

Tadeusz Bujnicki*

 <https://orcid.org/0000-0003-2343-3696>

Bohater-nieudacznik w peerelowskiej krainie. O *Lesiu* Joanny Chmielewskiej

Streszczenie

Lesio to piąta powieść kryminalna Joanny Chmielewskiej, która stanowi w jej piśarstwie pozycję wyjątkową. Podjęta w artykule interpretacja ma ukazać zarówno sposoby przekształcenia modelu powieści kryminalnej, jak i wydobyć jej humorystyczną dominantę. W analizie tekstu stosowano metody badań strukturalnych połączone z elementami socjologii literatury. Powieść odbiega od ukształtowanego wcześniej wzorca zmianą struktury narracyjnej z pierwszoosobowej na trzecioosobową oraz mocniejszym wyeksponowaniem ludycznego obrazu świata. Autorka akcentowała aspekt humorystyczny, wysuwając go przed kryminalną intrygę i skupiając się na kreacji bohatera oraz na wywołanych jego działaniami komicznych zdarzeniach. Twórczość Chmielewskiej wyodrębnił stosowany przez nią typ komizmu, który odróżnił jej utwory od „klasycznego” kryminału. W *Lesiu* nastąpiła zmiana konwencji – kryminał „serio” zastąpiła zabawa w kryminał. Autorka konwencji powieści kryminalnej, nadawała nowe znaczenia i odwołując się do obiegowych motywów gatunku (zbrodnia (nie)doskonała, napad na pociąg), banalizuje je i ośmiesza. Kolejne części artykułu skupiają się na: charakterystyce bohatera; aspektach komediowych; parodii i stylizacjach językowych, których tłem są stosunki społeczno-kulturowe w PRL w latach siedemdziesiątych XX wieku. Istotną przyczyną zwrotu pisarzy i czytelników w stronę „zabawnej sensacji” zdaje się rodzaj osławiania negatywnie kojarzonej przez wielu Polaków niezbyt odległej

* Uniwersytet Warszawski, e-mail: tabujnicki@gmail.com

przeszłości. Kpina z aparatu sprawiedliwości, pokazywanie nieudolnych policjantów, opieszałość organów ścigania łączą się z apologią zwykłego obywatela, który „domowymi sposobami” radzi sobie w tej rzeczywistości. Powieść Chmielewskiej znalazła licznych naśladowców i kontynuatorów po roku 1989 w nurcie groteskowym powieści kryminalnej. *Lesio* stanowi ważny przykład różnorodności gatunkowej powieści kryminalnej, zmienności form i funkcji aspektu ludycznego w jej strukturze.

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, humor, parodia, stylizacja, PRL

Zabawa w kryminał

Lesio to kolejna „powieść kryminalna” Joanny Chmielewskiej po *Klinie* (1964), *Wszyscy jesteście podejrzani* (1966), *Krokodylu z kraju Karoliny* (1969), *Całym zdaniu nieboszczyka* (1972). Wobec nich *Lesio* jest pozycją wyjątkową. Powieść odbiegała od ukształtowanego wcześniej przez autorkę modelu za sprawą zmiany struktury narracyjnej z pierwszoosobowej na trzecioosobową oraz jeszcze mocniej eksponowała ludyczny¹ obraz świata. Autorka już w podtytule utworu („powieść, nie da się ukryć, humorystyczna”) akcentowała aspekt humorystyczny, wysuwając go przed kryminalną intrygę oraz skupiając się na kreacji bohatera i na wywołanych jego działaniami komicznych zdarzeniach. Jak piszą autorzy *Przedmowy* do zbiorowego tomu *Humor europejski*, humor utrzymuje w niepewności wartości powoływane i wartości odwoływane; „gra” toczy się między nieufnością a zaufaniem, jednak nie unicestwia norm, lecz tylko podaje je w wątpliwość². Analizowaną z tej perspektywy twórczość Chmielewskiej wyodrębnił stosowany przez nią typ komizmu, który odróżnił jej utwory od „klasycznego” kryminału. Tradycyjna powieść kryminalna była bowiem:

[...] sterylna i chłodna mimo ogarniającej ją „atmosfery” lęku, grozy, makabry i odrazy. Od tak określonej struktury „klasycznej powieści kryminalnej” kryminały Chmielewskiej różnią się tylko jednym, ale istotnym aspektem: są humorystyczne. Ich komiczna konstrukcja otwiera w rezultacie odmienny typ odbioru – ludyczny³.

1 Kategorię ludyczności wprowadzam za: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

2 M. Abramowicz, D. Bertrand, *Przedmowa*, [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1994, s. 7–16.

3 T. Bujnicki, *Kryminał jako zabawa. Narracje Joanny Chmielewskiej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2021, s. 221.

W *Lesiu* nastąpiła więc zmiana konwencji – kryminał „serio” zastąpiła zabawa w kryminał. Autorka, która doskonale opanowała konwencje powieści kryminalnej, znała jej podstawowe schematy i „rytuały”, nadała im teraz inne znaczenia. Do obiegowych tematów kryminału odwołała się w początkowych częściach *Lesia* (zbrodnia (nie)doskonała, napad na pociąg⁴). Zarazem w powieści zasadnicze chwyt gatunku zostały zbanalizowane i zmienione w swoje przeciwieństwa, wskazując czytelnikowi sposób, w jaki powinien czytać utwór.

Wyjątkowość *Lesia* nie oznacza jednak, iż elementów komizmu nie można znaleźć we wcześniejszych powieściach kryminalnych. Nie miały one jednak podstawowego znaczenia w ich strukturze. Natomiast powieść Chmielewskiej znalazła licznych naśladowców i kontynuatorów po roku 1989. Nurt groteskowy – jak zauważa Violetta Wróblewska – „zapoczątkowany niegdyś przez [...] Marczyńskiego⁵, a spopularyzowany przez Joannę Chmielewską [...], należy współcześnie do zjawisk niezwykle ekspansywnych”. Badaczka odwołuje się do kilkunastu powieści, pisząc o nich:

Istotną przyczyną zwrotu pisarzy i czytelników w stronę „zabawnej sensacji” zdaje się widoczny w tym rodzaj osławiania negatywnie kojarzonej przez wielu Polaków niezbyt odległej przeszłości. Kpina z aparatu sprawiedliwości, pokazywanie nieudolnych policjantów, opieszałość organów ścigania, apologia zwykłego obywatela, który „domowymi sposobami” radzi sobie z grupą przestępczą, stanowią rodzaj swoistych działań karnawalizacyjnych, nastawionych na obłaskawianie zjawisk budzących niegdyś strach⁶.

Wydany w czytelnikowskiej serii „Biblioteka Satyry” *Lesio* lokuje się więc inaczej niż powieści kryminalne w serii „Z jamnikiem”, w której najczęściej publikowała Chmielewska. Autorka bowiem ostentacyjnie podkreśliła, już w podtytule, ludyczny charakter utworu. Przy czym podkreślenie: „nie da się ukryć” – należy odczytywać jako wskazówkę lekturową i ostrzeżenie przed traktowaniem *Lesia* jako „poważnej” powieści kryminalnej. Już w tym momencie rozpoczyna Chmielewska „grę” z czytelnikiem. Rozbraja właściwe odbiorowi kryminału poczucie strachu i grożącego niebezpieczeństwa. Komizm zapewniał czytelnikowi

4 Warto podkreślić, że napad na pociąg jest konwencją nie tylko powieści kryminalnej, lecz także westernu.

5 Nosicielami humoru w powieściach Marczyńskiego (*Gaz 303, Czarci Jar*) były kreacje detektywów Baltazara Szafrana i Rafała Królika; można także zwrócić uwagę *Wileńską powieść kryminalną* Felicji Romanowskiej (pseudonim pięciu autorów!) o cechach parodystycznych i ironicznych. Por. T. Bujnicki, *Wileńska powieść kryminalna. Zabawa gatunkiem i powieść „z kluczem”*, [w:] tenże, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, DiG, Warszawa 2010, s. 248–256.

