zagadki dopiero w finale. Bez powrotu do początków historii zbrodni u kresu opowiadania nie byłoby kryminału. Jak zauważa

²⁴ Pojęcia z rozprawy Ireny Sławińskiej *Struktura dzieła teatralnego. (Propozycje badawcze)*, zamieszczonej w zbiorowej pracy: *Problemy teorii literatury*, seria I, Wrocław 1987.

S. Lasić, celowi temu na poziomie konstrukcyjnym służy narracja w dwu aspektach, obiektywnym i monologowym, oraz ich połączenie²⁵. Nie inaczej rzecz przedstawia się w omawianych powieściach. Tylko w *Zapalniczce* narracja została formalnie rozszczepiona na pierwszoosobową, przypisaną „Joannie Chmielewskiej”, i trzecioosobową, pozbawioną konkretnego narratora, co nie podważa jednak naczelnej zasady linearno-powrotnego trybu opowiadania, konsekwentnie przestrzeganej we wszystkich analizowanych utworach.

Zgodnie też z rudymenarnymi prawidłami struktury powieści kryminalnej uwolnienie od jej rygorów dokonuje się głównie w stylistycznym wymiarze narracji²⁶. Cztery omawiane dzieła obfitują w humorystyczne zabiegi. Wykorzystywane są w nich liczne metody uzyskiwania dowcipu językowego, opisywane przez Danutę Buttler²⁷. Nie sposób przywołać wszystkich, warto zatem ograniczyć je wyłącznie do tych przykładów, które intensyfikują efekt humorystycznego komizmu dzięki wpisaniu go w niezależne od sposobów narracyjnego wysłowienia zjawisko triady retorycznej²⁸. Jej natura sprawia, że humor uruchamiają głównie ogólnokomiczne mechanizmy językowe – przede wszystkim powtórzenia, także paralelne, podobnych konstrukcji oraz kontrasty i nagromadzenia (fragmenty wyfluszczone to triada retoryczna):

Wpadliśmy w tę imprezę niczym śliwka w kompot, **ściśle biorąc**, pan Ryszard i Julita, **ściśle biorąc**, Julita, **ściśle biorąc**, nie sama wpadła, tylko ja ją wplątałam (Ch 54).

Ania Lewkowska przyjechała i **w pierwszej chwili** nie poznała Julity, mimo że spodziewała się jej, widząc przed bramą samochód. **W drugiej** się zachwyciła. **W trzeciej** została poinformowana o kłopotliwej sytuacji i dwóch wariantach wybrnięcia przynajmniej z tej wyłączonej komórki (Ch 118).

Przesłuchany w tej kwestii Szrapnel przysiągł na wszystkie świętości, że reumatyzmu **nie miał, nie ma i mieć nie będzie**, tak mu dopomóż Bóg! (Ch 364).

Tym razem przeprosiła Beatka. **Że** nie chciała, **że** się zachowała jak małe dziecko i **że** Monika powinna ją zrozumieć. Ani słowa z sensem, same emocje, ale Monika postanowiła się nie czepiać (GS 104).

I nagle przypomniała sobie!!! Facet z budowy!!! Ten, na którym usiadła!!! Zdrętwiała ze strachu. A jeśli ją rozpozna? A jeśli komuś powie? Zażąda wyjaśnień? (GS 162).

²⁵ Zob. S. Lasić, *op. cit.*, s. 65.

²⁶ Najlepszym przykładem są kryminały Raymonda Chandlera, charakteryzujące się cynicznym i dowcipnym sarkazmem. Zob. *ibid.*, s. 63.

²⁷ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001.

²⁸ M. Korolko, *op. cit.*, s. 192.

Kiedy zaczęła organizować wyjazd, jej pierwszą myślą było, że powinna kogoś ze sobą zabrać. **Po pierwsze ze względu na Pawła, po drugie ze względu na Pawła, a po trzecie – ze względu na** konieczność podróżowania autem (GS 281–282).

– Wisi grzecznitko, aż miło popatrzeć. A baba **ni chu-chu...**

[...]

– **Ni chu-chu.** Ciekawe... Co to ma niby oznaczać?

– Że niczego się nie domyśla.

– To dobrze. Zabezpiecz, co trzeba, jak ten wasz historyk skończy. **Ni chu-chu...**
(O 66–67).

Filip już jakiś czas temu dokonał odkrycia, że **strawa duchowa** to rzecz niezastąpiona, ale samą **strawą duchową** człowiek nie wyżyje. Człowiek żyje za pieniądze i jeśli je ma, w **strawie duchowej** może się za wspomniane wyżej taplać (O 71–72).

