

Robert Dudziński*

 <https://orcid.org/0000-0002-8387-4314>

Zjawy, kociaki i Milicja Obywatelska Literackie i społeczne konteksty *Strachów w Biesalu* Jerzego Putramenta

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę kulturowej analizy powieści kryminalnej Jerzego Putramenta *Strachy w Biesalu* (1958). Utwór osadzony został w literackim i społecznym kontekście epoki, co pozwoliło na scharakteryzowanie jego genezy, formy oraz recepcji. W toku analizy omówione zostały trzy główne aspekty dzieła Putramenta. W pierwszej części tekstu autor opisuje, w jaki sposób powieść wpisywała się w charakterystyczny dla okresu postalinowskiej odwilży proces przemiany oficjalnego stosunku do literatury sensacyjnej. Zaakceptowano wówczas powieść kryminalną jako gatunek rozrywkowy i oczekiwano, że sięgną po niego cieszący się uznaniem pisarze – wierzono bowiem, że zapewni to wysoki poziom powstającym w ten sposób utworów. W drugiej części artykułu analizie poddano metafikcyjny i pastiszowy charakter powieści Putramenta, która dzięki licznym odwołaniom do metaforyki teatralnej ujawnia i tematyzuje mechanizmy rządzące konwencją kryminalną. W części ostatniej zrekonstruowany został społeczny kontekst *Strachów w Biesalu* – powieść odnosi się bowiem do charakterystycznych dla drugiej połowy lat 50. procesów emancypacji kobiet i wykorzystuje genderowe stereotypy

* Uniwersytet Wrocławski, e-mail: robert.dudzinski2@uwr.edu.pl

związane z tymi procesami. Powieść Putramenta stanowi zatem także satyrę wykpiwającą środowisko artystyczne oraz młode, zafascynowane modą i kulturą Zachodu kobiety. Autor artykułu dowodzi jednak, że krytycznemu tonowi powieści towarzyszy także mimowolna fascynacja wyemancypowaną kobiecością.

Słowa kluczowe: Jerzy Putrament, odwilż, powieść detektywistyczna, powieść milicyjna

Jerzy Putrament został „kryminalistą” – ogłosił w 1958 roku na łamach tygodnika „Orka” Stefan Lichański, wyjaśniając od razu, że znany pisarz nie popełnił żadnego przestępstwa, a jedynie opublikował powieść kryminalną. Ukazanie się *Strachów w Biesalu*¹, bo o tym dziele mowa, stanowiło wówczas pewną sensację literacką. Uwagę zwracał jednak nie tyle artystyczny poziom utworu, ile fakt, że po kojarzony z kulturą niską gatunek sięgnął pisarz o pozycji Putramenta. Choć proza sensacyjna, w okresie stalinizmu właściwie nieobecna na polskim rynku książki, po 1956 roku triumfalnie powróciła już do oferty rodzimych wydawców, gatunek wciąż kojarzony był z literaturą drugorzędną, mało wyszukaną, gorszą². Tymczasem *Strachy w Biesalu* opublikował – i to pod własnym nazwiskiem – pisarz powszechnie znany, piastujący eksponowane funkcje, lokujący się na samym szczycie hierarchii ówczesnego życia literackiego i politycznego. Jakby tego było mało, pisarz ów jeszcze niedawno był zagorzałym piewcą doktryny socrealistycznej, której program wykluczał przecież istnienie twórczości czysto rozrywkowej. Nic dziwnego, że Lichański nie krył zaskoczenia twórczą decyzją Putramenta:

[Powieść] [u]kazała się nie pod żadnym wymyślnym pseudonimem, lecz pod rzeczywistym nazwiskiem autora, co sprawia, że jest ona nie tylko jeszcze jedną publikacją z dziedziny literatury sensacyjnej, ale i sensacją literacką. Byłaby to manifestacja przeciw wieszczym zapędom naszej literatury? Przeciw zalecanej jej funkcji „inżyniera dusz”? Demonstracyjne rozstanie się z rolą dyrektora zakładu od owej inżynierii?³

Z kolei Jerzy Siewierski podkreślał, że to niezwykle, iż kryminałem postanowił zająć się „pisarz z prawdziwego zdarzenia”. Zdaniem krytyka powrót na rodzimy

1 *Strachy w Biesalu* publikowano w 1958 roku na łamach „Życia Warszawy” (nr 47–125) oraz „Gazety Pomorskiej” (nr 87–139), w tym samym roku powieść ukazała się także nakładem Wydawnictwa MON.

2 Zob. R. Dudziński, *Od „potwornej szmiry” do „własnego kiczu”. Proza popularna w polskiej kulturze literackiej lat 50. XX wieku*, Universitas, Kraków 2021, s. 238–270, 366–393.

3 S. Lichański, *Putrament „kryminalista”*, „Orka” 1958, nr 37, s. 4.

rynek wydawniczy prozy sensacyjnej oznaczał także powrót powieści pisanych wyłącznie dla zysku, słabych, tandetnych, niechlujnych i naiwnych „powieści-monstrów”. Gdyby jednak gatunkiem tym zainteresowali się literaci wysokiej klasy, ich dzieła mogłyby wyprzeć z rynku utwory najpośledniejszego rodzaju⁴. W podobnym tonie powieść omawiał Mirosław Malcharek w felietonie pod wymownym tytułem „*Strachy*” walczą ze szmirą⁵. O tym, że publikacja *Strachów w Biesalu* odbiła się pewnym echem w środowisku literackim, świadczy też drukowana w „Polityce” krótka parodia powieści pt. *Biesy w Strachalu*⁶, podpisana nazwiskiem Mikołaja Szuszmara, jednego z bohaterów tekstu Putramenta.