6 V. Wróblewska, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” XVII, Wrocław 2011, s. 135.

„komfort” ludycznego stosunku do przedstawianego świata, w którym projektowane przez główną postać morderstwa nie są groźne i zawierają znaczny potencjał śmieszności. Przedstawiając wybrany wycinek rzeczywistości przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, Chmielewska nie tyle traktuje ją referencjalnie, ile nakłada na nią szczególną matrycę, w której owa rzeczywistość zostanie opowiedziana. Narracja powieściowa traci przezroczystość, a na czoło wysuwa się sposób artykulacji, wspartej na wielostronnej stylizacji, z dominującymi w niej stereotypowymi i konwencjonalnymi obrazami oraz niezwykle rozwiniętą idiomatyką. Strukturalną cechą powieściowego tekstu staje się jego pastiszowość i parodystyczność.

Na tym przede wszystkim polegała śmieszność przedstawionej fabuły, nierozdzielnej od form jej narracji. W utworze autorka toczy nieustanną grę ze stereotypem gatunku, zmieniając jego semantykę oraz przekształcając utrwalone schematy. *Lesio* jako powieść o „nieudaczniku”, który zamierza popełnić mordercze przestępstwa, działając indywidualnie (*Zbrodnia niedoskonała*⁷) lub w zorganizowanej „przestępczej” grupie (*Napad stulecia*), jest zarazem zaprzeczeniem i zbanalizowaniem struktury „klasycznego” kryminału. To zabawna powieść o niemożności popełnienia przestępstwa przez tytułowego bohatera, umieszczona w kontekstach obyczajowych, społecznych i zawodowych „epoki peerelu”. Tak ukształtowany *Lesio* jest powieścią hybrydyczną, na której formę składają się elementy różnych odmian gatunku. Elżbieta Gazdecka, proponowała nazwy: „antykryminał” („groteskowe ujęcie gatunku”), „komedia kryminalna” czy „kryminał ironiczny”⁸. To rozproszenie i niezdecydowanie terminologiczne umożliwiła zróżnicowane interpretacje powieści, uwydatniając mocniej bądź kontekst obyczajowo-społeczny, bądź przedstawianą z komicznej perspektywy intrygę kryminalną. Naśladowanie wzorców, które – aluzyjnie – są zawarte w tytułach części, łączy autorka z niemożliwością dokonania przedsięwziętych „przestępczych” zamiarów. Dopiero część trzecią kończy ujęty w formę *happy endu* utopijny – nie kryminalny! – obraz zrealizowanych wielkich projektów. Wcześniejsze części uwydatniają natomiast niezrealizowane przestępstwa: Lesia w części pierwszej i całego zespołu w części drugiej. *Lesio* staje się więc paradoksalnie kryminałem bez zbrodni, które istnieją jedynie intencjonalnie.

W każdej z trzech części powieści dominuje inny wycinek biografii bohatera, zaś ich tytuły aluzyjnie wskazują na sparodiowane schematy powieściowe. Tytuł części pierwszej – *Zbrodnia niedoskonała* – jest drwiną i odwróceniem

7 Fabuła *Lesia* została ujęta w trzy osobne części: *Zbrodnia niedoskonała*, *Napad stulecia* i *Droga do chwały*.

8 E. Gazdecka, *Czy Joanna Chmielewska pisała kryminały?*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2016, s. 284.

konwencjonalnego oraz obecnego w tytułach wielu utworów, pojęcia „zbrodni doskonałej”⁹. Tytuł drugiej części – *Napad stulecia* – ma podobną aluzyjną funkcję i zapewne odwołuje się do słynnego napadu na pociąg w Wielkiej Brytanii z roku 1963. Do odmiennej konwencji nawiązuje tytuł części trzeciej – *Droga do chwały* – stając się raczej kombinacją kryminału z gotycką powieścią tajemnic¹⁰ i współczesną powieścią społeczno-obyczajową. W obrębie wszystkich części można zauważyć wyraźną tendencję parodystyczną¹¹, która nadaje całej powieści swoistą cechę „świata na opak”.

Dzieło Chmielewskiej – wbrew tradycyjnej zasadzie kryminałów – odbywa się bez detektywa i trupa na początku oraz inwersyjnego rozwikływania splotu przyczyn i skutków¹². *Lesio* jest więc modyfikacją modelu znanego z wcześniejszych powieści autorki, w których rolę detektywa pełniła sama narratorka, a w szerszym kontekście – obok tradycyjnych detektywów – pojawiali się oficerowie śledczy (jak w powieści milicyjnej). W *Lesiu* ta konwencja zostaje złamana. Narrator przedstawia jedynie „przestępcę” i jego przygotowania „zbrodni”.

Lesio: główny bohater powieści

Spiritus movens ludycznej struktury przedstawianego świata jest oczywiście Lesio i jego działania, które ujawniają jego „nieudacność”¹³, niezręczność i roztargnienie. Jest głównym twórcą zdarzeń stanowiących podstawę komizmu sytuacyjnego, zabawnych ciągów pomyłek i nieporozumień, nieudanych czynów „zbrodniczych” oraz dygresyjnych wstawek przedstawiających różne elementy codzienności.

9 Prawdopodobną inspirację stanowił film *Zbrodnia doskonała* (1963) na podstawie powieści Jeana Labourde i w reżyserii Christiana-Jaque’a, twórcy słynnego *Fanfana Tulipana* (1952), z komiczną kreacją Bourvila.

10 O roli „powieści tajemnic” i „powieści gotyckiej” w kryminałach lat 50. i 60. XX w. zob. R. Dudziński, *Tajemnice PRL-u. Wczesna powieść milicyjna wobec tradycji literatury kryminalnej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2021, s. 201–219.

11 O roli parodystycznych stylizacji w powieści zob. M. Bachtin *Epos i powieść*, [w:] tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przekł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 539 i nast.

12 Roger Caillois zwraca uwagę, iż akcja kryminału stanowi odwrócenie porządku „właściwej” powieści i jest opowiadana „od końca”, a jej porządek ma charakter dedukcji. Zob. R. Caillois, *Siła powieści*, przekł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, cz.: *Powieść kryminalna*, s. 38. Inaczej jest w *Lesiu*, w którym autorka respektuje tradycyjny linearny porządek czasowy.

13 Nieudacznym – wg *Słownika Języka Polskiego* to człowiek doznający samych niepowodzeń; nieudolny, niezaradny, nieporadny.

W powieści już we wstępnej prezentacji bohatera¹⁴ autorka nadała mu cechy dziwaczne i śmieszne. Powieść otwiera opis rzekomego „autoportretu” Lesia Kubajka:

Na mojej ścianie wisi wielka, melancholijna morda, namalowana własnoręcznie przez Lesia na miękkiej płycie pilśniowej. Niektórzy mniemają, że jest to autoportret, przy czym sam Lesio na zmianę to potwierdza owo mniemanie, to mu zaprzecza.

Lesio bowiem istnieje. Istnieje wyraźnie, realnie, zdecydowanie, a niekiedy z hukiem [...]

Charakter Lesia, acz szlachetny, jest jednakże nad wyraz skomplikowany, dusza pełna fantazji, a życiorys bogaty w wydarzenia. Może nie wszystko z opisanych tu czynów w rzeczywistości popełnił. Ale z pewnością do wszystkich był zdolny...¹⁵.

Już te wprowadzające zdania wstępu akcentują humorystyczny dystans wobec powieściowego bohatera. Zapowiadają one zarówno językowy obraz postaci, jak i niezwykłość jej powieściowych przygód: „realnych” i fikcyjnych. Lesio, postać mająca swój rzeczywisty prototyp – jak zanotowała autorka w żartobliwej autobiografii – zwrócił jej uwagę już wcześniej:

Do BLOK-u [...] przyszedł pracować Lesio. Nie było rzeczą możliwą siedzieć przy stole obok niego i nie napisać o nim. W nielicznych chwilach przestojów pożyczałam maszynę od sekretarki, zespół zaś stał za moimi plecami i chichotał, a Leszek łytał podejrzliwym okiem. Bardzo długo miał nadzieję, że utwór nie ukaże się nigdy, szczególnie iż całość pisałam z przerwami przez sześć lat, po wyjściu książki jednakże zmienił zdanie. Ni z tego ni z owego zaczęło się mu nagle świetnie powodzić, przerzucił się całkowicie na malarstwo, objechał cały świat i *Lesia* traktuje obecnie jak rodzaj talizmanu¹⁶.