Przez chwilę nie wiedział, co robić. Pakować się? Z godnością zejść ze sceny, tak jak postanowił? Nie zobaczyć krwi, która powinna chlusnąć na osobie przycięty przez niego trawnik i zbrukać murawę po wsze czasy, dając przestrozę zdrajcom? (O 109).

[...] mruknęła Ania i też się uśmiechnęła. Może ci młodzi w końcu się dogadają, przecież **na kilometry, hektary i mile morskie** widać, że coś się między nimi ostatnio popsulo. A szkoda, nieźle się zapowiadali... (O 117).

[...] chciał jeszcze raz powtórzyć w myślach to, co zamierzał dziś Aluni oświadczyć.

Że jest tu ostatni raz.

Że się martwi.

Że pojutrze wyjeżdża.

I... kocha! (O 272).

Mowa **ciała...**

Spragnionego innego **ciała**, które również przemawia **ciałem**.

O, jakie bogactwo komunikatów w porównaniu z tradycyjnym przekazem treści!
(O 273).

W takim stanie, na kolanach przy okienku piwnicznym, w **rozchełstanymszlafroku, ze zmierzwionymi włosami i w świetnym humorze** zastała ją Aneta (R 41).

– Otrząśnij się, dziewczyno! – zirytowała się Marta. – Jakim cudem miałabym zabić takiego dużego faceta?! Znalazłam go, jak już nie żył, a właściwie to Tofik...

– Tofik go zabił?!

– Nie, idiotko! Znalazł! Leżał w krzakach!

– To czemu chowasz go w piwnicy? – dociekała Aneta, która właśnie zaczęła otrząsać się z szoku.

– A gdzie miałabym go trzymać? Na widoku? – warknęła Marta.

– Czemu nie zawiadomiłaś policji, skoro to nie ty? – Aneta patrzyła badawczo na koleżankę.

– A czemu ty nie zadzwoniłaś?! – odgryzła się Marta (R 65).

- Zamurujemy ich.
- Zwariowałaś. Niby gdzie? W ścianie?
- W podłodze.
- Gdzie w podłodze?
- W **piwnicy** – oświadczyła z zadowoleniem tamta.
- W czyjej **piwnicy**?
- W twojej.
- W mojej **piwnicy**?!
 – Nie powtarzaj się, tylko słuchaj! – Zadowolona z siebie Aneta zaczęła żywo gestykulować [...] (R 79).

Przywitały Tomka jak wybawcę. Skromny, niepozorny matematyk przypominał raczej **Don Kichota** niż **Lancelota**, ale w chwili, gdy panie przedstawiały mu swój problem, poczuł się jak sam **król Artur** (R 94). [wszystkie podkreślenia – M.R.].

Wypreparowane z powieściowej narracji przejawy stylistycznego humoru samoistnie nie ujawniają w pełni swego komicznego potencjału, ponieważ humorystyczny efekt to nie tylko skutek zabiegów językowych, lecz również rezultat przebiegu wydarzeń fabularnych. Jak zauważa Janusz Misiewicz, bywa, że „jeden skromny efekt komiczny jest wyznaczony przez zajście nader złożonych sytuacji i zdarzeń”²⁹. Nie inaczej rzecz się przedstawia w cytowanych przykładach.

Jeżeli uznać, że humor w omawianych powieściach kryminalnych przejawia się na ich kompozycyjnym poziomie fabuły – co prawda wbrew regułom kryminału, ale bez kwestionowania tych zasad, a zgodnie z nimi występuje także na poziomie językowej konstrukcji – to okaże się, że da się go ująć w kategoriach paralelizmu retorycznego, gdyż powtarzany w niejęzykowym i językowym wymiarze struktur powieściowych humorystyczny komizm daje efekt redundancji³⁰. Problemem pozostaje określenie funkcji nadmiarowego w tych utworach humoru. Nietrudno je przybliżyć, o ile przyjmie się założenie ich trojakiego – kształtującego, wychowawczego i estetycznego, czyli perswazyjnego – oddziaływania na odbiorcę.

Nie sposób powieściom J. Chmielewskiej, K. Gacek i A. Szczepańskiej, M. Obuch oraz O. Rudnickiej odmówić ambicji intelektualnych. Aby nie wdawać się w złożony problem zarówno poznawczej funkcji operującego fikcją dzieła literackiego³¹, jak też załączków rozwikłania

²⁹ J. Misiewicz, *Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich*, Lublin 1983, s. 63.

³⁰ M. Korolko, *op. cit.*, s. 96–97.

