

PIOTR KRYWAK

Od Sherlocka Holmesa do Jasona Bourne'a (Uwagi o poetyce powieści sensacyjnej)

Alistaire MacLean, najwcześniej w Polsce poznany autor współczesnych, sensacyjnych bestsellerów Zachodu, wprowadza do wewnętrznego monologu jednej ze swych postaci takie oto rozważania:

...jeśli dostaniesz kulą peacemakera – na przykład w nogę – nie kniesz uskakując za węgiel domu, aby jedną ręką skrócić sobie papierosa, a drugą trafić przeciwnika bezbłędnie między oczy. Jeśli kula peacemakera zrani twoją nogę, popadasz w głębokie omdlenie, a jeśli uderzy w twoje udo i będziesz miał dosyć szczęścia, aby przetrwać szok i poszarpanie tętnic, to nigdy nie będziesz już chodził bez szcudła, ponieważ chirurg, po całkowitym zdruzgotaniu kości udowej, nie ma już innej możliwości, jak odciąć nogę¹.

Słowa rządowego agenta, Philipa Calverta, zawierające sugestywny opis skutków posłużenia się wynalazkiem imię Samuela Colta, przytaczam na wstępie jako ilustrację przemian, które dokonały się na przestrzeni ostatniego stulecia w literaturze sensacyjnej. Refleksji takich, jak cytowane przed chwilą, nie wprowadziliby z pewnością na karty swych utworów ani Wilkie Collins, ani Dorothy Sayers, ani sir Arthur Conan-Doyle. Nie spotkamy ich także w prozie Agaty Christie i S.S. Van Dine'a. Nawet Dashiell Hammet i Raymond Chandler, amerykańscy reformatorzy powieści detektywistycznej lat trzydziestych i czterdziestych naszego stulecia, pisarze nie stroniący już od opisów brutalności, nie posunęliby się tak daleko.

Ironiczny i beznamiętny, cyniczny niemal monolog Calverta, obcy tak Sherlockowi Holmesowi, jak i Herculeśowi Poirot, pachnie na dodatek sadyzmem. W ten sposób nie myślał nawet pozbawiony już wszelkich złudzeń Marlowe.

Czy skutki uderzenia w ludzkie ciało pocisku wystrzelonego z rewolweru Colta były w drugiej połowie XIX wieku inne, niż w wieku XX? Skądże! Żaden z tworzących podówczas autorów powieści kryminalnych nie przedstawiał ich jednak tak drobiazgowo, rzec by można – z lubością. Przytoczony opis uznano by za zbyt makabryczny, zbyt drastyczny. Apoteozująca potęgę rozumu proza detektywistyczna otaczała takie szczegóły milczeniem. Przerwali je wymienieni już z nazwisk Amerykanie: Hammet i Chandler. Brudny i pelen przemocy świat ich dzieł jest wszakże

kryształowo czysty, jeśli porównać go z rzeczywistością kreowaną przez autorów współczesnych. Opowieści MacLeana nie są wyjątkiem.

Dzisiejsza powieść sensacyjna, kontynuująca tradycje literatury detektywistycznej przelomu wieków, uwielbia wprost podobne cytowanym na wstępie rozważania – bez żenady obnaża makabryczne szczegóły, coraz częściej stosując naturalistyczny opis.

To, co w dawnej, „pocziwej” prozie detektywistycznej minimalizowano – zbrodnia, choć nieodzowna, zawsze pozostawała w cieniu intelektualnego pojedynku między ścigającym a zabójcą – powieść sensacyjna naszych czasów eksponuje, powiększa i maksymalizuje, szokując czytelnika sugestywnymi i przerażającymi obrazami skutków panoszenia się zła.

Powiększenie. Wydaje się, że zabieg ten jest dziś jednym z podstawowych chwytów, do jakich uciekają się autorzy sensacyjnych bestsellerów. Jakiegokolwiek sfery świata tej literatury nie wzięlibyśmy pod lupę, wszędzie odkrywamy te same mechanizmy: wyolbrzymienia, zwielokrotnienia, monstrualizacji.

Pomińmy zjawiska drugorzędne, jak objętościowy rozrost prozy kryminalnej, choć trudno sobie wyobrazić Conan-Doyle’a piszącego powieść detektywistyczną o 700 stronach zeszytowego formatu, a tyle właśnie zappełnił Robert Ludlum pisząc dwa tomy *Krucjaty Bourne’a*². Takiego sensacyjnego „tasiemca” nie spłodziłby zapewne nikt jeszcze ćwierć wieku temu. Świat dawnego „kryminału” był zbyt mały, zbyt ciasny, by opowiadać o nim na kilkuset stronicach. Rozszerzenie jego granic, konsekwencja powiększenia innych składników powieści kryminalnej, wpłynęło na wzrost rozmiarów współczesnej prozy sensacyjnej.