Aby wykreować powieściowego Lesia, Chmielewska wykorzystywała swoje wcześniejsze pisarskie doświadczenie. Niektóre składniki fabuły i występujące w nich postaci (zespół pracowni projektowej) odnaleźć można już w debiutanckiej powieści *Klin*. Jeszcze bliższy związek łączy tło *Lesia* z kolejnym kryminałem *Wszyscy jesteśmy podejrzani*. I tutaj występuje zespół Wielobranżowej Pracowni

¹⁴ Kategoria bohatera pojawia się w powieści w dwóch znaczeniach: opisowym – jako główna postać utworu oraz wartościującym – jako sprawcy heroikomicznych czynów.

¹⁵ J. Chmielewska, *Lesio*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 5. Wszystkie cytaty oznaczone w tekście artykułu numerem strony.

¹⁶ Taż, *Życie (nie) całkiem spokojne. Biografia Joanny Chmielewskiej*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2016, s. 108.

Projektowej oraz postaci określone identycznymi imionami bądź występujące w podobnych funkcjach. W otwierającym powieść spisie osób pojawia się również Leszek (czyli Lesio) – „melancholik z artystyczną duszą, niezrozumiany przez otoczenie, a głównie przez żonę”¹⁷.

Lesio morderca i przestępca

Tak wykreowana postać, wprowadzona w intrygę kryminalną, już od początku ujawnia cechy, które muszą stanąć na przeszkodzie realizacji planowanych zbrodniczych zamiarów. „Mordercze” czyny są bowiem całkowicie w niezgodzie z przedstawionym w powieści charakterem, a roztargnienie bohatera i rozmaite niezręczności, które stale popełnia oraz zewnętrzne konteksty podejmowanych działań sprowadzają je do komicznego poziomu. Groźne postanowienia przekształcają się w groteskowe i zabawne sytuacje. We wszystkich na plan pierwszy wybija się „nieudacznictwo” Lesia – komiczna niemożność wykonania podjętych działań, które zmieniają się w sploty nieoczekiwanych przypadków, nieporozumień, pomyłek czy odwrotnych od zamierzonych rezultatów. Wszystkie pomysły Lesia wywołują intensywne działanie jego wyobraźni, formującej tok zdarzeń wymyślonych oraz zrealizowanych „w myśli” pragnień. Ostatecznie oba „morderstwa” miały dokonać się w wymaginowanych sytuacjach.

Już pierwsze zdanie powieści odkrywa zbrodniczy zamiar Lesia: „Lesio Kubałek postanowił sobie, że zamorduje personalną” (7). Przyczynę tego postanowienia przedstawia narrator stylem podniosłym, urzędowym i kwiecistym:

Personalna była jego wrogiem numer jeden oraz zasadniczą przeszkodą na drodze do zrobienia kariery. Dzień w dzień zatruwała mu życie, dzień w dzień sępiami szarpała jego zdrowie i nerwy i każdego ranka przeistaczała się w symbol kłęski. Nielitościwie i bez żadnego zrozumienia dla jego artystycznie niezorganizowanej duszy wyłapywała wszystkie jego spóźnienia i bez cienia miłosierdzia zmuszała do opisywania ich szczegółowo w specjalnej księdze dużego formatu, zwanej księgą spóźnień (7).

Użyte przez narratora hiperbolizacje tego zdawałoby się drobnego, biurowego szczegółu, dopełniały porównania i epitety określające panią Matyldę („była jak granit, jak Nemezys, jak Fatum”; „miała niezłomną duszę, żelazne zdrowie i kamienne serce” (8)). Ów podniosły – niemal homerycki – ton nadaje morderczemu postanowieniu Lesia heroikomiczną motywację. Komizm jego decyzji ujawnia – obok stylizacji – nieadekwatność przyczyny i zamiaru: „Ogarnięty

¹⁷ Taż, *Wszyscy jesteśmy podejrzani*, wyd. II, Alfa, Warszawa 1988, s. 5.

bezdenną rozpaczą, do ostateczności zgnębiony, wyczerpany nerwowo Lesio znalazł jedno, jedyne, radykalne wyjście: popełni zbrodnię doskonałą!” (8).

Efektami jego działań są jednak powtarzające się niepowodzenia. „Niedoskonałość” wykonania zaplanowanych drobiazgowo zbrodni, czy ściślej – niemożność ich dokonania, autorka łączy ze scenerią codzienności, zajęć biurowych i domowych. Narracja, która stale towarzyszy bohaterowi i kontroluje kolejne jego czyny, równocześnie umieszcza je w zmieniających się jak w kalejdoskopie zabawnych kontekstach. Struktura utworu ma kompozycję następujących po sobie epizodów, o własnych minitematach i akcji. Konwencję kryminalnej zagadki zastępuje tu komedia pomyłek i absurdalnych działań, wywołujących spiętrzenie następujących po sobie komicznych wypadków. Autorka obudowuje je charakterystycznym pod względem stylistycznym komentarzem i opisem, wypełnionymi bogatą idiomatyką, frazeologizmami, skonwencjonalizowaną metaforą. Presja form opowiadania na treści przedstawiane jest olbrzymia, postaci tkwią w swoistym kontekście słownym, określającym zarówno sposoby ich emocjonalnych reakcji (to charakterystyczne: postaci często „ryczą” lub – jak Lesio – śpiewają), jak i obowiązujący wówczas styl nowomowy.

Zatem drobiazgowy opis przygotowywania pierwszej „zbrodni” nabiera cech komicznych dzięki wyborowi sposobu jej dokonania oraz stylistycznym interwencjom narratora. Pomysł otrucia „prześladownicy” zarażonymi gronkowcem lodami Calypso, a nie zatrutym napojem lub wsypaną do posiłku trucizną, wyzwała w wyobraźni Lesia następujące aluzyjne skojarzenia:

Gronkowce... śmiertelna trucizna, zabójczy jad... Słowiańscy woje, chwytający się z krzykiem za pierś przy stole Brunhildy... Wijąca się w męce pani Matylda... Milczące sztywne zwłoki na marach... (27).

Gdy zawodzą gronkowce, Lesio wymyśla inne – „powszednie” – sposoby usunięcia pani Matyldy: napadający chuligani, kłusujący zły pies czy poślubiający ją milioner amerykański. Ów intencjonalny tok myślenia Lesia dodatkowo wzmacnia kontrast między groteskowością morderczego zamiaru a stereotypami powieści kryminalnej. Komiczną konsekwencją działań bohatera jest domniemany mord zbiorowy na zespole pracowni. Zakupione lody zostają bowiem zjedzone przez współpracowników Lesia, co tworzy w jego wyobraźni przerażające obrazy zbiorowej (niechcianej) zbrodni:

Straszliwa wizja sześciorga zwłok, sześciu ukwieconych katafalków, sześciu gustownych nagrobków na Bródnie, przysłoniła mu wszystko [...]. Został mordercą, popełnił zbiorową zbrodnię! Ale przecież nie chciał, wcale nie chciał! Lukrecja Borgia niech sobie truje, królowa Bona, Brunhilda! Ale nie on... (33–34).

Kolejne planowane przez Lesia morderstwo ma podłoże erotyczne. Tym razem konwencji kryminału bliższe jest narzędzie zbrodni. Jest nim młotek, którym Lesio pragnie uśmiercić „rywala”. „Młotek jako narzędzie mordu z dawien dawna już był wypróbowany przez licznych przestępców i zawsze spełniał swoje zadanie [...]” (79) – komentował narrator. Jednak próba kradzieży narzędzia w sklepach MHD¹⁸ nie udaje się i bohater kradnie robotnikom drogowym olbrzymi młot. Realistycznie ujęte scenki sklepowe zmieniają się w absurd, a zamierzone morderstwo drogowym młotem nabiera cech czarnej groteski.

Zabójstwo rywala oraz konsekwencje zbrodni okazują się makabrycznym koszmarem sennym, w którym skazany na dożywotnie więzienie bohater przebywa w lochu ustylizowanym według średniowiecznych i pochodzących z powieści grozy wyobrażeń:

Chciał się poruszyć, ale okazało się, że jest przykuty do ściany grubym, żelaznym łańcuchem. I na takim samym łańcuchu ma uciepioną u nogi ciężką, żelazną kulę [...].

Wyciągnął widelec i zaczął nim ostrożnie dłubać w ścianie.

Po pewnym czasie udało mu się wydłubać tyle, że [...] w ścianie powstał otwór [...]. I wówczas nastąpiła rzecz straszna! [...], z powstałego w ten sposób otworu wypadł najprawdziwszy w świecie autentyczny kościotrup!