Czytelnicze reakcje na nową powieść autora *Września* były na ogół pozytywne – sam pisarz odnotował po latach: „»Strachy« poszły błyskawicznie”⁷. W prasie pojawiło się również kilka omówień utworu, należy jednak zaznaczyć, że miały one specyficzny profil. O powieści pisali więc ci publicyści, którzy już dali się poznać jako krytycy specjalizujący się m.in. w literaturze sensacyjnej i popularnej: Zbigniew Kubikowski, Jerzy Siewierski i Stefan Lichański. Wzmianki o kryminale Putramenta drukowano także na łamach prasy codziennej, która w naturalny sposób zainteresowana była prozą rozrywkową, adresowaną do masowego czytelnika⁸. Opinie o *Strachach w Biesalu* miały przeważnie pozytywny wydźwięk, podkreślano, że autorowi udało się stworzyć sprawnie napisany, bezpretensjonalny utwór czerpiący z dobrych, zachodnich wzorców literatury kryminalnej. Wyraźnie na tle tych głosów wyróżniała się jedynie krytyczna recenzja Kubikowskiego, do której powrócę jeszcze w dalszej części tekstu.

Zainteresowanie kryminałem wydanym przez jednego z czołowych działaczy Związku Literatów Polskich okazało się jednak krótkotrwałe i dziś nawet znawcy twórczości pisarza wspominają o *Strachach w Biesalu* tylko na marginesie swoich rozważań⁹. Niemala w tym zasługa także samego Putramenta, który we własnych wspomnieniach jedynie kilka razy pisze o powieści, za każdym razem ją dezawuuując. Przyznaje, że uważa kryminał za błahostkę i postanowił sięgnąć po ten gatunek dlatego, iż znalazł się na życiowym rozdrożu i nie miał sił na stworzenie „poważnej powieści”¹⁰. W innych miejscach dodaje, że nie jest zbyt dumny

4 Zob. J. Siewierski, *Strachy kontra upiory*, „Nowe Książki” 1958, nr 14, s. 856–857.

5 Mirek [M. Malcharek], „*Strachy*” walczą ze szmirą, „Współczesność” 1958, nr 22, s. 3.

6 Zob. M. Szuszman, *Biesy w Strachalu*, „Polityka” 1958, nr 22–26.

7 J. Putrament, *Pół wieku*, t. 5: *Posłizg*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 192.

8 Zob. R. Stiller, *Dobra sensacja nie jest zła*, „Spojrzenia” [dodatek do „Gazety Pomorskiej”] 1958, nr 25, s. 3 (także: „Słowo Tygodnia” [dodatek do „Słowa Ludu”] 1958, nr 29, s. 3); Z. M. [Zygmunt Mikulski], *Granat miłej rozrywki*, „Kultura i Życie” [dodatek do „Sztandaru Ludu”] 1958, nr 27, s. 2.

9 Zob. J. Paclawski, *Proza literacka Jerzego Putramenta*, Wydawnictwo UJK, Kielce 2003, s. 187–189.

10 J. Putrament, *Pół wieku*, s. 171.

ze *Strachów w Biesalu*, a informację o czytelnicznym powodzeniu kwituje krótko: „Tandeta to idzie”¹¹.

Same okoliczności powstania dzieła oraz towarzyszące jej recenzje sugerują jednak, że utwór może stanowić interesujące świadectwo zmian kształtujących polską kulturę w drugiej połowie lat 50. Niczym w soczewce ogniskowały się bowiem w tym tekście różne dyskursy i procesy modelujące ówczesną literaturę i życie społeczne. W niniejszym artykule spróbuję przyjrzeć się kilku aspektom *Strachów w Biesalu*, starając się ulokować powieść Putramenta w szerszym kontekście kulturowym epoki.

(Nad)zwyczajna zbrodnia

Poświęcone utworowi Putramenta rozważania chciałbym rozpocząć od określenia, w jaki sposób analizowana powieść czerpie z repozytorium wzorców i schematów literatury kryminalnej. Sam Putrament bardzo precyzyjnie lokował swój utwór w obrębie tradycji klasycznej powieści detektywistycznej, jako wzór przywołując – jak deklarował, bardzo przez niego lubiane – dzieła Agathy Christie¹². Pierwszy gazetowy odcinek *Strachów w Biesalu* poprzedził zresztą odautorski wstęp, przyrównujący powieść kryminalną do gry między autorem a czytelnikiem. Rywalizacja ta, jak przekonywał pisarz, musi przebiegać według ściśle określonych reguł, tak aby odbiorca mógł sam spróbować rozwiązać zagadkę morderstwa. Równocześnie jest to także gra czysto konwencjonalna – zabójstwo w powieści sensacyjnej nie niesie ze sobą żadnych konsekwencji etycznych, jest tylko odpowiednikiem zbijania figury szachowej, dlatego „Czytelnicy [...] nie powinni spodziewać się po takiej powieści rewelacji psychologicznych, moralizatorskich czy innych z równie podniosłych rejestrów Ducha”¹³.

Już sam fakt, że pisarz postanowił wytłumaczyć czytelnikom, iż oto stworzył powieść rozrywkową, nieroszczącą sobie pretensji do miana wielkiej literatury, sporo mówi o ówczesnej pozycji kryminału. Choć gatunek został przynajmniej częściowo zrehabilitowany, wciąż jawił się jednak jako podejrzany i nie do końca oswojony. Dodać też należy, że już kilka lat później Putrament nieco zmienił stanowisko i dołączył do tych autorów, którzy wskazywali, iż powieść sensacyjna powinna jednocześnie być powieścią zaangażowaną, podejmującą istotne problemy

¹¹ Tamże, s. 190, 192.

¹² Jerzy Putrament *napisał powieść kryminalną*, rozm. H. Przedborska, „Życie Warszawy” 1958, nr 35, s. 3.

¹³ J. Putrament, *Strachy w Biesalu*, „Życie Warszawy” 1958, nr 47, s. 4. Słowo wstępne autora nie zostało przedrukowane w książkowym wydaniu powieści.

społeczne i polityczne¹⁴. Tezy te pisarz wyłożył w felietonie pod znamienym tytułem *Alex, wracaj do Polski*¹⁵. Swoją literacką realizację znalazły one w powieści *Arka Noego* (1961), w której sensacyjny motyw zamachu bombowego pozwolił na kontrastowe zestawienie różnych postaw światopoglądowych i zapatrywań politycznych bohaterów.