W klasycznym utworze detektywistycznym czas i przestrzeń miały rozmiary niewielkie. Obszar działania bohaterów ograniczał się do samotnego domu, posiadłości wiejskiej, statku, podróżującego pociągu, wyspy itd. Wąska przestrzeń uniezwolniewiała wprowadzenie większej liczby postaci. Krótki był również czas akcji, rozgrywającej się zwykle w ciągu kilku, najwyżej kilkunastu dni. Utwory, w których wszystko odbywało się w ciągu paru godzin, jak w powieści Rossa MacDonalda *Od szóstej do szóstej*, też nie należały do rzadkości.

Amerykańscy nowatorzy poszerzyli czas i przestrzeń „kryminału” zwiększając teren akcji do rozmiarów metropolii, a jej trwanie do kilkunastu tygodni, rzadziej – miesięcy. Identyczne przeobrażenia dokonywały się w powieści szpiegowskiej, drugiej z poprzedniczek współczesnej prozy sensacyjnej.

Dla autorów współczesnych czas i przestrzeń zdają się nie mieć granic. Terenem działania postaci staje się cały świat. Bohaterowie przenoszą się swobodnie z miasta do miasta, z kraju do kraju, z kontynentu na kontynent, a konstrukcja intrygi wymaga relacjonowania zdarzeń dziejących się równolegle lub – odwrotnie – w różnych płaszczyznach czasowych. Tak konstruowane są powieści Roberta Ludluma, Fredericka Forsytha, Colina Forbesa, Davida Morrella, Clive’a Cusslera, Toma Clancy’ego i innych. Do pewnego stopnia współcześni pogromcy zła przypominają bohatera znanych filmów przygodowych – Indiana Jonesa – tak samo jak on skaczą

z kraju do kraju i drążą przeszłość wśród karkołomnych przygód. I choć czas akcji nie uległ od dni sukcesów Chandlera znacznemu wydłużeniu, to jednak rozbudowie uległ czas fabularny.

Rozszerzenie czasu i przestrzeni powieści sensacyjnej wiąże się – moim zdaniem – z odmiennym, niż przed laty, widzeniem przez pisarzy zła, dostrzeżeniem i wyeksponowaniem jego nowej postaci. Niegdyś opisywano jego wymiar indywidualny, jednostkowy. Pojedynek sprowadzał się do rywalizacji jednego człowieka z drugim, którego motywacje stanowiły zwykle: korzyść majątkowa, osobista zemsta, strach przed szantażem itp. Amerykanie wprowadzili gang przestępczy, działający wszakże na terenie jednego tylko miasta, rzadziej – kraju, i liczący niewielu członków. Dzisiejsze zło ma wymiar szerszy – zbiorowy. Zamiast pojedynczego zbrodniarza pojawia się potężna, rozbudowana i niezwykle sprawna organizacja: mafia, międzynarodowy gang, tajne sprzysiężenie. Skupia ona tak pospolitych przestępców, pełniących drugorzędne funkcje, jak i jednostki wysoko w hierarchii społecznej usytuowane, działające oficjalnie lub półoficjalnie. Owa druga grupa obejmuje przywódców. Wpływy organizacji rozciągają się na różne kraje, a nawet i kontynenty. Zmusza to bohatera pozytywnego do ciągłego ruchu, ustawicznej podróży. W ten sposób rozrasta się przestrzeń powieści sensacyjnej.

Podobnym przemianom ulega czas. Skomplikowana intryga, której elementami są zdarzenia dziejące się w różnych zakątkach świata, wymaga genezy, historycznego uzasadnienia, a zatem – cofania się w przeszłość. Chwytem tym posługiwali się już autorzy klasycznych powieści detektywistycznych, jak choćby Conan-Doyle w *Dolinie trwogi*, rzadko kiedy jednak wiązało się to z koniecznością wprowadzania do tekstu obszernych partii retrospektywnych, co dziś jest zjawiskiem powszechnym. *Bractwo Róży Morrella*³, czy *Przesyłka z Salonik* Ludluma⁴, to dwa zaledwie przykłady z całej serii utworów, w których zdarzenia współczesne tłumaczą się jasno dopiero w kontekście innych, zaszłych znacznie wcześniej. Taki historyczny kontekst tworzy najczęściej II wojna światowa i fakty polityczne poprzedzające jej wybuch, często zresztą fikcyjne. Spotyka się odwołania do wojny wietnamskiej (*Tożsamość Bourne'a* Ludluma⁵), koreańskiej (*Testament Matarese'a* Ludluma⁶), kryzysu kubańskiego (*Ikon Mastertona*⁷). Przykładem skrajnym jest *Królewski komisarz Kyle'a*⁸, gdzie jeden z dwu zasadniczych wątków rozgrywa się w roku 1918, a drugi współcześnie. Rozbudowanie czasu fabularnego owocuje tedy również zwiększeniem rozmiarów powieści sensacyjnej.