Lesio siedział teraz w koszmarnej celi więziennej, nadal przykuty do resztek ściany, zasypany cegłami i gruzem, w objęciach kościotrupa [...]. Najprzeróżniejszy ze wszystkiego był fakt, że ów kościotrup warczał. Warczał Lesiowi nad uchem okropnym, przenikliwym, metalicznym dźwiękiem i wszystko wskazywało na to, że będzie tak warczał do Sądu Ostatecznego! (87)

Tę scenę, powtarzającą częściowo podobny epizod w *Ostatnim zdaniu nieboszczyka*¹⁹, zamyka... przebudzenie („Warczał budzik. Lesio leżał pod fotelem we własnym mieszkaniu”). Chwył z koszmarem sennym, dobrze znany wielu fantastycznym opowieściom, tutaj ma uwydatnić nie tylko wybujałą wyobraźnię bohatera, ale także komizm kontrastu (kościotrup – budzik).

Działania przestępcze Lesia tworzą więc łańcuchy zabawnych realnych i fantastycznych przypadków oraz eksponują nieadekwatność podejmowanych morderczych działań. Komiczne są same próby przeprowadzenia przestępczej akcji. Poszukiwania sposobu zgładzenia personalnej Matyldy, skomplikowane przygotowania

¹⁸ MHD – skrót: Miejski Handel Detaliczny.

¹⁹ W wydanej rok wcześniej powieści, narratorka i zarazem bohaterka zostaje uwięziona w zamkowych lochach i wydostaje się z nich, postępując się... łyżką (!). Pewną modyfikacją motywu zamkowych podziemi jest obszerny końcowy fragment *Lesia* – penetracja lochów przez cały zespół pracowni.

napadu na pociąg przez zespół pracowni (*Napad stulecia*) czy kradzież matrycy mapy Przewodniczącemu Gminnej Rady Narodowej (*Droga do chwały*) tworzą serie komicznych zdarzeń umieszczanych z reguły w realiach peerelowskiej codzienności (pojawiają się one często w formach dygresyjnych i mają strukturę interwencyjnych minisatyry). Powieść wymaga więc rozpoznawania w niej szeregu aktualizujących aluzji.

W fabule powieściowej zmienia się umiejscowienie tytułowego bohatera. Lesio zajmuje centralne miejsce jedynie w części pierwszej, gdzie jest głównym sprawcą zdarzeń, skupionych wokół dwóch projektowanych przez niego morderstw. W następnych częściach jego rola ulega redukcji. W części drugiej jest już tylko jednym z uczestników (i nie najważniejszym) zbiorowo planowanego (lecz także nieudanego) przestępstwa. Natomiast w części trzeciej występuje przede wszystkim jako artysta, dzięki któremu możliwa jest realizacja wielkiego planu przestrzennego. Jednak pełni w tej części jedynie epizodyczne role: odgrywa rolę hrabiego w socrealistycznej sztuce oraz „uczestnika” lokalnej „corridy” z atakującym go bykiem. Jest także członkiem ekipy zagubionej w lochach zamkowych.

Uczestnictwo w „przestępczym gangu” – zespole Pracowni przygotowującej napad na pociąg – jest także drugoplanowe. Komizm przedstawionej sytuacji polega na tym, że cel rabunkowy jest szlachetny: zlikwidowanie splagiowanego konkurencyjnego projektu konkursowego. Komiczny charakter mają sposoby i wykonanie przestępstwa, zakończone niepowodzeniem, ale wyzwajające serie zabawnych – wręcz gagowych – zdarzeń, w których czołową rolę odgrywa Lesio. Bohater według planu miał zatrzymać pociąg, ale w rezultacie spiętrzonych powikłań ucieka przed nim:

Środkiem toru przed parowozem, pędził człowiek z garbem na plecach, wywijający na wszystkie strony płonąca i sypiąca iskry pochodnią, nie wykazujący najmniejszej chęci zboczenia gdziekolwiek i najwyraźniej w świecie zamierzający tak pędzić aż do dnia Sądu Ostatecznego! (141)

Podobnie wygląda inna ucieczka Lesia, tym razem przed rozwścieczonym buhajem w części trzeciej:

Obejrzał się i ujrzał tuż za sobą rozpędzoną górę, zionącą ogniem z pyska i błyskającą wściekłymi ślepiami. Zdrętwiał tylko na ułamek sekundy, po czym natychmiast wystartował do szaleńczego galopu na dwa metry przed buhajem. Szczęściem wystartował nie wprost, a nieco pod kątem, co zmusiło goniącego potwora do zmiany kierunku. Zyskawszy w ten sposób kilka metrów gnał rozpaczliwie przed siebie, dudniąc prawie tak samo jak buhaj. Kasztelanki i rumaki wyleciały mu z głowy, a na moment mignęła myśl o corridzie i torreadorach [...] (309–310).

Wpisane w kolejne epizody postępowanie Lesia wyzwała całe serie zabawnych i paradoksalnych wydarzeń, a jego zachowania i gesty mają często farsową strukturę. Można ją rozpoznać w cytowanych wyżej ucieczkach przed pociągami i buhajem. Jeszcze wyraźniej zarysowuje się ona w nieopanowanych reakcjach na różne wyłaniające się przed bohaterem kłopoty. I tak, chcąc zdążyć z nadaniem kuponu totolotka, Lesio:

Działalność rozpoczął od przewrócenia krzesła i zrzucenia ze stolika telefonu. Następnie stracił kilka bezcennych chwil na uporczywe i bezowocne naciąganie na nogi marynarki zamiast spodni. Następnie urwał w łazience wieszak na ręczniki. Następnie stłukł dwie szklanki, jeden wazon i żarówkę w stojącej lampie, która się złośliwie przewróciła. Następnie wyrzucił na zewnątrz zawartość półki w szafie, gdzie grzebał, gnany bezrozumnym pragnieniem włożenia czystej koszuli oraz zawartość szafki z butami, gdzie w niepojętych celach poszukiwał szczotki do butów (160–161).

Natomiast wejście Lesia do pracowni z zdobytymi (ze sprzedaży obrazów) pieniędzmi przedstawia narrator następująco: „przedmiot oczekiwania nie tyle wszedł, ile wpląsał do biura w radosnych piruetach i z triumfalną pieśnią na ustach” (193). Owo radosne wejście zamyka także niemal filmowy gag – przypadkowe uruchomienie gaśnicy:

Gaśnica upadła dokładnie według instrukcji użycia, to znaczy łebkiem do dołu. Była nowa, w pełni sprawna i jak się za chwilę okazało zdolna do ugaszenia nawet pożaru Rzymu.

Z przeraźliwym szatańskim sykiem wściekły wąż piany niczym skondensowany tajfun miotał się w małym korytarzyku, a w jego objęciach miotał się Lesio (193).

Od części drugiej „nieudacznictwo” Lesia objawiało się więc zasadniczo poza wątkiem kryminalnym. W rozbudowanych epizodach bohater uczestniczył w gorączkowych zabiegach zespołu mających na celu zdobywanie niezbędnych dla egzystencji funduszy: nadawaniu (nieudanym) kuponów totolotka i hazardowej grze na wyścigach, po których kolejne niepowodzenia „topi w alkoholu”. Jak *deus ex machina* pojawia się przekaz z zawiadomieniem o sprzedaży w Desie obrazów bohatera, co prowadzi ku *happy endowi* oraz ułatwia wielki sukces zespołu – wygraną w konkursie.

Lesio – osobowość emocjonalna i artystyczna

Zamknięcie przestępczej biografii Lesia następuje zasadniczo pod koniec części pierwszej jego deklaracją: „Nigdy więcej, za żadne skarby świata!” (92). Udział w napadzie na pociąg w części drugiej czy w intrydze z wykradzeniem matrycy

jest już zdecydowanie drugorzędny. W rezultacie postać Lesia ulega pewnej metamorfozie. Nie zmieniają się jego podstawowe cechy roztargnionego „nieudacznika”, natomiast przekształca się jego funkcja fabularna. Bohater pojawia się teraz w rolach: podejrzliwego małżonka, zadurzonego wielbiciela pięknej koleżanki Barbary i – przede wszystkim – artysty. Wybitny talent artystyczny Lesia objawia się w niespodzianych i spontanicznych działaniach bohatera jako malarza i twórcy kolorystycznego opracowania projektu. Metodę twórczą Lesia autorka określa groteskowo jako mieszaninę stylów: „Zasadniczo był impresjonistą, a wpływy surrealizmu i abstrakcjonizmu toczyły w jego duszy walkę z zmiennym wynikiem” (57). Realizację znajdującą one w „kubistycznym” portrecie Barbary:

Portret przedstawiał liczne figury geometryczne, w których z pewnym wysiłkiem można się było dopatrzyć zdeformowanej postaci płci najprawdopodobniej żeńskiej, całkowicie pozbawionej odzieży, usytuowanej na kształt sfinksa z wydatnie wypiętą ku górze częścią tylną, z czymś w rodzaju kwiatka w części przedniej, reprezentującej zapewne zęby (58).