Pierwsze rozdziały *Strachów w Biesalu* istotnie sugerują, że Putrament – zgodnie z deklaracjami – inspirował się tradycją klasycznej powieści detektywistycznej. Bez trudu wskazać można typowe dla tej konwencji rozwiązania narracyjne i motywy wykorzystane przez autora. Przede wszystkim uwagę zwraca ograniczony i zwarty układ czasoprzestrzenny: akcja utworu rozgrywa się w ciągu kilku zaledwie dni na prowincji, w fikcyjnych nadbałtyckich Ustrzykach Morskich, w których znajduje się wypoczynkowy ośrodek należący do Związku Artystów i Kompozytorów Scenicznych. W *Strachach w Biesalu* nie zabrakło nawet mapy przedstawiającej Ustrzyki Morskie oraz planu miejsca zbrodni ułatwiających rekonstrukcję wydarzeń i zorientowanie się w przestrzeni akcji.

To właśnie zamknięta grupa gości wspomnianego pensjonatu wciągnięta zostaje w kryminalną intrygę. Bohaterowie przynależą zatem do finansowej i intelektualnej elity, a wesoły i frywolny klimat panujący w willi maskuje jedynie napięcia i wzajemne pretensje nabrzmiewające pomiędzy letnikami. Całą historię poznajemy zaś z perspektywy pierwszoosobowego narratora i uczestnika wydarzeń – urzędnika przypadkiem spędzającego w urlopie w ośrodku dla artystów. Jest to zatem przybysz z zewnątrz, który dopiero musi poznać skomplikowane stosunki panujące pomiędzy gośćmi pensjonatu.

Zgodnie z konwencją powieściowa zbrodnia przygotowana została w odpowiednio widowiskowy sposób – młoda dziewczyna, nazywana przez znajomych Ananasem, zostaje zamordowana w ruinach nawiedzzonego pałacu. Jakby tego było mało, ofiara zaledwie kilkanaście godzin wcześniej opowiadała, że boi się śmierci, gdyż otrzymuje z zaświatów wiadomości ostrzegające ją przed niebezpieczeństwem.

Putrament zadbał także o to, aby w tekście znalazło się wiele z pozoru nieistotnych informacji, które dopiero w ostatnich rozdziałach okazują się kluczowe dla rozwikłania zagadki. Za przykład posłużyć może sygnalizowany już w pierwszym rozdziale problem z linią kolejową prowadzącą przez Ustrzyki. Powieść otwiera scena w pociągu, w którym główny bohater poznaje kobietę udającą się do tego samego ośrodka wypoczynkowego. W pewnym momencie pociąg na tyle zwalnia, że oboje są przekonani, iż zatrzymuje się na ich stacji, zaczynają więc przygotowywać się do wysiadki. Zanim jednak tabor powoli dotoczy się do peronu, musi upłynąć jeszcze kilka minut. W finale powieści okazuje się, że tory w tym miejscu są remontowane,

¹⁴ Zob. R. Dudziński, dz. cyt., s. 379–383.

¹⁵ J. Putrament, *Alex, wracaj do Polski*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 48, s. 10.

dlatego wszystkie pociągi tu zwalniają. Ponieważ prędkość składu jest wówczas niewielka, bez żadnego problemu można z niego wysiąść w trakcie jazdy. W ten sposób obalona zostanie alibi jednej z podejrzanych, która jeszcze przed morderstwem na oczach świadków wsiadła do pociągu wyjeżdżającego z Ustrzyk. Mogła ona bowiem bez żadnego kłopotu niepostrzeżenie wysiąść wkrótce po odjeździe.

Ostatecznie okazuje się jednak, że ów klasyczny schemat został zrealizowany jedynie połowicznie – już w momencie premiery *Strachów w Biesalu* Putramentowi wytknął to Zbigniew Kubikowski na łamach „Odry”. Recenzent przyznał, że miał nadzieję, iż pisarz będzie trzymał się zasad, które sam nakreślił we wstępie do pierwszego odcinka powieści: „Przystąpiłem zatem do lektury z pewną dozą zaufania, sądziłem bowiem, że Putrament, wieloletni i dobry gracz w szachy, nie będzie próbował osiągnąć zwycięstwa przy pomocy wyciągniętego z kieszeni przy końcu rozgrywki hetmana [...]”¹⁶. Po obiecującym początku konstrukcja utworu zaczęła się niestety rozsypywać:

Bohater powieści pozostaje konsekwentnie sobą. Po prostu wplątano prostaczka w morderstwo idiotki, popełnione z bezsensownych motywów. Co gorzej: od chwili morderstwa bohater pozostaje poza środowiskiem, wszelkie poszlaki wynikają nie z rozwoju wypadków wewnątrz tego środowiska, a tworzą się poza nim. Spoza obserwowanego kręgu osób przychodzi też rozwiązanie. Wszystko to niepełne, niedbałe, nie wciągające czytelnika w akcję¹⁷.

Istotnie w finale powieści wiele żelaznych zasad klasycznego kryminału zostaje złamanych. Sprawcą okazuje się bowiem bohater, którego poznajemy dopiero w ostatnich rozdziałach i którego czytelnik nawet nie mógł wcześniej podejrzewać o popełnienie zbrodni. Również przesłanki pozwalające na wyjaśnienie całej zagadki pojawiają się dopiero na ostatnich stronach, a wiele z nich zostało zdobytych nie przez indywidualnie działającego detektywa, ale dzięki szeroko zakrojonej akcji całego aparatu śledczego milicji.