Intensyfikacji ulega ponadto tempo i dramatyzm akcji. W powieści detektywistycznej rozwijała się ona wolno i miała przebieg statyczny. Nie obfitowała w zdarzenia o szczególnej ekspresji. Zabójstwa dokonywano zwykle tylko raz. Do skrajnych wyjątków należały fabuły z większą niż trzy liczbą morderstw. Poza momentami zbrodni napięcie wzrastało tylko w chwilach aresztowań – niewinnie podejrzanego lub właściwego przestępcy. Resztę wypełniało żmudne śledztwo sprowadzające się do długotrwałych rozmów ze świadkami wydarzeń. Raz wzbudzone napięcie musiało towarzyszyć czytelnikowi – bez dodatkowej stymulacji – aż do końca.

W amerykańskiej odmianie powieści kryminalnej dynamiczność akcji zwiększa się. Ekscytujące zdarzenia – pobicia, strzelaniny, ucieczki – pojawiają się częściej, niż w odmianie klasycznej, ale i tak nie ma ich zbyt wiele.

Powieść sensacyjna, mimo skłonności do naturalistycznych opisów, które – jakby nie patrzeć – opóźniają akcję, rozwija ostre tempo zdarzeń, ciągle podtrzymując słabnące napięcie. Liczne – celowe i przypadkowe – zabójstwa, starcia wręcz, wymiany strzałów, ucieczki i pogonie odbywają się w zmiennej scenerii, wśród ustawicznych karamboli rozpedzonych pojazdów i eksplozji materiałów wybuchowych. Rośnie więc ekspresja i dramatyzm akcji.

Zjawiskiem zasługującym na uwagę jest również multiplikacja wątków powieściowych. Znaczną ich liczbę spotyka się wprawdzie już w klasycznej prozie detektywistycznej, np. w *Dziesięciu Murzynkach* Agaty Christie, jednakże ich równoległy bieg ogranicza się tu zwykle do części stanowiącej ekspozycję. Autor przedstawia bohaterów i zdarzenia, najczęściej nieliczne, które prowadzą do zetknięcia się postaci ze sobą. Gdy spotkanie już nastąpi, liczba wątków zostaje zredukowana do minimum. Wielowątkowa ekspozycja nie przekracza przy tym jednej piątej objętości całego tekstu.

We współczesnej powieści sensacyjnej chwyt ten bywa powtarzany, lecz to, co w powieści detektywistycznej obejmowało jedynie ekspozycję, tu rozszerza się często do 75% książki. Nie wszystkie wątki muszą się też ze sobą krzyżować. Niektóre oddziałują na inne tylko pośrednio. Postacie centralne poszczególnych wątków nie spotykają się ze sobą, natomiast ich poczynania, często bardzo odległe w czasie i przestrzeni, wywierają wpływ na poczynania i losy postaci innych.

Rekordzistą w mnożeniu wątków zdaje się być Tom Clancy, autor słynnego *Polowania na „Czerwony Październik”*⁹. W powieści *Suma wszystkich strachów*¹⁰ rozwija on kilkanaście wątków różnej długości, stopniowo scalanych w kilka opowieści głównych. Scalenie to, niepełne zresztą, dokonuje się ostatecznie w końcowej części tekstu, liczącego około 800 stron druku. Konstrukcja tego utworu przypomina odwrócone, splecione korzeniami i gałęziami drzewo. Zrazu mamy do czynienia z niesamowitą wręcz liczbą postaci i ich losów, luźno lub wcale ze sobą nie związanych. Losy te stopniowo się zazębiają tworząc równoległe pnie. Ostatecznie i one w końcowej części książki rozwidlają się niczym korzenie.

Na centralny wątek składają się dzieje wicedyrektora CIA, Jacka Ryana, lecz równie istotne okazują się losy izraelskiego pilota, uczestnika wojny Jom Kippur, grupy terrorystów arabskich, niemieckiego członka grupy kontynuującej tradycje spółki Baader-Meinhof i jego żony, pewnego fizyka – atomisty z NRD, kilkunastu innych postaci oraz... kalifornijskiego drzewa, które posłużyć ma do budowy japońskiej świątyni.

W ten sposób konstrukcja powieści oddaje złożoność współczesnego świata, w którym pozornie drobne i niezależne od siebie zdarzenia, rozgrywane się w różnych miejscach i w różnym czasie, wzajemnie na siebie oddziałują i wywołują

skutki, o których nikomu się nie śniło. Demonstracja tych zależności wymaga mnożenia wątków, a to z kolei pociąga za sobą rozrost powieści.

Zwielokrotnieniu ulega też stawka w grze. Korzyść, jaką w wyniku dokonania zbrodni mogli osiągnąć dawni powieściowi przestępcy jest znikoma w porównaniu z zyskiem, o jaki walczą współcześni zbrodniarze. Niegdyś była to korzyść indywidualna, dziś chodzi raczej o interes zbiorowości. Zysk finansowy osiągany drogą przestępstwa, liczony dawniej w tysiącach dolarów i funtów, sięga obecnie miliardów. Stawką nie zawsze są pieniądze. Gdy na karty powieści wkracza wielka polityka, walka toczy się nie o prozaiczną „mamone”, lecz po prostu o władzę lub ekonomiczne podporządkowanie. Zabójstwo dokonane z myślą o spadku wartości kilku tysięcy staje się w tym kontekście drobiazgiem. W *Trójce* Kena Folleta¹¹ i *Słupach ognia* Steve’a Shagana¹² stawką jest bezpieczeństwo Izraela, w *Krucjacie Bourne’a* Ludluma – pokój i status quo w Azji, w *Psach wojny* Forsytha¹³ – prawa do eksploatacji złóż platyny w fikcyjnym kraju afrykańskim.