O ile wyczyn malarski prowadzi do konfliktu z sportretowaną Barbarą, o tyle w roli koloryzatora Lesio przyczynia się do sukcesu całego zespołu – do zdobycia pierwszej nagrody w konkursie otwierającym szerokie możliwości rozwoju pracowni. Od tego momentu artystyczne roztargnienie bohatera, przedmiot niechęci i lekceważenia, staje się wadą wybaczną, a nawet aprobowaną. „Szał twórczy” Lesia, wyrażający się w opracowaniu kolorystycznym projektu, stał się bowiem głównym elementem jego wysokiej oceny:

Elementem, który ostatecznie wpłynął na decyzję jury konkursowego i który ten właśnie projekt wysunął na czoło, była genialna, odkrywcza, imponująca koncepcja kolorystyki! Ogrom talentu Lesia przerósł wszelkie oczekiwania! (221)

Superlatywny i eksklamacyjny sposób wyrażenia sukcesu ukazuje awans postaci i wyznacza jej nowe miejsce w hierarchii zespołu. To ujawnienie malarskiego talentu służy zwrotom w akcji (zdobycie nagrody konkursowej i umożliwienie realizacji projektu), a w efekcie końcowym nobilituje nieudacznika i stwarza z niego podporę całej pracowni:

W umyśle jego jasnym blaskiem rozbłysła świadomość zmiany, jaka zaszła w jego egzystencji, w ciągu ostatnich dwóch lat [...] Już nie jest uważany za niedorozwiniętego idiotę, zakałę pracowni, niewydarzonego półgłówka, któremu się nic nie udaje! Przeciwnie oto zespół współpracowników patrzy na niego z szacunkiem, z nadzieją, z życzliwym podziwem, od niego spodziewa się dostarczenia pożytecznych atrakcji (314).

Zmienia się również jego rola jako głównego kreatora zabawnych sytuacji. *Lesio* współuczestniczy teraz w różnych komicznych zdarzeniach i reakcjach zbiorowych, jak chociażby w triumfalnym przyjęciu wiadomości o wygranej, przedstawianym jako „żywiolowy objaw pomieszania zmysłów”:

Włodek elektryk padł na kolana i wzniosł oczy ku niebiosom, chociaż był niewierzący. Pani Matylda szlochając gwałtownie ze szczęścia wypila wodę przeznaczoną dla zwierzchnika. Barbara i Karolek wykonali fragment polki galopki z figurami przy akompaniamencie własnym. *Lesio* w odmiennym nieco rytmie zawiódł pieśń dziękczynną (220).

Wygrana otwiera przedstawioną w części trzeciej „światłą” przyszłość całego zespołu, który ma teraz „przystosować obiekty zabytkowe do celów turystycznych” (240) i zaprojektować budowę wielkiego turystyczno-wypoczynkowego ośrodka w małym dolnośląskim miasteczku. Tym razem działania *Lesia* przesuwają się na dalszy plan, wyodrębniając się tylko w niektórych epizodach (np. w roli hrabiego w dramacie socrealistycznym i w panicznej ucieczce przed rozwścieczonym buhajem). Z bohaterem współuczestniczą w zabawnych zdarzeniach niemal wszyscy członkowie zespołu, a rolę *Lesia*, jako sprawcy wielu powikłań, przejmuje Duńczyk Björn (Bobek). Kreując tą postać, autorka wykorzystuje proste formy językowego komizmu: słaba polszczyzna Björna nie tylko stwarza nieporozumienia i pomyłki semantyczne, lecz także wpływa na zdarzeniowe katastrofy (jak utrata matrycy).

Między pastiszem a parodią. Komiczne stylizacje Chmielewskiej

Na parodystyczną koncepcję powieści wskazała wcześniej Elżbieta Gazdecka, nazywając ją – za Stanko Lasicem²⁰ – „antykryminałem”²¹. Tym samym konwencje gatunku zostały odwrócone, wręcz ograniczone, a punkt ciężkości przeniósł się na humorystyczny obraz przedstawianego świata. Humor powieści jest więc podstawową jakością estetyczną struktury powieściowej *Lesia*. Będąc podstawą komizmu, wyraża pobłażliwy i w zasadzie aprobatywny stosunek do rzeczywistości, akcentując jej śmieszność i ograniczając do minimum aspekty satyryczne. Humor – jak piszą autorzy *Przedmowy* do tomu *Humor europejski*: „wkracza na główne drogi, po których wartości [...] się przemieszczają (ujawniając stereotypy),

²⁰ S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przekł. M. Petryńska, PIW, Warszawa 1976.

²¹ E. Gazdecka, dz. cyt., s. 283–284.

przebiega ich wąskie ścieżki (na przykład w dowcipie), zatrzymuje się na progu zerwania z nimi (paradoks)”²².

Wszystkie te elementy można łatwo rozpoznać w powieści. Zarówno styl narracji, jak i kompozycję fabuły powiązała autorka z komizmem postaci i zdarzeń przez nich wywoływanych. Integralność ludycznego obrazu ujawnia się we wszystkich płaszczyznach przedstawianego świata; wiąże ze sobą konstrukcję fabularną, sposoby jej narracyjnego przedstawienia, charakterystyki postaci i ich język.

Tak uformowaną strukturę powieści należy umieścić między pastiszem i parodią. Obszerne partie tekstu odwzorowały rzeczywistość niemal dosłownie, „cytuując” ówczesne sposoby mówienia i zachowań. Przeważało jednak parodystyczne ujęcie, komicznie wyjaskrawiające różne wzorce obyczajowe, kulturowe i językowe. Już na początku zbrodniczy charakter fabuł pozornie sugerują tytuły. W części pierwszej stereotypową oraz wielokrotnie powtarzaną w powieściach i filmach „zbrodnię doskonałą” autorka zmienia w „niedoskonałą”, a więc niespełnioną; czyli – parodiuje. Z kolei w *Napadzie stulecia* parodia obejmuje sposoby jego przygotowania oraz przebieg wykonania. W części trzeciej „przestępstwo” skoncentrowane wokół prób zdobycia matrycy, strzeżonej jak cenny skarb przez przewodniczącego Gminnej Rady, rozmywa się w dygresyjnych epizodach.

Intertekstualność obejmuje niemal wszystkie płaszczyzny tekstu. Komizm *Lesia*, podobnie jak i pozostałych powieści Chmielowskiej, opiera się przede wszystkim na bogactwie kombinacji stylizacyjnych. Ludyczny obraz rzeczywistości nie ogranicza się jednak tylko do poziomu treści. Uwydatnia się zarówno w obrębie form narracyjnych, jak i w języku poszczególnych postaci. Obecna na różnych płaszczyznach tekstu stylizacja kształtuje przede wszystkim językowy obraz świata. Wyrazistość stylizacji podkreśla mocno mieszanie się stylów obecnych w językowych formach rytuałów i mitów społecznych, wyzyskanie frazeologizmów, stereotypowych idiomów, publicystycznych klisz, języka urzędowego, korzystającego z ówczesnej nowomowy, skonwencjonalizowanych form literackich (epitetów, porównań, metafor). Wszystkie te składniki są obecne w inteligentnym języku pracowników biura projektowego i uzależniają się od zmiennych sytuacji. Jest to w znacznym stopniu pastisz języka inteligencji ukształtowanego w połowie XX wieku.