Rozpatrywane z perspektywy strukturalnej *Strachy w Biesalu* byłyby zatem jednym z wczesnych przykładów potwierdzających sformułowaną przez Stanisława Barańczaka tezę o formalnej niespójności powieści milicyjnej¹⁸. Putrament świadomie sięgnął po pewne charakterystyczne dla powieści-zagadki elementy konstrukcyjne, zdając sobie sprawę z reguł rządzących tą odmianą kryminału, ale wprowadzenie w tkankę akcji śledczego-milicjanta rozsadziło sensacyjną intrygę od środka.

¹⁶ zk [Zbigniew Kubikowski], „*Strachy w Biesalu*”, „Odra” 1958, nr 23, s. 12.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, [w:] tenże, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac., post. A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 413–414.

Wydaje się jednak, że *Strachy w Biesalu* można także czytać jako swoisty samoświadomy pastisz powieści kryminalnej, wyolbrzymiający typowe cechy tej konwencji i ujawniający mechanizmy jej funkcjonowania. Sensotwórczy potencjał tak ukierunkowanej lektury sugeruje nam zwłaszcza powracająca wielokrotnie w utworze Putramenta metafora teatralna. Jak wskazywał Mariusz Kraska, klasyczna powieść kryminalna często porównywana była do gry, intelektualnej szarady, zagadki – tego rodzaju zestawieniami posługiwali się zarówno krytycy literaccy, jak i sami autorzy. Jak widzieliśmy wcześniej, sięgnął po nie także Putrament w poprzedzającej pierwszy odcinek utworu autoeksplicacji. Kraska dowodził jednak, że nierzadko powieść detektywistyczną zestawiano też ze scenicznym występem, teatralnym przedstawieniem, maskaradą, popisem iluzjonisty¹⁹. Na poparcie swojej tezy badacz przywoływał m.in. tekst Agathy Christie *Tragedia w trzech aktach* (*Three Act Tragedy*, 1934, pol. 1992) – w powieści tej kluczową rolę pełni bowiem motyw wcielania się w rolę, inscenizowania wypadków, prestidigitatorskiego oszukiwania. Jej bohaterowie wielokrotnie wykazują się zaś dużą dozą samoświadomości, wprost deklarując, że oto spotyka ich sytuacja rodem z powieści kryminalnej. Jak wskazywał Kraska, teatralizacja świata przedstawionego *Tragedii w trzech aktach* sprawia, iż utwór ten może być odczytywany jako „swoista fikcjonalna wariacja na temat istoty i sensu czytania powieści detektywistycznych”²⁰.

Również w *Strachach w Biesalu* zaktywizowana zostaje podobna widowiskowo-performatywna sfera odniesień, która nadaje opowiedzianej historii meta-literackiego charakteru. Nieprzypadkowo w jednym z powieściowych dialogów przywołano znany esej Thomasa de Quinceya *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych* (*On Murder Considered as one of the Fine Arts*, 1827, pol. 1980). Angielski autor dowodzi w nim – na poły żartobliwie – że na zabójstwa można patrzeć z perspektywy estetycznej, doceniając sprawców, którzy nie popełniają czynów banalnych i przyziemnych: „za nieodzowne przedsięwzięcia w tej dziedzinie uważa się obecnie sporządzenie projektu ogólnego, rozplanowanie usytuowania poszczególnych osób, rozmieszczenie światła i cieni, nastroj poetycki i grę uczuć”²¹. Takim też artystą jest zabójca w *Strachach w Biesalu*.

Aby dostrzec, jak często w dziele Putramenta powracają widowiskowo-sceniczne aluzje, wystarczy pokrótce, w porządku chronologicznym streścić wypadki

19 Zob. M. Kraska, *Zbrodnia jako spektakl. Agatha Christie i powieść detektywistyczna*, [w:] *Ogród sztuk. Maski*, red. M. Jarmułowicz, współprac. K. Kręglewska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2017, s. 268–273.

20 Tamże, s. 273.

21 T. de Quincey, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] tenże, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, wyb., przekł. M. Bielewicz, wstęp W. Rulewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 325.

składające się na fabułę utworu. Sprawcą powieściowej zbrodni okazuje się słynny reżyser teatralny Braciszewski, który musiał pozbyć się dawno niewidzianej żony z obawy, że ta ujawni jego sekrety jeszcze z czasów okupacji. Aby odwrócić uwagę od nagłego zniknięcia ofiary, bohater postawia zainscenizować odpowiednio spektakularne, widowiskowe zabójstwo zupełnie innej osoby. W tym celu uwodzi młodą kobietę, wspomnianego już Ananasa, obiecując jej karierę aktorki teatralnej i filmowej. Przekonuje jednak dziewczynę, że musi ona w prawdziwym życiu popracować nad scenicznymi talentami. W ramach ćwiczeń ma więc – niczym typowa kobieta fatalna – rozkochać w sobie trzech mężczyzn przebywających w pensjonacie, a następnie wzbudzić w każdym uczucie zazdrości. W ten sposób reżyser kreuje listę potencjalnych podejrzanych i motywów. W gronie usidlonych mężczyzn przypadkowo znajduje się także narrator powieści. Następne zadanie Ananasa polega na wywołaniu sugestywnej atmosfery grozy i niesamowitości – kobieta opowiada o swoich rzekomych kontaktach ze światem nadnaturalnym, o tajemniczych wiadomościach z „tamtej strony”, o aurze poszczególnych osób, którą jakoby widzi. Dbą także o rozpuszczenie plotek na temat nawiedzonych ruin pałacu znajdujących się w pobliżu pensjonatu, a następnie inicjuje grupową, wieczorną wycieczkę w to miejsce. Ponieważ duchy mają się pojawiać w konkretnym (trzynastym – wybór tej konkretnej, pechowej i magicznej, liczby także umacnia nadnaturalną atmosferę całej opowieści) pokoju, każdy z gości musi do tego pomieszczenia wejść sam. W ten sposób wykreowano nastrojowe okoliczności zbrodni i właściwą scenę, na której dokonane zostanie zabójstwo.