³¹ K. Rosner, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Warszawa 1970; eadem, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław 1987.

tego problemu w teorii retoryki³², za jeden z dowodów kształcącego oddziaływania omawianych dzieł niech posłuży powieściowa toponomastyka. *Zapalniczka* i *Zabójczy spadek* skrupulatnie odtwarzają topografię współczesnej Warszawy i jej okolic, *Odrobina fałszerstwa* – Katowic, a *Zacisze 13* – Śremu, czym niewątpliwie uwodzą odbiorców, zwłaszcza pochodzących z tych miast lub je z autopsji znających³³.

Trudno też twierdzić, że owe cztery powieści nie realizują celu wychowawczego, osiągają go bowiem nie tylko dzięki odwołaniu się do schematu kryminalnego, lecz również przez włączenie doń fabularnego schematu romansowego³⁴. Historiom zbrodni w tych powieściach nieodłącznie towarzyszą historie miłości, które – jak w każdym powieściowym romansie – kończą się, w najlepszym przypadku, albo sugestią szczęśliwego finału miłosnych perypetii w małżeńskim stadle (*Zapalniczka*, *Odrobina fałszerstwa* i *Zacisze 13*), albo fabularnie przedstawionym zawarciem ślubu (nawet dwóch!) wraz z zapowiedzią przyścia na świat owocu prawdopodobnie tego drugiego, już udanego (*Zabójczy spadek uczuć*), związku. Owo zwieńczenie fabuły klarownie hierarchizuje preferowany system wartości etycznych, wpaja fundowane na nich, pożądane postawy oraz dookreśla odbiorcę (a dokładniej – jego płeć, o czym jeszcze będzie mowa).

Kształcące i wychowawcze funkcje omawianych powieści nie są jednak najważniejsze. Redundantnie uzyskiwany efekt humoru każe upatrywać dominanty w ściśle z nimi połączonej funkcji estetycznej. Przejawiający się w fabule, głównie zaś w narracji, humor służy przede wszystkim „zachwyceniu odbiorcy, sprawieniu mu przyjemności” – jak o tej funkcji interesownego „delektowania się” pisze Mirosław Korolko³⁵.

Oczywiście delektowanie się humorem nie staje się udziałem każdej z omawianych powieści w równym stopniu, głównie ze względu na jego zróżnicowaną jakość, co najłatwiej dostrzec nie tyle z tekstowej, ile z komunikacyjnej perspektywy. Także w ujęciu retorycznym.

³² J. Ziomek, *O współczesności retoryki*, [w:] idem, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 141.

³³ Charakterystyczny sąd o poznawczych, szczególnie pod względem toponomastycznym, walorach powieści, w tym przypadku *Odrobiny fałszerstwa*, pojawia się w jednej z internetowych recenzji: „Interesujące dla osób znających Katowice może być to, że piśkarka wodzi swoich bohaterów po ulicach stolicy Górnego Śląska. Jeśli więc mamy w sobie ciekawość, możemy podążyć tropem Joli, Aldony, czy nawet łajdaczącej się Alusi i na nowo spojrzeć na miejsca dobrze nam już znane”; <http://prowincjonalnenauczycielstwo.blogspot.com/2008/06/marta-obuch-odrobina-faszerstwa.html> [data dostępu: 22.09.2012].

³⁴ J. Bachórz, *Romans w powieści. (O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresie międzypowstaniowego 1831–1863)*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1980.

³⁵ M. Korolko, *op. cit.*, s. 46.

Po nadawczej – wewnętrznej i zewnętrznej – stronie komunikacji żadna z tych powieści nie wyróżnia się niczym szczególnym, ten jej aspekt można zatem pominąć – w przeciwieństwie do strony odbiorczej, zwłaszcza w kwestii jej zewnętrznych uwarunkowań. Ponieważ odbiorca prymarny, czyli ‘adresat sformułowany’, nie został w powieściowych narracjach dookreślony, szczególną rolę odgrywają odbiorcy sekundarni, a zatem czytelnicy. Ich percepcję można przybliżyć, jeśli – mimo zwyczajnej dla Internetu anonimowości – uznać towarzyszące ukazywaniu się omawianych utworów internetowe recenzje za wiarygodne *świadectwa odbioru*³⁶, zasługujące skądinąd na osobną analizę, również retoryczną. W obszernych fragmentach zostaną przywołane tylko teksty mające charakter recenzji, a dokładniej – ich zakończenia, które zgodne z regułami recenzenckiego rzemiosła zawierają ocenę (przy zachowaniu pisowni oryginałów):