Nie tylko zresztą język. Ze szczególnym upodobaniem stylizuje Chmielowska sytuacje, w których działania postaci ocierają się o absurd. W znacznym stopniu jest on wynikiem sprzeczności poważnych zamiarów i wpływających na nie zewnętrznych form życia, w których absurdalność jest cechą – na swój sposób – integralną. Tak właśnie Chmielowska kształtuje: zabawne scenki sklepowe, wypełnianie kuponów totolotka, rytuały obchodów rocznicowych itp. Spiętrzenie absurdalnych czynności stanowi chociażby scena wypełniania kuponów totolotka

przez – wydawało by się – racjonalnie myślących członków zespołu, za pomocą „metod naukowych” i „czarnej magii”:

Całkowitą pewność wygranej uzyskamy tylko typując w piątek o północy, na rozstajnych drogach, w czasie nowiu księżyca. Z tego co wiem to musimy mieć jeszcze czarnego kota, nietoperza, sowę, trzynaście gromnic i suszoną żmiję (104) .

Gry stylizacyjne Chmielewskiej uwydatnia przede wszystkim narracja powieściowa. W niej następuje humorystyczne zderzenie stylu niskiego z wysokim, przez co wyraźnie podkreślona została niestosowność użycia tego drugiego. Autorka zagęszcza właściwości wybieranych wzorców, które tym sposobem ulegają hiperbolizacji, ośmieszeniu i wyjaskrawieniu. Zmienia się dystans narracyjny. Świat przedstawiony jest wartościowany emocjonalnie i określony przez różnicowane stylizacje.

Styl powieści Chmielewskiej nie jest więc przezroczysty – przeciwnie, jego bogactwo i emotywny charakter nadaje przedstawianej rzeczywistości dominującą funkcję komizmu. To przede wszystkim komizm niestosowności, przesady i nieadekwatności. Wzmacnia go: zabawna hiperbolizacja, kontrasty wywoływane sprzecznością sytuacji i języka jej opisu, przejaskrawienie, kalambur i paradoks.

Specjalnością Chmielewskiej jest przy tym stylizacja łącząca wysoki styl literacki, często świadomie przerysowywany, ze stylem kolokwialnym, korzystającym z stereotypów. Ujawnia on zwykle niedostoswane do sytuacji. Predylekcja do pozornej literackości wyraża się w wielu charakterystycznych i rozbudowanych idiomach: „mroczne głębie jego jestestwa” (27), „dusza Lesia [...] rozpląszyła się plackiem” (38), „zbrodnicze zamiary zaczynały się stawać dla Lesia chlebem powszednim” (78), „stan finansowy pracowni sięgnął dna przepaści” (100), „[Lesio] dźierży wysoko sztandar dziadowskiego honoru” (176), „wizja promiennej pełnej sukcesów przyszłości” (223)”. Chmielewska z szczególnym upodobaniem wykorzystywała owe utrwalone w języku frazeologizmy, których komizm polega na wyolbrzymieniu i absurdalności związku wyrazów (jak np. widzieć „oczyma duszy” czy „leżeć odłogiem”).

Wzajemny stosunek tych przemieszanych stylów ułatwia autorce parodystyczną koncepcję prezentowanej rzeczywistości, która staje się przedmiotem zabawy nie tylko sytuacją fabularną, ale także formami jej opowiedzenia. Są to przede wszystkim parodie wzorców: rytuałów i sposobów życia w PRL (zwłaszcza w komicznej prezentacji trzechsetletniej rocznicy miasteczka w części trzeciej), parodia socrealistycznej sztuki oraz motyw westernowy (napad na pociąg) czy zaczerpnięty z powieści grozy (błądzenie w zamkowych podziemiach).

Komizm *Lesia* podkreślają także liczne wprowadzane w zabawnych kontekstach aluzje historyczne i literackie: do trucielek Lukrecji Borgii i Bony (33), do

Kubusia Puchatka (155), miecza Damoklesa (184), arii torreadora z *Carmen*, wreszcie do *Hamleta* (występujący w części trzeciej Duńczyk Björn to „rodak najbardziej w dziejach niezdecydowanego księcia” (229)).

Humor powieściowy ma więc formę hybrydyczną, ukształtowaną wskazanymi wcześniej: doborem aluzji, idiomatyką, wielostylowością i różnorodnością konfiguracji. Dzięki temu ujawnia obecny w powieści czynnik napięcia między „realizmem szczegółów” a ich ośmieszonym obrazem. Napięcie to wydobywa Chmielewska w scenkach małżeńskich i biurowych, w nieudanych próbach romansu Lesia z Barbarą, nieporozumieniach z żoną. Przygotowywana przez Kasieńkę awantura małżeńska (z rozbiciem wazy) łączy się z opuszczeniem domu na pieczenie gęsi (osobna komiczna scena), która budzi w Lesiu podejrzenia o niewierność żony, zakończone dowcipnym wyjaśnieniem: „Nie gach absorbował jego żonę owej pamiętnej nocy, lecz gęś, ptasze niewinne, wdzięczne i miłe. Nie słyszano zaś jeszcze żeby pieczona gęś zniweczyła kiedykolwiek czyjeś szczęście” (224). Z kolei spotkanie Kasieńki z Barbarą przedstawia narrator językiem polityki jako rozmowy „na wysokim szczeblu”: „wachlarz konsultowanych zagadnień” (204), „Obie postanowiły kontynuować i zacieśniać świeżo nawiązane kontakty” (206).

Autorska gra z czytelnikiem polega więc głównie na wyjaskrawianiu i paradoksalnym przekształcaniu wzorców. Kryminał staje się ogarniającą różne poziomy tekstów zabawą. Ale zabawą silnie zakorzenioną w realiach ówczesnego peerelowskiego świata.

Tło społeczno-obyczajowe. PRL w *Lesiu*

Zarówno zarzut, że Chmielewska „nie sprzeciwiała się oficjalnie władzy ludowej”²³, jak i odczytywanie jej powieści jako satyry na PRL – to kwestie postawione niewłaściwie. Przede wszystkim dlatego, że nie rozpoznawano funkcji i znaczenia humoru dla ukształtowania ludycznego obrazu świata zakorzenionego w życiu codziennym.

Zatem rozpoznanie zewnętrznego świata stanowiło warunek konieczny dla zrozumienia humorystycznego efektu powieści oraz wymagało rekonstrukcji zdarzeń, typów postaci, tematów oraz rozszyfrowania aluzji, mocno osadzonych w okresie PRL. Ujęte w realistycznej konwencji elementy tła społecznego i obyczajowego przedstawia autorka w żartobliwej stylizacji. W tak przedstawionym świecie można rozpoznać absurd i paradoksy, ale nie budzą one grozy ani nie

²³ E. Gazdecka, dz. cyt., s. 280. Badaczka zaprzecza tej tezie, akcentując, iż pisarka „nie zostawiała suchej nitki na kuriozalnych zjawiskach dnia codziennego” (tamże). Na te kwestie można jednak spojrzeć z innej perspektywy – wykorzystując ludyczne znaczenie śmiechu.

tworzą niebezpieczeństw. Śmieszność uniemożliwia ostrą satyrę, a jeśli nawet pojawiają się jej elementy, to jednak są one umieszczane w osłabiających je komicznych kontekstach. W perypetiach postaci, a zwłaszcza *Lesia*, dominuje *vis comica*. *Lesio*, architekt o duszy artysty, wrażliwy i emocjonalny, w rzeczywistości peerelowskiej zachowuje się jak w krainie czarów. Fabuła *Lesia* to zabawa wieloma aspektami tekstu rozgrywająca się na różnych planach, z wykorzystaniem motywów wydobytych z życia codziennego i jego kłopotów oraz motywów odnoszących się do oficjalnych czynności i dostosowanych do nich wypowiedzi. Ich komizm polega głównie na nieadekwatności, podkreślanej najczęściej grandilowencją stylu.

Na tym polega chociażby komizm zasadniczej przesłanki projektowanego przez *Lesia* morderstwa – znaczenie księgi spóźnień, będącej środkiem represji wobec bohatera, uwydatnia paradoksalny charakter kryminalnego wątku w części pierwszej. Powieściową śmieszność kreują również inne motywy rzeczywistości rozbudowywane do najdrobniejszych szczegółów. W sferze ówczesnej obyczajowości autorka odkrywała składniki śmieszne i absurdalne, wewnętrznie sprzeczne. Żartobliwie przedstawiała warunki pracy i wewnętrzną strukturę państwowej pracowni; codzienność „aprowizacyjną” i otoczenie „przedmiotowe”.