Następnie Braciszewski morduje Ananasa, gdy ta udaje się do tajemniczej komnaty. Wszystkie precyzyjnie wyreżyserowane uprzednio okoliczności sugerują albo zabójstwo z miłości, albo wręcz działanie sił nadprzyrodzonych. Nic dziwnego, że cała sprawa przykuwa powszechną uwagę – dzięki temu Braciszewski może niepostrzeżenie zamordować żonę i porzucić jej zwłoki w lesie, wcześniej dbając o to, aby wszyscy sądzili, że kobieta po prostu wyjechała.

Milicja nie daje się jednak złapać na zarzuconą przynętę i odrzuca koncepcję zabójstwa z zazdrości. Wówczas reżyser, chcąc dodatkowo zmylić tropy, wciela się w rolę detektywa – przekonuje, że wpadł na rozwiązanie zagadki, i w tydzień po dokonaniu zbrodni zbiera wszystkich świadków i podejrzanych w ruinach pałacu, gdzie rekonstruuje okoliczności morderstwa. W odpowiednio udramatyzowany sposób prezentuje swoją koncepcję sprawy, rzucając podejrzenia na kolejne osoby, aby następnie oczyścić je z zarzutów. Finalnie Braciszewski sugeruje wreszcie, że zabójstwa Ananasa dokonała jego żona, która następnie uciekła za granicę.

Kreowanie niesamowitej atmosfery udaje się reżyserowi doskonale. Często ulega jej sam narrator, który rozgorączkowany spłotem tajemniczych wypadków zaczyna wierzyć, że zadziałać tu musiały siły nadprzyrodzone – sądzi nawet, iż on także dostaje ostrzeżenia z zaświatów. Nieprzypadkowo niektóre partie

pierwszoosobowej narracji utrzymane są w niemal ekspresjonistycznym stylu – oddają bowiem stan rozchwianej psychiki protagonisty. Tak na przykład główny bohater reaguje na zagięcie Ananasa:

Słaniając się, oszalały z bólu głowy, ruszyłem do swego pokoju. Zapaliłem światło, bezmyślnie gapiłem się na bzdurne i brudne buraczkowe obicia ścian, na koślawą szafę, na świergocące zardzewiałymi sprężynami łóżko. Widziałem ją, stojącą przed lustrem, czeszącą swoje wspaniałe włosy.

Zaciskałem zęby z niepokoju, wściekłości, rozpacz. [...] Zazdrość pokonała wszystko inne, nawet strach o los dziewczyny. Zamykałem oczy i zaraz rozczochrały, półprzytomny Szuszman pałętał mi się w świadomości, widziałem jego bezsilną wściekłość, jakże dobrze ją teraz rozumię! Potem przychodził Popkowicz. Domyślałem się, co przeżywał, gdyśmy z nią stali ręką w rękę w owym przeklętym przedsiönku. [...] To, co teraz czułem, było wielokrotnie silniejsze, powodujące skutki jak najbardziej fizyczne, jak choćby ten potworny ból głowy.

Ścisnąłem sobie głowę oburącz. Po długiej chwili zrozumiałem, że rdzawe światło żarówki potęguje jeszcze ten ból. [...]

Burza huczała za oknem. Raz po raz serie błyskawic rozdzierały niebo tak blisko, że nawet przez zamknięte powieki czułem ich przeraźliwą czerwonawą jasność. Raz po raz huczący, wyjący wiatr przygaszał ciosy piorunów. Był w tym rytm jakiejś dzikiej kołysanki²².

Nastrój ten udziela się także odbiorcy, gdyż oddziałuje na niego sugestywny, rwany i przytłaczający opis miotanego emocjami i dręczonego przywidzeniami, zboląlego mężczyzny. Opis, który nie tylko pobudza i niepokoi, lecz także tworzy pewien filtr, za sprawą którego wszystkie nieprawdopodobne powieściowe wydarzenia wydają się odbiorcy wiarygodniejsze.

W eseju *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych* Quincey dowodził, że szczególnie piękne morderstwa miewają też swoich widzów – czytając lub słuchając o zbrodni, możemy zostać urzeczeni jej niezwykłym urokiem, tak jak gapie podziwiający spektakularny pożar²³. Również historia zabójstwa w Biesalu ma nie tylko swojego reżysera i swoich aktorów, lecz także publiczność – niecodzienna zbrodnia przykuwa uwagę, dlatego główny bohater nie może nawet przejść w spokoju ulicą, gdyż od razu wyczuwa na sobie wzrok gapiów zainteresowanych potencjalnym mordercą. Gdy na narratora padają podejrzliwe spojrzenia, on sam porównuje siebie do aktora na scenie:

²² J. Putrament, *Strachy w Biesalu*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1958, s. 53–54. W dalszej części artykułu lokalizację cytatów z tego wydania podaję w nawiasach w tekście głównym.

²³ Zob. T. de Quincey, dz. cyt., s. 327–328, 334–336.

Teraz zrobiła się cisza. Wiatr tylko szamotał się w zaroślach. Twarze, twarze, białawe, brązowe. Oczy.

– Kto nam pozostaje? – powtórzy Braciszewski. – Kto w tym towarzystwie rzeczywiście mógł zakochać się w Ananasiu na śmierć i życie? Kto posiada rejestr uczuć nie zużyty, nie wypłowiały? Dla kogo sztuczne diamenty błyszczą jak prawdziwe? Kto dosłownie rozumie słowo „kocham”?