Zmaksymalizowanej stawce, o którą toczy się gra, odpowiada wzrost znaczenia ofiary. Zagrożony może być zresztą tak człowiek, jak i obiekt, często jedno i drugie. W powieści detektywistycznej ginął zwykle przedstawiciel warstwy średniej, w takim też środowisku toczyła się akcja. Zabójstwem pokojówki nikt się nie przejmował. Działania współczesnych zbrodniarzy obracają się przeciw najwyższemu postawionemu. W *Konfesjonale* Higginsa¹⁴ bohater musi chronić życie papieża, w powieści tegoż autora *Orzeł wylądował*¹⁵ śmierć grozi Winstonowi Churchillowi, w *Dniu Szakala* Forsytha¹⁶ – generałowi de Gaulle. W utworach MacLeana często porywa się prezydentów USA (*Złote Wrota*¹⁷, *Air Force One zaginął*¹⁸) lub ich krewnych (*Wieża zakładników*¹⁹) czy gości (*Złote Wrota*). Syn prezydenta USA ginie w powieści Forsytha *Negocjator*²⁰. Z kolei Colin Forbes w *Podwójnym ryzyku*²¹ konstruuje intrygę, w której ofiarą zamachu ma paść kanclerz Niemiec, a w *Greckim kluczu*²² – Margaret Thatcher i sekretarz generalny KPZR.

Zagrożenie obiektu towarzyszy zwykle atakowi na osobę, czasem tylko stanowi jedyny cel działania przestępców. Zawsze jednak jest to obiekt niezwykle ważny: most „Golden Gate” w San Francisco (*Złote Wrota*), wieża Eiffle’a (*Wieża zakładników*), platformy wydobywcze ropy naftowej (*Pochodnia zemsty* Kennetha Goddarda²³), transatlantyk (*Złote rendez-vous* MacLeana²⁴), kolejowy ambulans pocztowy (*Plan Maxwella* Christophera Hyde’a²⁵), miasto Los Angeles (*Goodbye Kalifornio* MacLeana²⁶), transport rudy uranu (*Trójka* Folleta).

Proporcjonalnie do wzrostu znaczenia potencjalnej ofiary i ważności zagrożonego obiektu rosną pozostające do dyspozycji przestępców środki techniczne. Umiejętność walki wręcz, rewolwer, trucizna – już nie wystarczają. Pistolety maszynowe wszelkich typów, rozmaite rodzaje materiałów wybuchowych, ciężki sprzęt wojskowy, jak moździerz, granatniki, rakiety, helikoptery bojowe i broń jądrowa – oto narzędzia, którymi posługują się roznosiciele zła. Niewarygodne? A jednak! Bomby atomowe stosują przestępcy MacLeana w *Złotym rendez-vous* i *Goodbye Kalifornio*. Grozi ich użyciem szykująca się do ataku na Izrael Libia w *Słupach ognia*. Podobnie

zachowuje się Egipt w powieści *Trójka*. Wyrzutniami rakiet typu „Stinger” operują zamachowcy w *Greckim kluczu* Folleta, laserami – w *Wieży zakładników*. Helikoptery bojowe spotykamy u Folleta w powieści *Wejść między lwy*²⁷, a „drobniejsze środki” – w rodzaju moździerzy i bazook – choćby w *Psach wojny*. Czasem – jak w utworach Iana Fleminga – są to bronie fantastyczne, zwykle jednak autorzy dbają o realizm w sferze militariów.

Tradycyjne zabójstwo schodzi we współczesnej powieści sensacyjnej na drugi plan. Służy wyłącznie ubarwieniu akcji i nie jest centralnym punktem intrygi. Liczba tych „drugorzędnych” zabójstw jest znaczna – trup pada wyjątkowo gęsto, inaczej, niż w prozie detektywistycznej, gdzie liczba ofiar była ograniczona. Ginią masowo przede wszystkim „plotki”. Właśnie z ich strony grozi społeczeństwu bezpośrednio niebezpieczeństwo, jako że autorzy przypisują im zazwyczaj prymitywną osobowość. Tworzą one galerię sadystycznych morderców, rozpustników, zбочeńców seksualnych i narkomanów. Główni bohaterowie negatywni, ci, których śmierć spotyka dopiero na końcu, kreowani są na geniuszy zła, pośrednio tylko odpowiedzialnych za wyrządzone ludziom krzywdy. Przypisuje się im wykoślawiony, lecz zarazem wybitny intelekt.