Szczególnie zaś interesował ją wykształcony w Polsce Ludowej język; sposoby porozumiewania się, mieszanie stylu literackiego z publicystycznym i właściwym przemówieniom na różne okazje. Ich wyzyskanie ma często strukturę żartu czy dowcipu, zaskakującego przejścia od jednej sytuacji do drugiej. Niemniej dominująca jest potoczność i kolokwialność stylu – tak się wówczas mówiło. Tym bardziej ów potoczny styl kontrastował z ceremonialnym stylem oficjalnym.

Największe nagromadzenie elementów charakteryzujących ówczesną rzeczywistość następuje w części trzeciej, w której karykaturalny obraz małego dolnośląskiego miasteczka staje się miniaturą PRL, śmieszna przez wyolbrzymienie zdarzeń i odniesienie ich do „wielkiej polityki”. Autorka wykorzystuje w szerokim zakresie publicystyczne i należące do oficjalnego języka klisze i frazeologizmy. Serię wydarzeń w części trzeciej otwiera wygrana zespołu w ogólnokrajowym konkursie. Znaczenie tego sukcesu przedstawi autorka w uzasadnieniu stylizowanym na formę wypowiedzi urzędowej:

[Konkurs] obejmował opracowanie całego ośrodka turystyczno-wypoczynkowego na najbardziej atrakcyjnych terenach ojczystego kraju, od urbanistyki poczynając a na estetycznych, ozdobnych śmietnikach kończąc. Dodatkowy bodziec stanowił fakt, iż ośrodek miał być przeznaczony bardziej na eksport niż na użytek wewnętrzny. Sława i chwała, nie mówiąc już o wielkich pieniądzach groziła temu kto by wziął pierwsze miejsce. (93).

Grożąca zespołowi „sława i chwala” – w wyobraźni kierownika zespołu – przekształci się w obraz właściwych dla epoki zaszczytów:

Widział się w otoczeniu wysokich dostojników państwowych składających mu gratulacje, na piersi czuł ciężar odznaczeń i medali, aż wreszcie przyśnił mu się sam premier, zatrzymujący przed nim czarnego mercedesa [...] składający mu osobiście wyrazy najgłębszego uznania (94).

Zanim zespół rozpocznie pracę nad adaptacją „dla celów wczasowo-turystycznych” przestrzeni miasteczka, narracja skupi się na zdarzeniach ją poprzedzających. A są one zakorzenione w obyczajach, rytuałach i zasadach epoki. Kierownik pracowni „dostąpi zaszczytu wezwania na rozmowę do jednego z dostojników państwowych” (229). W tle podjętych zadań pojawi się gierkowskie otwarcie na zachód i turystów dewizowych, a zatrudnienie obcokrajowca spowoduje, iż zasięg chwały „wybiegnie daleko poza granice nie tylko rodzimego kraju, ale także obozu Demokracji Ludowych” (229). Kontakty z „wysokim dostojnikiem państwowym” spowodowały bowiem, iż „pod pozorami zwykłego projektowania rozpoczęto wielką i rewolucyjną akcję przystosowania obiektów zabytkowych do celów turystycznych” (240). Ten publicystycznie podbarwiony fragment obrasta charakterystyczną idiomatyką, stereotypowymi zwrotami oraz pompatycznymi metaforami i eksklamacjami:

„Euforyczny zapał kierownika pracowni najwyraźniej w świecie nie uznawał żadnych granic ni kordonów”²⁴, sam zaś kierownik „otumaniał” współpracowników „wielkością zamierzeń” (240) oraz „był w promiennym nastroju, ożywiony twórczym zapałem” (241). W podobnej „podniosłej” stylistyce przedstawia autorka reakcje przewodniczącego Gminnej Rady, „człowieka wielkich ambicji”, który „postanowił sobie co najmniej przejść do historii”, a na wieść o mających powstać ośrodkach „zapał nadludzkiej wręcz miary ogarnął jego serce i duszę” (247).

Przedstawione sytuacje i występujący w nich aktorzy podnoszą więc świat małego miasteczka do rangi groteskowego modelu stosunków panujących w kraju. Reprezentują więc w miniaturze rytuały rocznicowe, hierarchie urzędowe, ideologiczne wizje świetlanej przyszłości. Wpisują się one w uroczystości trzechsetletniej rocznicy przekształcane w wielkie widowisko. Fabuła w tej części staje się więc wielkim spektaklem – w sensie Goffmanowskim²⁵ – w którym uczestniczą: zespół pracowni i wybrani mieszkańcy miasteczka, z przewodniczącym Rady Gminnej w roli głównej. Interakcje zachodzące wśród członków zespołu

²⁴ Jest to ukryty cytat z refrenu hymnu Związku Młodzieży Polskiej *Naprzód młodzieży świata*: „Nie zna granic ni kordonów pieśni zew”.

²⁵ Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008.

są nieustannie modyfikowane sytuacyjnie. Wykonywana przez nich właściwa praca inwentaryzacyjna napotyka na przeszkody, których rozwiązanie umożliwia zgoda na aktorskie uczestnictwo w rocznicowej sztuce, stanowiącej odrębny spektakl w rocznicowym widowisku. Opisu ją je narracja korzysta z szablonów publicystycznej nowomowy:

W godzinach popołudniowych uroczystości rozpoczęły się pochodem ku wejściu do starej kopalni, gdzie tak przewodniczący Rady Narodowej jak i inne znakomite osobistości dały ujście talentom krasomówczym. Orkiestra odegrała kilka hymnów, goście oficjalni wychylili lampkę wina, po czym pochód wrócił do miasteczka (288).

Centralnym elementem uświetniającym imprezę jest wystawienie historycznego dramatu, napisanego przez instruktora KO (kulturalno-oświatowego) „z udziałem głosu doradczego sekretarza POP (Podstawowej Organizacji Partyjnej)”: „Dzieło nawiązywało ściśle do tradycji historycznych. Nader skomplikowana i pouczająca akcja toczyła się już to w kopalni srebra, już to na zamkowych komnatach, całość stosownie podkreślała godzien potępienia podział na klasy i nie-ludzkość krwio pijców” (255). Sztukę zamykało, zgodne z kanonami socrealizmu, optymistyczne zakończenie: „na ruinach całości pozostawał tylko twardy jak głąz i nieugięty pracownik fizyczny, wpatrzony przy boku wybranej panienki w acz świetlaną to jednak nader odległą przyszłość” (255–256).

W trakcie odgrywania dramatu następuje spiętrzenie zabawnych sytuacji. Występujący w nim członkowie zespołu łączą zawodowe role ze zmystyfikowanymi: występują bądź jako aktorzy sztuki, bądź (przeziennie) jako przebierańcy dokonujący czynów przestępczych (kradzież matrycy). Chmielewska tworzy z połączenia różnych elementów rzeczywistości zwariowaną burleskę, przypominającą cykl żartobliwych skeczów, nieustannych przebieranek, zmian miejsc akcji i nieporozumień. Jednym słowem, uroczystości uformowane według rytuałów peerelowskich przekształcają się w groteskowy obraz.

A zatem, wobec poważnej problematyki (ustroju państwa, panującej ideologii), w której pewne obszary mają walor nietykalności, Chmielewska postępowała dość swobodnie²⁶. Ale zarazem dwuznacznie. Wrogi wobec PRL kapitalizm jest w powieści zarówno ośmieszony, jak i oswojony. Część trzecią (i całą powieść) zamyka zaprojektowana przez *Lesia* wielka wyprawa do podziemi (lochów) zamkowych. Aprobata tego pomysłu przez cały zespół motywuje przekonanie wsparte na takim oto stereotypie zachodniego kapitalisty:

²⁶ Granice mogła wyznaczać cenzura, jednak utworom humorystycznym, o aluzyjnych i aktualnych podtekstach społeczno-politycznych pozostawiano dość znaczną swobodę. Przykładem twórczość Sławomira Mrożka.

[...] iż jedynie prawdziwe, autentyczne w miarę możliwości wilgotne, mroczne i niewygodne lochy, mogą stanowić element, przyciągający rozgrymaszonych, rozwydrzonych i niedorzecznie wymagających turystów dewizowych [...] oto jedyna niewątpliwa emocja dla znudzonych kapitalistów, którym dobrobyt doszczętnie poprzewracał w głowie (316).

Tym sposobem negatywne cechy kapitalisty to wartość, którą warto wykorzystać dla chwały kraju.