Patrzyłem w te wszystkie twarze, wszystkie oczy. Zrozumiałem nagle, jak potwornym zawodem jest aktorstwo. Jak straszliwe mrozą człowieka wbite weń spojżenia!
(174–175)

Dlaczego więc Braciszewski został zdemaskowany, mimo że tak precyzyjnie wszystko przygotował i odegrał? Zakończenie *Strachów w Biesalu* przynosi nieoczekiwaną odpowiedź – zabójcę odkryto, gdyż jego plan okazał się właśnie przeestetyzowany, zbyt sztuczny, zbyt teatralny. Paradoksalnie więc, aby odkryć prawdę, trzeba było zwrócić uwagę na to, co w całej sprawie nonsensowne, nielogiczne i dziwne:

Bo szukanie nonsensów obnażało największą słabość sprawy biesalskiej. To nie jest żadna zbrodnia doskonała. Wprawdzie pobudka pierwszej zbrodni jest niezwykła w swej błahości, ale cała koncepcja jest ciężka, skomplikowana, nienaturalna, przeładowana ozdóbkami. Thomas de Quincey pisał niegdyś o morderstwie jako o dziele sztuki. Te dwa były dalekie od klasycznej prostoty. Ze wszystkich stylów najbliższe secesji (206).

Finał *Strachów w Biesalu* przynosi zatem dwie demaskacje. Po pierwsze, w rozumowych kategoriach wyjaśnione zostaje to, co wcześniej wydawało się przeczyć wszelkiemu prawdopodobieństwu – tajemnicze morderstwo, w którym swoją rolę miały odegrać zaświaty. Jak w klasycznej powieści detektywistycznej to, co niesamowite, nielogiczne i przeczące zdrowemu rozsądkowi, musi ulec w starciu z racjonalnymi argumentami. Demaskacja druga ma już jednak charakter metaliteracki – ujawnione zostają bowiem mechanizmy rządzące powieścią kryminalną. Jako czytelnicy przywykliśmy do tego, że złożone intrygi, staranna inscenizacja miejsca zbrodni, dramatyczne efekty towarzyszące przestępstwu to naturalne składniki świata przedstawionego prozy detektywistycznej. Nie dziwią one ani bohaterów utworów kryminalnych, ani ich czytelników. Ale bohaterowie *Strachów w Biesalu* okazują się inni – ich zaskakuje cała ta nadmierna komplikacja intrygi, złożoność zbrodni wydaje się nieracjonalna, a okoliczności morderstwa jawią się jako sztuczne właśnie.

Dlaczego więc wcześniej zarówno bohaterowie, jak i czytelnik nie dostrzegali tej dziwności całej sprawy, jej przekombinowania? Powieść wydaje się sugerować, że stało się tak za sprawą emocji. Nieprzypadkowo oficer milicji wyjaśnia, że Braciszewski

musiał zainscenizować spotkanie w ruinach i odegrać tam rolę detektywa – jego wersja wydarzeń była bowiem zbyt nieprawdopodobna. Gdyby po prostu przedstawił ją podczas przesłuchania, gdyby zwyczajnie o niej opowiedział, wszystkie logiczne niedociągnięcia zaraz wyszłyby na jaw. Zamaskować miały je niesamowita atmosfera miejsca, modulowany głos, kwiecisty język i retoryczne chwytły.

Relacja między Braciszewskim a jego audytorium wydaje się zatem homologiczna względem relacji między tekstem a czytelnikiem. Odbiorca zaintrygowany, poruszony, zaniepokojony niezwykłymi, efektownie zainscenizowanymi wydarzeniami i ekspresjonizującą narracją nie analizuje faktów do końca racjonalnie – najpierw daje się uwieść niezwykłym okolicznościom zbrodni, a potem po prostu wierzy w wyjaśnienie przebiegu zajścia przekonująco i zajmująco wyłożone w finale przez detektywa. Odbiorca kryminału jest bowiem, jak powiedział w finale *Tragedii w trzech aktach* Herkules Poirot, zbyt podatny na efekty dramatyczne. *Strachy w Biesalu* wydają się zatem swego rodzaju pastiszem powieści kryminalnej, ujawniają i tematyzują bowiem mechanizmy działania konwencji i jej ukryte zasady konstrukcyjne, wytrącając tym samym czytelnika ze zautomatyzowanego procesu lektury.

Finalne złamanie reguł powieści-zagadki potraktować można zatem jako chwyt ujawniający konwencjonalność literackich schematów. Jednocześnie gest ten da się odczytywać również jako świadectwo przemian pewnego kulturowego paradygmatu. Badacze często wskazują, że korzenie klasycznego kryminału głęboko tkwią w XIX-wiecznym racjonalizmie i scjentyzmie, a sam gatunek miałby stanowić świadectwo wiary w możliwość rozumowego opanowania rzeczywistości²⁴. Gdyby spojrzeć na *Strachy w Biesalu* z tej perspektywy, powieść także dokumentowałaby wiarę w racjonalność, byłaby to jednak racjonalność rozumiana instytucjonalnie. To nie pojedyncze, genialne jednostki zmieniają rzeczywistość, ale bezosobowe, profesjonalizowane kolektywy o hierarchicznej strukturze. Nieprzypadkowo *Strachy w Biesalu* powstają w drugiej połowie lat 50., gdy rodzi się w Polsce powieść milicyjna, której znakiem rozpoznawczym stanie się właśnie ów instytucjonalny bohater zbiorowy. Złamanie typowych dla powieści detektywistycznej zasad, do którego dochodzi w finale powieści *Putramenta*, można zatem odczytywać także jako kolejny metaliteracki, pastiszowy sygnał. Ekscentryczny detektyw-amator nie tylko nie rozwiązuje sprawy, ale okazuje się zabójcą mylącym tropy. Ład przywraca zaś dysponująca rozbudowanym zapleczem i specjalistycznymi metodami dochodzeniowymi instytucja profesjonalistów. Ponownie więc powieść zwraca uwagę czytelnika na schematy rządzące literacką konwencją, wyraźnie ujawniając ich sztuczność i fikcjonalność.

24 Zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010, s. 190–191; D. Brzostek, „Przecież nie zabił jej duch...” *Schemat fabularny kryminału w narracjach niewerystycznych*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2015, s. 137–138.