Morderca z powieści detektywistycznej, syntetyzujący dotąd cechy negatywne, rozpada się na dwa typy postaci, z których każda przejmuje część jego dawnej osobowości. W obu przypadkach przejęta część zostaje spotęgowana i wyeksponowana. Postać drugoplanowa, bezpośredni realizator zbrodni, staje się jednostką skrajnie prymitywną, gdy tymczasem jej rozkazodawca – w konflikt pośrednio tylko zaangażowany – okazuje się człowiekiem dalekim od przeciętności, potrafiącym uzasadnić swe postępowanie wyższego rzędu ideą. Tak ma się rzecz choćby w *Testamencie Matarese* a Ludluma, gdzie główny bohater negatywny dąży do zniszczenia starego świata po to, by na jego gruzach zbudować nowy, w jego mniemaniu lepszy.

Podobne zmiany dokonały się także w gronie bohaterów pozytywnych, których protoplastami byli niegdyś Sherlock Holmes i doktor Watson. Sympatyczny safandula Watson, który – poza odwagą – niczym, a już szczególnie intelektem, się nie wyróżniał, pozostał nadal współnikiem i przyjacielem głównej postaci. Zmieniło się jednak jego przeznaczenie. Dziś – miast pozostać oniemiałym z zachwytu świadkiem triumfu współnika – ginie, w konsekwencji braku stosownych kwalifikacji. Amatorski charakter poczynań Watsona, mający w prozie detektywistycznej aspekt pozytywny, bo na tle tępawego przyjaciela intelekt Holmesa błyszczał zdecydowanie jaśniej, we współczesnej powieści sensacyjnej zostaje wyeksponowany jako zjawisko negatywne i groźne dla postaci. Bohater taki, podobnie jak drugoplanowy zbrodniarz, przeznaczony bywa zwykle „na odstrzał”.

Dawne umiejętności Holmesa, skądinąd dość ograniczone, autorzy końca XX stulecia maksymalizują i zwielokrotniają. Król detektywów umiał doprawdy niewiele. Posiadał własną metodę śledczą, co było zresztą elementem obowiązującej podówczas konwencji i służyło indywidualizowaniu postaci, znał sztukę charakteryzacji, toksykologię i nieco chemię. Uprawiał boks i szermierkę, potrafił również

rozpoznać gatunek tytoniu po resztkach popiołu i zidentyfikować gazetę na podstawie stosowanej przez wydawcę czcionki. Pomiąłem zapewne niewiele.

Marlowe, bohater powieści Chandlera, nieznacznie się od Holmesa różnił, jeśli brać pod uwagę tylko zawodowe kwalifikacje. Obniżył się natomiast jego prestiż i zmienił stosunek do świata. Marlowe zrezygnował z idealizmu i stał się pragmatykiem. Utracił charakterystyczne dla Holmesa: dumę i zarozumiałość. Miał wybierać – jak tamten – co ciekawsze sprawy, podejmował każdą, która się nadarzyła. Stał się zawodowcem, nadto zaś człowiekiem, którego można było zranic – bardzo często obrywał cięgi.

Współczesny heros powieści sensacyjnej opanować musi taką liczbę umiejętności, o jakiej dawnym mistrzom „kryminału” nigdy się nie śniło. Jest mu niezbędna perfekcyjna znajomość sztuki walki wręcz, ze szczególnym uwzględnieniem technik wschodnich: karate, kung-fu, judo. Powinien być znawcą wszelkich rodzajów broni białej i palnej, krótkiej i długiej. Przydaje mu się wiedza o materiałach wybuchowych i umiejętnościach posługiwania się nimi. Sprawna obsługa ciężkiego sprzętu wojskowego mile widziana.

Bohater pozytywny musi umieć kierować najróżniejszymi pojazdami, poczynając od samochodu przez pociąg, batyskaf i helikopter, aż po najnowszej generacji odrzutowiec i... dźwig budowlany. Dobrze, jeśli ma dyplom ukończenia kursu pletwonurka i operatora radaru, jeździ na nartach i uprawia alpinizm.

Ważna jest dlań biegła znajomość kilku języków obcych, rozległe kontakty w środowiskach przestępczych całego świata, umiejętności aktorskie i charakteryzatorskie. Bankowość i wiedza o mechanizmach rządzących obiegiem pieniądza nie mogą mu być obce. Winien też być informatykiem i znać się na komputerach.

Bohater nasz musi być człowiekiem ze stali, znosić zmęczenie, ból i tortury, żyć i działać w najtrudniejszych warunkach pod każdą szerokością geograficzną, od lodów Arktyki po tropikalną dżunglę. W każdej z tych umiejętności powinien być perfekcjonistą.