Zapalniczka

Do czytania *Zapalniczki* nie trzeba zachęcać. Tu wystarczy same nazwisko autorki. Kto zna, to i kocha. Kto kocha, to i tak przeczyta. Książka jest znakomita. I w porównaniu z poprzednią *Kreteką Bładą* dłuższa. A to wielki plus. Prawie 400 stron przyjemności. Ten kryminał potrafi bawić do łez. Tu przecież nawet śmierć wydaje się wyjątkowo niezwykła w swej zwykłości (śmierć jak śmierć, ale pociachać kogoś sekatorem?; iście ogrodniczy zgon). Jeśli w świecie realnym nie możecie uczestniczyć w niecodziennych śledztwach, tutaj otrzymacie tę szansę. Wystarczy otworzyć książkę i rozpocząć [...]³⁷.

Czas najlepszych kryminałów Chmielewskiej chyba już się skończył. Nie ma w tych książkach dawnego ognia, skłębł dowcip, brakuje nowatorskich rozwiązań. Świetna jest kreacja chcącego się wykazać komisarza Wólnickiego, pojawia się kilka zabawnych scenek, ale nic więcej. Autorka powiela dawniej wypracowane schematy, powtarza to, co już było – za to bez zapału, jakby odruchowo i od niechcienia. Czasem traci z oczu jeden z wątków, a zakończenia łatwo się domyślić. *Zapalniczka* nie zachwyci tych czytelników, którzy znają całą twórczość Chmielewskiej na pamięć, owszem, czyta się przyjemnie – ale nic poza tym. Autorka z uporem przedstawia swoją bohaterkę jako megierę, starą furiatkę ogarniętą tylko jedną myślą, beztrzesko – i bez względu na to, czy to pasuje, czy nie – daje upust swoim poglądom politycznym, powtarza to, co czytelnicy znają już z wielu jej powieści oraz z *Autobiografii*, nie próbuje zmienić tych natrętnych przyzwyczajęń i w efekcie może swoich czytelników zanudzić. Czepiam się, ale tak naprawdę, jeśli porównać *Zapalniczkę* do bestsellerowych powieści z lat 60. i 70. ubiegłego wieku, najnowsza powieść Chmielewskiej wypada dosyć blado. Niemniej jednak cały czas jest to książka, którą z przyjemnością można przeczytać³⁸.

³⁶ Termin *świadectwa odbioru* został przywołany w znaczeniu zaproponowanym przez Michała Głowińskiego w pracy *Świadectwa i style odbioru*. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

³⁷ <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?show=95> [data dostępu: 22.09.2012].

³⁸ <http://www.granice.pl/recenzja.php?id=5&id3=837> [data dostępu: 23.09.2012].

Zabójczy spadek uczuć

Główny suspens książki to: czy ślub się odbędzie i jakie jeszcze granice głupoty przekroczy Beatka. Oczywiście te kwestie pozostawiam niewyjaśnione, bo może – mimo mojej raczej niepocholebnej recenzji – ktoś z was się na tą powieść skusi. Szczególnie, że teraz was zaskoczę, bo mimo wszystko podobała mi się ta książka. Przeczytałam ją szybko i mimo, że z powodu czystej frustracji, wynikającej z głupoty bohaterek, narwałam sobie włosów z głowy, to w jakiś sposób dobrze się bawiłam. Niewykluczone, że przeczytałam jeszcze kiedyś jakąś powieść duetu Gacek i Szymańska i co ciekawsze, sama nie wiem dlaczego³⁹.

Książka w sumie jest dość średnia, rażą pewne nieporadności językowe. Autorki nie potrafią też utrzymać stałego tempa akcji i chwilami się ona po prostu wlecze. Za wiele jest wątków romansowych – obie bohaterki w pewnym momencie zaczynają cierpieć na komplikacje uczuciowe. Za dużo jest też opisów strojów – chociaż w przyszłości dla badacza literatury kryminalnej z początków XXI wieku to akurat może okazać się cenne. Niewiele jest też w książce humoru, chociaż widać, że autorki starają się rozbawić czytelnika. Najśmieszniejsze są właściwie tytuły rozdziałów – ich zawartość jest mniej zabawna⁴⁰.

Odrobina fałszerstwa

Autorka w ogóle stawia na komizm sytuacyjny. Napad na Jacka czy kradzież cennego obrazu z mieszkania wdowy po znanym malarzu Justynie Praczu to tylko próbki jej humoru, które doprowadziły mnie do łez (ze śmiechu, oczywiście). Zabawny jest też język, którym posługują się postaci: barwny i soczysty, bez modnego ostatnio nagromadzenia wulgaryzmów wprawdzie, ale obrazowo oddający relacje bohaterów książki z otoczeniem. No i plastyczne porównania: „jest słaby jak żebro bakterii” – mówi Jola o swoim młodszym bracie.