Niemniej krzywe zwierciadło satyry nie było właściwością obrazu powieściowego, autorka dążyła przede wszystkim do żartobliwego ujęcia poszczególnych sytuacji i scen. Istotną rolę odgrywał przy tym zmysł obserwacyjny Chmielewskiej; realizm szczegółów jest bowiem w powieści niezwykle dokładny. Drobiazgi życia, otoczenie przedmiotowe, formy zachowań, zainteresowania i język środowiskowy określały codzienność inteligencji nazwanej wówczas „twórczą” i tło przedmiotowe eksponujące ówczesną obyczajowość.

Istotną funkcję w porozumieniu z odbiorcą pełni osadzenie zdarzeń powieściowych w realnej przestrzeni. Działania postaci rozgrywają się w rozmaicie traktowanym tle: Warszawy (głównie w *Zbrodni niedoskonałej*), na trasie kolejowej Warszawa – Białystok (*Napad stulecia*), a w części trzeciej (*Droga do chwały*) w nienazwanym, ale wypełnionym realiami, miasteczku na Dolnym Śląsku (zapewne na Pogórzu Sudeckim²⁷). W części pierwszej dominowały przestrzenie zamknięte: biuro, mieszkanie Lesia, sklepy i bary. Przestrzeń otwarta to zasadniczo trasy przemieszczeń bohatera i w pewnym stopniu – tor wyścigów konnych. Z kolei „napad stulecia”, zaplanowany w Pracowni, a więc w przestrzeni zamkniętej, w części zasadniczej rozgrywa się w otwartej przestrzeni okolic Małkini, precyzyjnie określonych w narracji:

[...] wybór padł na odcinek pomiędzy miejscowościami Topor i Ostrówek Węgrowski, gdzie wokół toru roztaczały się lasy, krzewy i pola uprawne. Lasy, krzewy i pola uprawne otaczały tor na tej trasie w bardzo wielu miejscach, ale w tym właśnie przecinała go droga niezbędna w celu zorganizowania przewidywanej ucieczki samochodem Stefana (121).

Wielofunkcyjność przestrzeni jest najwyraźniejsza w części ostatniej. Jej znaczenie wyznacza bowiem zarówno plan zagospodarowania i dostosowania do nowoczesnej turystyki historycznego zamku i jego małomiasteczkowego otoczenia, jak i rozgrywające się w topografii miasteczka uroczystości rocznicowe. Ostatni

²⁷ Miejsce miasteczka na „mapie” można określić na podstawie kierunku jazdy zespołu z Ząbkowic Śląskich leżących właśnie na Pogórzu Sudeckim.

epizod – wyprawa do lochów zamkowych – nadaje przygodom postaci cechy nieoczekiwanych i pozornie niebezpiecznych perypetii.

Stereotypowe ujęcie zamkniętej (w sensie dosłownym) przestrzeni lochu, z labiryntami utrudniającymi wyjście, motywami grozy i makabry formalnie wykorzystują wszystkie elementy tradycyjnej powieści grozy i cały repertuar motywów „śmiertelnych” niebezpieczeństw. Niemniej od początku w narracji pojawiają się sygnały nakazujące czytelnikowi uznać cały ten obszerny fragment powieści za jeszcze jeden element zabawy tradycją, pozbawiony rzeczywistych przesłanek zagrożenia. Podobnie jak inne fragmenty utworu epizod ten jest parodystycznym przekształceniem konwencji i wtapia się w całościowy obraz paradoksalnego kraju. Rezultatem tych wszystkich zabiegów jest ciąg perypetii głównego bohatera i zespołu Pracowni wtopiony w peerelowską rzeczywistość. „Klasyczna” powieść kryminalna zmienia się pod jej piórem w humorystyczne przeciwieństwo; osiągnięty przez ośmieszające degradacje zabawny obraz świata nie tylko rozbija żelazną logikę kryminalnych fabuł, ale również kreuje karykaturę codzienności tamtego okresu. Obserwowana przez autorkę rzeczywistość Polski Ludowej zawierała bowiem w sobie potencjalną parodystyczność i śmieszność wyzwalającą ludyczne możliwości opisu.

Wybór tej powieści za przedmiot interpretacji dyktowała zarówno jej ostentacyjna humorystyczność, jak i żartobliwie oraz parodystycznie ujęty obraz codzienności obyczajowo-społecznej (z lekko zaznaczonymi motywami politycznymi) tamtego czasu. Ów rys zabawnej satyryczności można powiązać z znanym określeniem PRL jako „najweselszego baraku” w całym obozie „ludowych demokracji”²⁸.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Chmielewska Joanna, *Lesio*, Czytelnik, Warszawa 1973.
 Chmielewska Joanna, *Wszyscy jesteśmy podejrzani*, wyd. II, Alfa, Warszawa 1988.
 Chmielewska Joanna, *Życie (nie) całkiem spokojne*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2016.

²⁸ Potoczny żart określający kraj mający stosunkowo więcej swobody niż inne kraje „demokracji ludowej”. Por. M. Scriptor, *PRL najweselszy barak w socjalistycznym obozie*, Vesper, Poznań 2011.

Bibliografia przedmiotowa

- Bachtin Michaił, *Epos i powieść*, [w:] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki (Woprosy literatury i estietiki)*, przekł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.
- Bergson Henri, *Śmiech. Esej o komizmie (Le rire. Essai sur la signification du comique)*, przekł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
- Bujnicki Tadeusz, *Kryminał jako zabawa. Narracje Joanny Chmielewskiej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2021, s. 221–232.
- Caillois Roger, *Siła powieści*, przekł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Cegielski Tadeusz, *Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2021, s. 165–200.
- Dudziński Robert, *Tajemnice PRL-u. Wczesna powieść milicyjna wobec tradycji literatury kryminalnej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2021, s. 201–220.
- Dziemidok Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Gazdecka Elżbieta, *Czy Joanna Chmielewska pisała kryminały?*, [w:] *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Oficyna Wydawnicza UZ, Zielona Góra 2016, s. 279–286.
- Głowiński Michał, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego (The Presentation of Self in Everyday Life)*, przekł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. Kurecka M. i Wirpsza W., Warszawa 1985.
- Humor Europejski*, red. M. Abramowicz, B. Denis, T. Stróżyński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1994.
- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, wyd. 3, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej*, przekł. M. Petryńska, PIW, Warszawa 1976.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego, Pisma wybrane*, t. IV, Universitas, Kraków 1996.
- Wróblewska Violetta, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” XVII, Wrocław 2011, s. 127–145.

Tadeusz Bujnicki

An inept hero in the People's Republic of Poland About Joanna Chmielewska's *Lesio*

Summary

Joanna Chmielewska's crime novel *Lesio* differs from others in its genre due to its narrative perspective and its uniquely strong comedic aspect, which is emphasised in the subtitle. The titular protagonist, an office-working architect, represents the prototype of the artistically talented underachiever. His attempts at murdering colleague Matylda, PA and "punctuality police", and another colleague, his rival for the affections of "office-crush" Barbara, are both inept and amusing. The two projected murders are situated amidst comedic events and thus transform the crime novel into a grotesque parody. *Lesio's* role and character undergo changes during the novel's three parts owing to his participation in a workplace contest, as well as his contribution towards the planning of a large holiday and recreational centre.

Subsequent sections of this article will focus on the analysis of the following: characterisation of the protagonist; comedic aspects; parody and linguistic styling; and portrayal of the sociocultural background of the People's Polish Republic in the 1970s.

Keywords: crime novel, humor, comic, parody, styling

Tadeusz Bujnicki (ur. 1933) – profesor emerytowany Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracownik naukowy na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Profesor honorowy Uniwersytetu Opolskiego i Uniwersytetu Śląskiego. Zainteresowania naukowe skupione na epoce pozytywizmu i twórczości Sienkiewicza, literaturze rewolucyjnej oraz problematyce pogranicza północno-wschodniego w wieku XIX i XX. Autor 16 monografii książkowych oraz ponad 300 artykułów naukowych. Ostatnio opublikowane: książka *Trylogia w kontekstach* (2019), artykuły naukowe: *Procesy asymilacyjne na Wileńszczyźnie od drugiej połowy XIX wieku* (2019), *Litwa żagarystów. Między historią, mitem a współczesnością* (2019), *Stanisław Pigoń i Manfred Kridl. Dwie koncepcje badań literackich na USB* (2021), *Kryminał jako zabawa. Narracje Joanny Chmielewskiej* (2021).