Nie gwarantuje mu to jednak bezpieczeństwa. Przeciwnie, postać pozytywna działa w warunkach stałego i wciąż rosnącego zagrożenia, które dla Poirota było iluzoryczne, a w przypadku Marlowe'a owocowało najwyżej kilkoma guzami i bólem głowy. Dziś w mnożeniu i potęgowaniu niebezpieczeństw osiągnięto chyba apogeum: bohaterowi przeciwstawiają się nie tylko wrogowie, ale i potencjalni sprzymierzeńcy. W rezultacie śmierć zagląda mu w oczy na każdym kroku, zmuszając do nadludzkich wysiłków nawet wtedy, gdy jest ranny, wygłodzony i niewiarygodnie zmęczony. Opisy jego zmagania z przeciwnikami, sojusznikami i samym sobą uzupełnione o sugestywne obrazy katuszy, które przeżywa, należą do arsenału „żelaznych” chwytów powieści sensacyjnej, ściśle związanych z zasadą powiększenia:

[...] kiedy zostałem sam [...] ból zaatakował ze zdwojoną mocą. Na przemian, falami napadały mnie ból i mdłości. Czulem, jak granice świadomości przybliżają się i oddalają ponownie. [...] Ale nie mogłem się poddać, teraz na pewno nie. Dałbym nie wiadomo ile za zastrzyk uśmierający ból, za coś, co pozwoliłoby przetrzymać najbliższe kilka godzin.

Tak skarży się bohater *Siły strachu* MacLeana²⁸, na krótko przed finałową rozgrywką. Identycznie zachowuje się Jason Bourne:

Musiał się zatrzymać, tracił siły i dużo krwi, za dużo. Próbował ściągnąć skórę pod brodą i zerwać ranę na piersi, aby zatamować krew. Na próżno. Żeby przeżyć, musiał wydostać się z [...] budynku. [...] Złapał oddech, wyciągnął rękę i wyrwał karabin maszynowy z dłoni zabitego. Był gotów. Umierał, ale był gotów²⁹.

Powieść sensacyjna kreuje więc nadludzi. Status supermana przyznawała jednak dotąd krytyka literacka wyłącznie postaciom pozytywnym. Tymczasem zasada powiększenia, tak charakterystyczna dla omawianej przeze mnie prozy, nakazuje potęgować cechy i umiejętności nie jednej tylko, lecz obu stron konfliktu. To oczywiste. W przeciwnym razie pojedynek dobra ze złem byłby nieatrakcyjny, zwycięstwo zbyt łatwe. Z tego właśnie powodu sukces okupiony być musi cierpieniami i udręką bohatera. To zaś pociąga za sobą konieczność przeciwstawienia mu monstrem – postaci uosabiającej skumulowane do granic możliwości zło.

Ich rywalizacja odbywa się zwykle dwuetapowo. W pierwszej kolejności muszą zostać wyeliminowani przeciwnicy drugorzędni, nie dość doskonali w swych profesjach. To wstępne starcie bywa brutalne, rywale giną jeden po drugim w straszliwych okolicznościach. Eskalacja przemocy nie kończy się jednak w tej fazie i trwa nadal także w drugim etapie walki, w którym główni antagoniści rzucają na szalę intelekt. Finał bywa przeto szczególnie brutalny.

Obustronnie przejawiające się okrucieństwo sprzyja zacieraniu się różnic między dobrem i złem. Pasujący się ze sobą uczestnicy pojedynku mają zbliżone kwalifikacje, wygrywa więc ten, kto lepiej opanował sztukę dręczenia i zabijania. Szlachetny z założenia agent nie zwraca się już do przestępcy ze słowami tradycyjnej formuły aresztowania, lecz bez namysłu strzela mu w plecy, nie bacząc na reguły fair play. Albowiem, jak powiada do swego szefa cytowany już Calvert:

Zabiłem go, gdyż w przeciwnym wypadku on zabiłby mnie i pana, i obaj bylibyśmy tam, gdzie on się w tej chwili znajduje. Czy musi pan usprawiedliwiać indywiduum, które mordowało już wiele razy? A jeśli nawet nikogo nie zamordował, to dziś z pewnością przybył tutaj, by to zrobić. Zlikwidowałem go, nie zastanawiając się zbytnio, zupełnie tak samo, jakbym zlikwidował skorpiona³⁰.

Obie strony działają więc instynktownie, z myślą o przetrwaniu i nie troszczą się o moralną ocenę swych czynków. Obie też, gdy tylko zajdzie potrzeba, uciekają się do tortur, chcąc uzyskać niezbędne ze swego punktu widzenia informacje i korzyści. Agenci francuskich służb specjalnych nie wahają się przed dręceniem porwanego żołnierza OAS wstrząsami elektrycznymi, przy czym elektrody mocują do organu

plciowego ofiary³¹. Działający w USA rezydenci KGB torturują kobietę nakłuwaniami piersi i wprowadzają jej do pochwy wyglodniałą jaszczurkę (G. Masterton, *Ikon*). Pierwsi są dobrzy, drudzy źli. Różnica – jak widać – niewielka. W słynnej z drastycznych scen *Lalce na łańcuchu* MacLeana³² major Sherman z Interpolu męczony jest przez swego przeciwnika elektronicznie wzmocnionym dźwiękiem setek zegarów, a jego współpracowniczka zostaje zadżgana widłami. Ten sam Sherman odplaca wrogom pięknym za nadobne: jednego pozostawia na łasce losu, przykutego kajdankami do dwóch trupów, drugiego – wbija na hak budowlanego dźwigu.