[...]

Afera z fałszowaniem obrazów zostaje szczęśliwie zakończona, winni łądują za kratkami, wszystkie sprawy zostają wyjaśnione, życie rodzinne Aluni i Filipa wkracza na nowe tory, a Jola u boku ukochanego znajduje szczęście i wszyscy prawdopodobnie żyją długo i szczęśliwie.

A ja czekam z niecierpliwością na kolejną książkę Marty Obuch⁴¹.

Lekkość tej kryminalnej komedii jest konsekwentna, autorka nie ma rozbuchanych pretensji ani aby nauczać, ani moralizować (feminizm jest tu na szczęście buffo), ani straszyć. Chce bawić. Bawić sztubackim romansem, kryminalną łamigłówką, którą czytelnik odczytuje szybciej od bohaterki, co sprawia, iż czasem zechce ją szturchać dla przyspieszenia. Wojna płci ma tu zabarwienie ironiczne, „łajdaczanie” się jest

³⁹ „Zabójczy spadek uczuć” czyli *Zabójczo Irytująca Książka*, z cyklu *Recenzje Czysto Subiektywne*, <http://historiajednejksiazki.wordpress.com/2010/02/16/zabojczy-spadek-uczuc-czyli-zabojczo-irytujaca-ksiazka/>

⁴⁰ *Monika śpieszy z odsieczą*, <http://www.klubmord.com/Recenzje/gacek-katarzyna-szczepanska-agnieszka-zabojczy-spadek-uczuc.html> [data dostępu: 22.09.2012].

⁴¹ *Zaniepokojone żebro bakterii*, <http://www.klubmord.com/Recenzje/obuch-marta-odrobina-falszerstwa.html> [data dostępu: 22.09.2012].

tu nieszkodliwe, rzecz nie snuje refleksji nad naszymi emocjami, a jedynie się z nich podśmiechuje. Lekkość podbija naturalny, swobodny język, Obuch nie boi się „dziam-dziowatości” czy „kibelków”. Co prawda intrygę można by tu nazwać „intryżką”, ten podgatunek jednak wcale się o to nie gniewa. Najważniejsze jest zaś w tym wszystkim to, iż osobiście nie należę do kobiecego targetu tej prozy, i dystans pozwolił mi na obiektywność: i nie widziałem tu sztuczności, a naturalną zabawkę postaciami, narracją, zgrywą. Bez udawania i zjadania „pochmielewskiego” ogona⁴².

Zacisze 13

Książka, mimo ponurej, a miejscami nawet makabrycznej tematyki, jest lekka i zabawna. Perypetie dwóch przyjaciółek, które usiłują ukryć zwłoki dwóch osilków, raczej śmieszą niż przerażają. Lektura bardzo wciąga – mamy tu tajemniczą historię z przeszłości, gangsterskie porachunki, a także wątek romansowy – nienachalny, ale ważny dla akcji. Dialogi są błyskotliwe i zabawne, bohaterowie sympatyczni (oprócz, oczywiście, szwarczarakterów), akcja dynamiczna – krótko mówiąc jest to prawdziwie damski kryminał. Olga Rudnicka, autorka książki, to osoba bardzo młoda (21 lat), a ma w swoim dorobku już trzy książki (*Martwe jezioro*, *Czy ten rudy kot to pies* i *Zacisze 13*) – humorystyczne kryminały z wątkiem romansowym. Píše coraz lepiej, więc możemy mieć nadzieję, że rośnie nam nowa następczyni Joanny Chmielewskiej. Pozostaje więc czekać na kontynuację *Zacisza*, które kończy się słowami „Ciąg dalszy nastąpi...”⁴³.

Zacisze 13, to powieść komediowo-obyczajowa z wątkiem kryminalnym, tak bym to określiła. Napisana z humorem, bez zawilej intrygi. Nie wymaga myślenia i analizowania, bo jest to lektura, która ma czytelnika odstresować, sprawić przyjemność i pomóc mile spędzić czas. Zabawne dialogi, sympatyczne bohaterki, trup, a nawet dwa, plus słodki piesek, to wszystko czyta się z fajnie i z uśmiechem na ustach. Lektura na jeden, ewentualnie dwa ponure, jesienne wieczory⁴⁴.