Atomowy kociak

Ale – niejako wbrew deklaracjom autora – *Strachy w Biesalu* to nie tylko powieść kryminalna, lecz także społeczno-obyczajowa satyra, w zwierciadle groteski ukazująca środowisko twórców i intelektualistów. Otacza ich blichtr elitarności i luksusu (wspólne zdjęcie z Braciszewskim stanowi przedmiot pożądania młodych kobiet), któremu początkowo ulega również główny bohater – zwyczajny urzędnik. Szybko jednak okazuje się, że ta niezwykłość to tylko pozór skrywający pretensjonalność, przyziemne tajemnice oraz – przede wszystkim – niemoralność. Portretowani przez Putramenta intelektualiści żyją kolejnymi przelotnymi romansami i zdradami, nieustannie poszukując nowych zmysłowych podniet²⁵.

Ten blichtr pociąga jednak nie tylko głównego bohatera, lecz także rozmaite młode kobiety, które sądzą, że dzięki osobistym kontaktom z artystami same zdołają upragniony status gwiazdy. Taki właśnie plan ma Ananas, przyszła ofiara zabójcy. Geneza tej postaci tkwi bez wątpienia w przemianach polskiej obyczajowości lat 50. – ich symbolem był m.in. tzw. kociak, jeden z młodzieżowych wzorów osobowych tej i następnej dekady. Słowem tym określano wówczas młodą kobietę chętnie korzystającą z życia – kociak był więc zainteresowany zachodnią kulturą, modą, rozrywką i konsumpcją, dbał o urodę i wygląd, eksponował swoją kobiecość i cielesność, poszerzając granice obyczajowej swobody. W okresie odwilży figura kociaka, wcześniej potępiana i odrzucana przez oficjalną propagandę, znalazła swoje miejsce nie tylko w świadomości młodego pokolenia, lecz także w dyskursie publicznym. Czasopisma młodzieżowe i kulturalne często prezentowały i estetyzowały kobiecą cielesność, poświęcały też wiele uwagi kwestiom mody, urody czy kultury popularnej²⁶.

²⁵ We wzmiankowanej już powieści Putramenta *Arka Noego* znajdziemy zresztą podobny obraz środowiska intelektualnej elity kraju. W utworze czytamy: „Pewnie spychane do podświadomości poczucie winy skłaniało ich do szukania bardzo pośpiesznych oszołomień. Nachodzili gromadnie bary, knajpy, dansingi. Po przyjacielsku – jak podobno średniowieczni Eskimosi – częstowali przyjaciół swoimi żonami. Bardzo szybko kobiety poapały się w szerokich możliwościach równouprawnienia płci i równie szybko prześcignęły mężczyzn w »nowoczesnym« interpretowaniu tej wolności” (J. Putrament, *Arka Noego*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1961, s. 30). Dalej czytelnik dowiadyuje się też, że z punktu widzenia obowiązujących w środowisku zasad fakt, iż bohaterka nie zdradziła jeszcze swojego męża, był grzechem. Tymczasem niejaki Krykulewicz „podobno miał ochotę na żonę dopiero wtedy, gdy wiedział, że kto inny na nią się poślakomiał” (tamże, s. 32–33).

²⁶ Zob. M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Piękne i zaradne: rytuały ciała, moda i uroda*, [w:] K. Stańczak-Wiślicz i in., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Universitas, Kraków 2020, s. 422–427; I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Świat Literacki, Warszawa 2005, s. 119–121; K. Jachymek, *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katedra, Gdańsk 2016, s. 327–339.

Jak podkreślają Małgorzata Fidelis i Katarzyna Stańczak-Wiślicz, w drugiej połowie lat 50. figura kociaka miała wyraźny emancypacyjny potencjał. Podważała bowiem oficjalnie obowiązujące do tej pory wzorce kobiecości – zarówno stalinowski ideał przodowniczkę pracy, jak i katolicki model matki i żony. Ananas ze *Strachów w Biesalu* bez wątpienia stanowi utrzymaną w konserwatywnym tonie demaskatorską karykaturę kociaka. Młoda, piękna i kokieteryjna bohaterka wykorzystuje swoje atuty, kręcąc się w środowisku artystów i wdając się w kolejne romanse ze znanymi twórcami. Manipuluje mężczyznami, szukając okazji do zrobienia kariery. Ale jednocześnie okazuje się głupia, naiwna i infantylna, nie dostrzega, że sama jest oszukiwana, wreszcie – zostaje zamordowana przez kochanka, który obiecywał jej gwiazdorskie role. Nawet biżuteria, którą nosi Ananas, okazuje się sztuczna.

Stworzony przez Putramenta kociak zostaje więc ostatecznie potępiony. Czytając *Strachy w Biesalu*, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że te partie powieści, w których pojawia się Ananas, cechuje pewna dwoistość. Z jednej strony, oddziałują one na poziomie czysto dyskursywnym, intelektualnym i argumentacyjnym, konstruując satyryczny obraz infantylny i niemoralnej bohaterki. Z drugiej – charakteryzuje te fragmenty pewna nadmiarowość, stylistyczny przepych, który wydaje się przekraczać granice satyrycznego dyskursu. Aby wyjaśnić ten fenomen, warto odwołać się do koncepcji afektywnego odbioru literatury. Jak wyjaśniała w swojej pracy Agnieszka Dauksza, pierwszym, przedrozumowym jeszcze etapem każdej interpretacji jest wielowymiarowe, nieuporządkowane afektywne pobudzenie. Dopiero po chwili, dzięki pracy aparatów poznawczych i uruchomieniu utrwalonych struktur rozumienia, pewne aspekty afektywnej aktywności zostają wytłumione, inne – wzmocnione, zostaje ona uporządkowana, wpisana w znane kategorie interpretacyjne. Ale nawet wówczas, gdy to pierwotne pobudzenie zostanie opracowane pojęciowo i rozumowo, wciąż oddziałuje na odbiorcę pewna afektywna resztką, pewien naddatek, który nie został intelektualnie opanowany²⁷.