Różnica między bohaterem złym i dobrym sprowadza się więc do przypisanego mu z góry znaku – minus lub plus – nadto zaś pozytywna postać nie może okazać się narkomanem i seksualnym dewiantem. Niemniej, tak jeden, jak i drugi, kierują się tą samą zasadą: cel uświęca środki:

Jesteśmy tu po to, żeby wykonać bardzo paskudną i nieprzyjemną robotę i ważne jest tylko osiągnięcie tego celu. Czyjaś osobowość nie odgrywa tu żadnej roli³³.

Tak właśnie major Sherman tłumaczy w *Lalce na łańcuchu* swe postępowanie współpracowniczkom.

Stosowanie metody powiększenia prowadzi więc w przypadku bohaterów do zatarcia granic między tym, co moralne i usprawiedliwione, a tym, co zbrodnicze i godne potępienia. jako że po obu stronach potęgowane są te same cechy i umiejętności. Na dodatek to, co w przypadku postaci negatywnych rozdzielone bywa między osoby pierwszo- i drugoplanowe, postać pozytywna łączy, gdyż w innym wypadku nie miałyby szans na zwycięstwo. Osłabia to jednak jej walor dodatni.

Spostrzeżenie to znajduje potwierdzenie także w powieściowym wizerunku tak częściej dzisiaj w literaturze sensacyjnej erotyki. Bohaterowie pozytywni i negatywni nie stronią od miłosnych przygód, poczynając sobie nader śmiało. Życie seksualne pierwszych – nawet gdy przedstawione jest z detalami i graniczy z perwersją – nie budzi zastrzeżeń. Kiedy jednak upust swym chuciom daje postać negatywna, autorski stosunek do tych działań zmienia się diametralnie, choć robi ona dokładnie to samo, co jej „szlachetny” przeciwnik. Przygody księcia Malco, agenta CIA z pornograficznych niemal utworów de Villiersa, nie różnią się niczym od erotycznych wyczynów jego wrogów. Pozytywny bohater powieści *Wejść między lwy* Folleta uprawia seks tak samo, jak niemiecki szpieg z powieści tegoż autora *Klucz do Rebecki*³⁴.

Tak więc to, co w dawnej powieści detektywistycznej było właściwie nieobecne, a w „czarnym” kryminale amerykańskim przedstawiano z dużą dyskrecją, dziś – powiększone i wyeksponowane – ujednocila postacie z założenia przecież kontrastowe.

Ostatecznie, konsekwencją powiększania różnych elementów składowych dawnej literatury detektywistycznej stało się osłabienie antytetyczności pojęć dobra i zła. Jedno upodobniło się do drugiego. Zarazem wzrosło znaczenie formalnego przyporządkowania tym pojęciom konkretnych sfer przedstawionej rzeczywistości. War-

tość i ocena nie wiążą się już z obiektywnymi cechami danej sfery, lecz wynikają ze znaku jaki został jej arbitralnie narzucony przez autora.

Dość nieoczekiwane potwierdzenie tych spostrzeżeń znalazłem u Iana Fleminga, twórcy słynnego agenta 007, Jamesa Bonda. W wydanej przed niemal 40 laty, w 1953 r., pierwszej powieści o Bondzie *Sam chciałeś te karty czyli Casino Royale*³⁵, główny bohater rozmawiając ze swym kolegą, także szpiegiem, daje wyraz swym moralnym rozterkom, akcentując mocno relatywny charakter dobra i zła, zawsze będących złem i dobrem ze względu na coś, lub na kogoś, rysujących się nieostro, w zależności od punktu widzenia i okoliczności:

[...] wygląda to wspaniale. Bohater [agent ma tu na myśli siebie – przypis mój, P. K.] zabija dwóch lotrów... ale kiedy bohater Le Chiffre [postać w powieści negatywna – przypis mój, P. K.] zabija lotra Bonda, a ten lotr Bond wie, że nie jest bynajmniej lotrem, to widzi się drugą stronę medalu. Bohaterowie i lotry zaczynają się zupełnie mieszać. [...] Historia zmienia się [...] dość szybko i bohaterowie ciągle zamieniają się na role z lotrami³⁶.

I nieco dalej:

[...] żeby odróżnić dobro od zła, stworzyliśmy dwa obrazy przedstawiające skrajności – najgłębszą czerń i najczystsza biel – i mówimy o nich: Bóg i Diabeł. Ale kryje się w tym drobne oszustwo. Bóg jest wyraźny, można dostrzec każdy włos w jego brodzie. Ale Diabeł? Jak on wygląda?³⁷

Świadomość zacierania się różnic między bohaterem pozytywnym i negatywnym, między dobrem i złem, jest niemal równie stara, jak powieść sensacyjna, gdyż to właśnie Fleming był jednym z tych twórców, którzy w znacznym stopniu przyczynili się – za sprawą swych książek – do powstania aktualnej konwencji obowiązującej w tej prozie. Mimo że świadomość ta ma już lat czterdzieści, autorzy prozy sensacyjnej nie wyciągają żadnych wniosków. Różnicowanie postaci odbywa się nadal na zasadzie opatrzenia bohatera znakami plus i minus.