W przywołanych *świadectwach odbioru*, niezależnie od wielu innych łączących je podobieństw, jedno niewątpliwie uderza. Wszystkie potwierdzają zakodowane w recenzowanych powieściach ich trojaki – kształcące, wychowawcze i estetyczne, czyli perswazyjne – przeznaczenie, co najlepiej, bo lapidarnie, ujmują słowa z recenzji dwóch dzieł, ale stosujące się także do pozostałych: „[Powieść] Nie wymaga myślenia i analizowania, bo jest to lektura, która ma czytelnika odstresować, sprawić przyjemność i pomóc mile spędzić czas”; „[...] autorka nie ma rozbuchanych pretensji ani aby nauczać, ani moralizować [...], ani straszyć. Chce bawić. Bawić sztubackim romansem, kryminalną łamigłówką [...]”. Cytowane słowa poświadczają również – nawet brutalnie, gdyż recenzowanym dziełom nieomal odmawiają poznawczych i wychowawczych walorów – że spośród trzech funkcji ewi-

⁴² <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/811/5/> [data dostępu: 22.09.2012].

⁴³ <http://rudnickaolga.pl/2010/08/05/recenzja-klub-mord-zacisze-13/> [data dostępu: 22.09.2012].

⁴⁴ Opinia Evity, <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/54449/zacisze-13> [data dostępu: 22.09.2012].

dentną dominantę stanowi funkcja estetyczna, utożsamiana jednak wyłącznie z taką przyjemnością, jaką odbiorca czerpie z lektury znanych poniekąd i skądinąd schematów fabularnych, odczytywania znanych ról powieściowych oraz z rozszyfrowywania znanych szarad stylistycznych, w czym duży udział ma też powieściowy humor dostarczający głównie doraźnej rozrywki. Przy takiej, mówiąc po Ingardenowsku, konkretyzacji, omawiane (oraz im podobne) kryminały przypominają „produkty powieściowe”, jak J. Misiewicz nazwał romanse spod znaku *Harlequin*, które „kompensują braki odczuwane przez czytelników”⁴⁵.

Tę supozycję o produkcyjnym, wtórnym czy też powielaczowym charakterze powieści cytowane *świadectwa odbioru* potwierdzają jeszcze w inny sposób, gdyż oprócz oczywistych podobieństw, które łączą cztery recenzowane dzieła, wskazują także na dzielące je różnice. Najistotniejsza wiąże się ze zróżnicowaniem oceny jakości humoru w nich się przejawiającego: od świetnej w *Zaciszu 13* do kiepskiej w *Zabójczym spadku uczyć*. Lektura tych świadectw prowadzi zatem do wniosku, że wedle ich autorów im powieść bardziej humorystyczna, rozrywkowa i ludyczna, a więc – by tak rzec – „odintelektualizowana” i „odetyczniona”, tym lepsza, co prowadzi do rozpoznanego już przez teorię retoryki problemu chwiejnej równowagi między informacją, czyli „czymś nowym”, a redundancją, rozumianą jako wiedza i przekonania już odbiorcy znane i akceptowane⁴⁶. Wiele wskazuje na to, że w opinii recenzentów szala przechyla się na stronę redundancji, gdyż w recenzowanych powieściach wzbogacanie lub rewidowanie wiedzy o pozaliterackim świecie i odwołania do trwałych, także etycznych, wartości okazują się najmniej ważne.

Cytowane *świadectwa odbioru* potwierdzają taką interpretację powieści czterech pań, przywołując rozmaite konteksty, głównie dwa: po pierwsze, innych dzieł J. Chmielewskiej, K. Gacek i A. Szczepańskiej, M. Obuch oraz O. Rudnickiej; po drugie, kontekst twórczości „pierwszej damy polskiego kryminału”, uznawanej za twórczość wzorcową. Pierwszy kontekst poświadcza, iż pozostałe powieści tych autorek właściwie powielają recenzowane, tym bardziej, że w odniesieniu do drugiego kontekstu same są niejako reduplikacją wypracowanego przez Chmielewską standardu humorystycznej powieści kryminalnej, w czasach PRL bardzo popularnego i cenionego, po 1989 roku coraz mniej, zwłaszcza w wykonaniu mistrzyni, czemu wyraz dają chociażby cytowane recenzje. Inna sprawa, że dzieła Chmielewskiej były dla Sta-

⁴⁵ J. Misiewicz, *Produkt powieściowy*, [w:] *Formy dyskursu w powieści*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin [1997], s. 124.

⁴⁶ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, s. 10.

nisława Barańczaka jednym z przykładów tzw. *powieści milicyjnej*⁴⁷. Jednak ciężaru tego kontekstu w recenzjach nie ma, pojawiają się za to próby ufundowania innych niż *powieść milicyjna* terminów genologicznych: *powieść pochmielewska*, *powieść zgrywa*, *powieść damska* i *powieść kobieca* (a dokładniej – *literatura kobieca*). O ile dwa pierwsze terminy – we właściwej dla krytyki literackiej, niezobowiązującej nomenklaturze – zdają się odwoływać głównie do cechującego sygnowane nim dzieła humoru, o tyle dwa kolejne („damska”, „kobieca”) wskazują przede wszystkim na płec zarówno empirycznych autorek, jak też sekundarnych czytelników, tj. czytelniczek. Charakterystyczne, iż także większość wspomnianych recenzji wyszła spod pióra pań, jeśli można zaufać tym formom językowym, które zdradzają kategorię rodzaju gramatycznego.

Ograniczenie relacji nadawczo-odbiorczych do kręgu kobiet każe uruchomić już nie kontekst, a właściwie konsytuację, w której funkcjonują omawiane powieści. Te konsytuacyjne uwarunkowania można subsumować pojęciem *feminizm*. Nie sposób przedstawić długiej już i zawilej jego historii czy też w ogóle założeń badań genderowych, zwłaszcza dzieł literackich, a wiążących się między innymi z projektem tzw. kulturowej teorii literatury⁴⁸. Zatem na zasadzie przyczynku warto zacytować tylko fragment wypowiedzi, która przybliży feministyczny sposób czytania. Ewa Kraskowska w wywiadzie *Kryminały spod znaku kobiecości* na zadane jej pytanie: „Jakim z perspektywy teorii literatury czytelnikiem jest kobieta?” – odpowiada:

Po pierwsze – niezbędnym. I często nałogowym. Krystyna Kofta napisała kiedyś książkę o tym, co by było, gdyby kobiety przestały mówić. A czy wyobraża sobie Pani, co by było, gdyby kobiety przestały czytać? Po drugie – podejrzliwym, to znaczy zadającym czytany tekstom niewygodne dla nich pytania, na przykład co one mają nam do powiedzenia w sprawie kobiet... Ale to dotyczy głównie czytania profesjonalnego (akademickiego, krytycznoliterackiego), w którym podejrzliwość jest cechą bardzo pożądaną, pozwala bowiem „przyłapać” teksty na różnych nieprojektowanych przez nie (czy ich nadawców) dyskryminacjach, wykluczeniach, przesadach, stereotypizacjach itp. Poza tym uważam, że również mężczyźni mogą czytać jak kobiety, to znaczy przejawiać podobne uwrażliwienia w stosunku do określonych tematów, problemów, zjawisk. Wśród dzisiejszych humanistów (i nie tylko) taka „ukobiecona” wrażliwość zdarza się wcale nie tak rzadko. I to mnie cieszy⁴⁹.

⁴⁷ S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975.

⁴⁸ Zob. A. Łebkowska, *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁴⁹ *Kryminały spod znaku kobiecości*. Wywiad z prof. Ewą Kraskowską, <http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/400,kryminalyzpodznakukobiecosci/> [data dostępu 22.09.2012].

Trudno jednak o bardziej stereotypowy wizerunek kobiety niż ten, który wyziera ze struktur omawianych powieści, a humor w nich nie tylko rozbraja powagę, lecz również zdaje się unieważniać feministyczne dezyderaty, co dodatkowo wzmacniają recenzenckie, głównie kobiece (a może „ukobiecone”?), *świadectwa odbioru*. Trzeba zatem od nich odejść i przywołać jeszcze jedną konsytuację – modę na polski kryminał.

Z jednej strony, powieść kryminalna doczekała się, wedle formuły Romana Zimanda, „uznania” i „nobiletacji”⁵⁰ w realiach literatury polskiej – po przełomie 1989 roku. Z drugiej zaś strony, ta powieść, jak też w ogóle literatura, podlega procesowi komercjalizacji, który skrupulatnie opisała Maria Woźniakiewicz-Dziadosz⁵¹. Stąd bierze się także m.in. niejasny status kryminałów, którym odmawia się niekiedy znamion literackości. Jednym ze sposobów na uwolnienie się od zawodnego wytyczania granic literatury, zaś w jej obrębie tworzenia rozgraniczeń między literaturą wysokoartystyczną i popularną, oraz na uniknięcie wartościującego nazewnictwa, może być przyjęcie rozróżnienia dwóch alternatywnych i równoprawnych odmian dzieła literackiego: „o orientacji humanistycznej” i „o orientacji praktycznej”⁵², „poetyckiej” i „retorycznej”⁵³, „autotelicznej” i „heterotelicznej”⁵⁴, „artystycznej” i „użytkowej”⁵⁵, „nieinteresownej” i „interesownej”⁵⁶. Te pierwsze charakteryzuje prymat wartości artystycznych oraz realizacja przede wszystkim tradycyjnie pojętych funkcji estetycznych, natomiast w drugich dominują walory pozaartystyczne i pozaestetyczne oddziaływanie. Jeżeli uznać, że powieść kryminalna reprezentuje praktyczną, retoryczną, heteroteliczną, użytkową czy też interesowną odmianę dzieła literackiego, to nawet te „doprawione sporą dawką humoru” utwory zmieszczą się w obrębie literatury.