Na wewnętrznej stronie okładki ostatniego wydania *Fantastyki i futurologii* Stanisław Lem umieścił coś, co nazwał „Kieszonkowym komputerem dreszczowców science fiction”³⁸: żartobliwy schemat, ilustrujący tok fabuł utworów fantastyczno-naukowych. Oddaje on świetnie ograniczoność wyobraźni autorów, którzy swe wizje nierzeczywistych światów i zamieszkujących je istot konstruują odwołując się do dwu tylko metod – mini- i maksymalizacji, powiększenia i miniaturyzacji tego, co doskonale człowiekowi znane. W odróżnieniu od fantastów twórcy powieści sensacyjnej posługują się tylko jedną metodą – powiększenia. Żywotność i popularność gatunku zdają się świadczyć o tym, że – jak dotąd – zdaje ona egzamin. Już jednak teraz widać, że możliwości związane z powiększaniem powoli się wyczerpują. Czy oznacza to kryzys takich opowieści? Mocno w to wątpię. Dalszy rozwój powieści sensacyjnej potoczy się jednak zapewne w innym, niż dotąd kierunku. Czyż można bowiem spotęgować jeszcze bardziej sprawność i umiętność Jasona Bourne’a?

Przypisy

- ¹ A. MacLean, *Czterdzieści osiem godzin*, Warszawa 1978, s. 3–4.
- ² R. Ludlum, *Krucjata Bourne'a*, Warszawa 1991, t. 1–2.
- ³ D. Morrell, *Bractwo Róży*, Warszawa 1991.
- ⁴ R. Ludlum, *Przesyłka z Salonik*, Poznań 1990.
- ⁵ R. Ludlum, *Tożsamość Bourne'a*, Poznań 1990.
- ⁶ R. Ludlum, *Testament Matarese'a*, Warszawa 1991.
- ⁷ G. Masterton, *Ikon*, Poznań 1991.
- ⁸ D. Kyle, *Królewski komisarz*, Warszawa 1992.
- ⁹ T. Clancy, *Polowanie na „Czerwony Październik”*, Warszawa 1991.
- ¹⁰ T. Clancy, *Suma wszystkich strachów*, Warszawa 1991, t. 1–2.
- ¹¹ K. Follet, *Trójka*, Warszawa 1991.
- ¹² S. Shagan, *Słupy ognia*, Warszawa 1990.
- ¹³ F. Forsyth, *Psy wojny*, Warszawa 1977.
- ¹⁴ J. Higgins, *Konfesjonal*. Powieść znana w Polsce jedynie z adaptacji filmowej. W chwili pisania tego artykułu przygotowywano polską edycję utworu.
- ¹⁵ J. Higgins, *Orzeł wylądował*, Poznań 1990.
- ¹⁶ F. Forsyth, *Dzień Szakala*, Warszawa 1979.
- ¹⁷ A. MacLean, *Złote Wrota*, Warszawa 1990.
- ¹⁸ J. Denis, *Air Force One zaginął*, Warszawa 1990. Powieść powstała na kanwie noweli filmowej A. MacLeana z 1977 r.
- ¹⁹ J. Denis, *Wieża zakładników*, Warszawa 1988. Powieść powstała na kanwie noweli filmowej A. MacLeana z 1977 r.
- ²⁰ F. Forsyth, *Negocjator*, Warszawa 1990.
- ²¹ C. Forbes, *Podwójne ryzyko*, Warszawa 1991.
- ²² C. Forbes, *Grecki klucz*, Warszawa 1991.
- ²³ K. Goddard, *Pochodnia zemsty*, Poznań 1990.
- ²⁴ A. MacLean, *Złote rendez-vous*, Warszawa 1987.
- ²⁵ Ch. Hyde, *Plan Maxwella*, Warszawa 1991.
- ²⁶ A. MacLean, *Goodbye Kalifornio*, Warszawa 1990.
- ²⁷ K. Follet, *Wejść między lwy*, Warszawa 1991.
- ²⁸ A. MacLean, *Siła strachu*, Warszawa 1974, s. 292.
- ²⁹ R. Ludlum, *Tożsamość...*, s. 439.
- ³⁰ A. MacLean: *Czterdzieści osiem godzin*, s. 145.
- ³¹ F. Forsyth, *Dzień...*
- ³² A. MacLean, *Lalka na łańcuchu*, Warszawa 1978.
- ³³ Tamże, s. 69.
- ³⁴ K. Follet, *Klucz do Rebeki*, Warszawa 1989.
- ³⁵ I. Fleming, *Sam chciałeś te karty czyli Casino Royale*, Warszawa 1990.
- ³⁶ Tamże, s. 79.
- ³⁷ Tamże, s. 80.
- ³⁸ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989, t. 1–2. Wewnętrzna strona okładki i pierwsza karta nieliczbowana.