Problemem pozostaje opisanie zasadniczego celu posłużenia się humorystycznym komizmem w czterech przykładowych, analizowanych i interpretowanych dziełach. W sukurs znów przychodzi teoria retoryki, która wyróżnia dwa jej cele. Pierwszy, doraźny „wynika z bezpośrednich skutków przekonywania do czynu, decyzji, zmiany po-

⁵⁰ R. Zimand, „Uznanie” i „nobiletacja” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo” 1963, z. 2.

⁵¹ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Dzieło i autor jako produkt rynkowy*, [w:] eadem, *Hiperpowieść, czyli sieć w powieści*, Lublin 2012, s. 38–56.

⁵² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965.

⁵³ J. Misiewicz, *op. cit.*

⁵⁴ E. Czaplejewicz, *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*, Warszawa 1990.

⁵⁵ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Obrzeża formy powieściowej*, Lublin 1998.

⁵⁶ M. Ryszkiewicz, *Forma ideologii – ideologia formy. O powieściach Stefana Kisielewskiego*, Lublin 2003.

stępowania itp.”⁵⁷. Takiego celu omawianym powieściom nie sposób odmówić, nawet w ściśle pragmatycznym wymiarze, gdyż w materialnej postaci książki te powieści winny znaleźć nabywcę i czytelnika – niewykluczone, że również dzięki przenikającemu całą ich strukturę humorowi. Drugi, ogólny, cel retoryki wiąże się z krzewieniem ideału ujmowanego w pojęciu *humanitas*. Humorystyczny komizm z pewnością mieści się w granicach „szeroko rozumianej kultury humanistycznej”⁵⁸, a w jej ramach – humorystyczny kryminał.

Streszczenie

W artykule podjęto próbę analizy i interpretacji humoru we współczesnych polskich powieściach kryminalnych. Dla zrealizowania tego celu użyto kategorii przejętych z klasycznej, współcześnie odnowionej, retoryki. Retorykę pojmuje się jako teorię tekstu, którego istotę stanowi perswazja, gdyż zakłada jego trojaki, kształcące, wychowawcze i estetyczne, oddziaływanie na odbiorcę. Retorykę postrzega się również jako teorię komunikacji wraz z jej kontekstowymi i konsytuacyjnymi uwarunkowaniami. Z kolei humorystyczny komizm bierze się z inkongruencji między modelem, w tym przypadku wysoce normatywnej powieści kryminalnej, a kontrmodelem, czyli omawianymi dziełami Joanny Chmielewskiej *Zapalniczka* (2007), Katarzyny Gacek i Agnieszki Szczepańskiej *Zabójczy spadek uczuć* (2008), Marty Obuch *Odrobina fałszerstwa* (2008) oraz Olgi Rudnickiej *Zacisze 13* (2009). Analiza i interpretacja tych czterech powieści prowadzi między innymi do wniosku, że humor w nich pełni przede wszystkim funkcję estetyczną.

Summary

From Joanna Chmielewska to Olga Rudnicka. The rhetoric of humor in Polish detective novel after 1989

The article attempts at analysis and interpretation of humor in contemporary Polish detective novels. To achieve this aim there have been used categories taken over from classical, presently modified rhetoric. Rhetoric is perceived as a theory of the text, whose essence is persuasion, as it assumes a threefold – educative, didactic and aesthetic impact upon the addressee. Rhetoric appears as a theory of communication including its contextual and con-situational environment. The humorous comic effect follows from the discrepancy between a model, in case of a highly rigorous detective novel, and a counter-model, in the analyzed works by Joanna Chmielewska *Zapalniczka* (2007), *Zabójczy spadek uczuć* (2008) by Katarzyna Gacek and Agnieszka Szczepańska, *Odrobina fałszerstwa* (2008) by Marta Obuch, and *Zacisze 13* (2009) by Olga Rudnicka. The analysis and interpretation of these four novels leads to the conclusion that humor has predominantly an aesthetic function in them.

⁵⁷ M. Korolko, *op. cit.*, s. 35.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 36.