Wydaje się, że w snutej przez Putramenta opowieści o oszałamiającej, rzucającej wszystkich na kolana Ananasie tkwi właśnie pewna siła, ów afektywny naddatek, który nie poddaje się w pełni moralizatorskiej argumentacji. Choć powieść wyznacza bohaterce rolę naiwnej i niezbyt rozzgarniętej kokietki, cielesna energia tej postaci niejako rozsadza granice tego dyskursu.

Aby to zjawisko dostrzec, wystarczy przyjrzeć się bliżej pierwszym wzmiankom o Ananasie – informacje o wyprzedzanej przez własną sławę bohaterce są nam bowiem dozowane stopniowo. Już na samym początku narrator czyta w liście napisanym przez przebywającą w tym samym pensjonacie letniczkę:

²⁷ Zob. A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 365–370.

Wyobraź sobie, zostało tu tylko pół tuzina stuprocentowych inwalidek, kociaków nie do zdarcia, grubych i wąsatych, wobec których ja wyglądam jak Odetta z „Łabędziego Jeziora”. I wiesz dlaczego? Bo wszystkie w wieku poborowym uciekły. Nie wytrzymały konkurencji Ananasa. Nie wiesz kto to, ty biedaczko, wracająca z zagranicznego zaścianka. Ananas – to bóstwo Sopotu, Zakopanego, „Kameralnej”. Atomowy kociak! Rzeczywiście, zdzira niepospolita. Wiesz, z gatunku słomianych blondynek, tych najgorętszych, nietlenionych, niemal albinosów [...]. Ale co to za wulkan babstwa, pojęcia nie masz. Wszyscy samcy tutaj potracili głowy. Nie piszę Ci, kto z nią aktualnie śpi, bo przy naszej poczcie, zanim list otrzymasz, wszystko stanie się jak najbardziej zdezaktualizowane. [...] Czuję wbrew woli coś w rodzaju uwielbienia [dla Ananasa], jak urwis warszawski wobec Zbyszka Cyganiewicza (7–8).

Zestawienie Ananasa ze Zbyszkiem (właśc. Stanisławem Janem) Cyganiewiczem, słynnym zapaśnikiem, którego międzynarodowa kariera rozwijała się w pierwszych dekadach XX wieku, wydaje się znamienne. Wizerunek Cyganiewicza (podobnie jak innych popularnych w tamtym czasie siłaczy) ufundowany był bowiem na hipermęskim ciele – jego muskularna sylwetka wystawiana była na widok publiczny w czasie walk i podczas zaaranżowanych popisów oraz przedstawień²⁸. Popularność budzącego podziw zapaśnika kształtowała także prasa, która chętnie opisywała niezwykle dokonania sportowca (wiele miejsca poświęcając nadnaturalnemu ciału) i reprodukowała jego fotografie²⁹. W 1937 roku ukazała się również bogato ilustrowana autobiografia atlety³⁰ – jej okładkę zdobi zdjęcie, na którym nagi Cyganiewicz pozuje jedynie z grubą okrętową liną, napięty, pochyłony w pozie uwydatniającej muskulaturę całego ciała. Podobnie bohaterka Putramenta eksponuje swoje nadnaturalne, niemal boskie ciało, wystawia je na widok publiczny, świadoma efektu, jaki wywrze na patrzących.

²⁸ Jak podaje Anna Miller-Klejsa, Cyganiewicz odegrał rolę Ursusa w przedstawieniu na podstawie *Quo Vadis* Henryka Sienkiewicza wystawionym w Teatrze Ludowym w Krakowie. Zob. A. Miller-Klejsa, *Filmowe igrzyska Sienkiewiczem podszyte, czyli „Quo Vadis” na dużym ekranie*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 127.

²⁹ Zob. m.in. fotografie ilustrujące następujące artykuły: Sokół, *Następca Pytłasińskiego*, „Głos Narodu» Ilustrowany” [dodatek do „Głosu Narodu”] 1901, nr 7, s. 15–16; *Atleci w Krakowie*, „Nowości Ilustrowane” 1906, nr 4, s. 16–17; *Zapasy atletów w cyrku Sarrasani’ego w Krakowie*, „Nowości Ilustrowane” 1906, nr 5, s. 8–9; *Mistrz atletów i jego uczniowie*, „Nowiny Ilustrowane” 1906, nr 11, s. 13; *Zacięta walka atletów*, „Nowiny Ilustrowane” 1907, nr 52, s. 3–4; *Cyganiewicz w Krakowie*, „Nowości Ilustrowane” 1911, nr 35, s. 2–3; M., *Zapaśnictwo*, „Sport” 1926, nr 165, s. 6; *Ciężka atletyka*, „Sport” 1926, nr 185, s. 189–190; *Bracia Cyganiewicz w Warszawie*, „Kurjer Wileński wraz z Kurjerem Wileńsko-Nowogródzkim” 1937, nr 67, s. 5.

³⁰ Zob. S.Z. Cyganiewicz, *Na ringach całego świata. Księga wspomnień*, Księgarnia Karoliny Piszowej, Nowy Sącz 1937.

Wkrótce protagonista dociera do ośrodka wypoczynkowego i przekonuje się, że coś musi być w plotkach o Ananasie, spotyka bowiem dwóch mężczyzn, z których każdy, niezależnie od drugiego, przekonuje, że Ananas jest jego żoną. Gdy zaś główny bohater mylnie bierze inną letniczkę za owego „atomowego kociaka”, zostaje prędko wyprowadzony z błędu: „To Ananas? Panie, z byka pan spadł! To pani Jadwiga Popkowiczowa! Ananas, panie, ho, ho! Jak tu wejdzie, to pan podskoczy, choćbyś jej nie zobaczył. Tyle ma w sobie tej babskiej elektryki. To kawał dziwy, panie... Tamta? Cha, cha, cha!” (16).

Zanim jeszcze bohater faktycznie spotka Ananasa, dobrze poznajemy rozbuchaną, rozerotyzowaną cielesność i kobiecość bohaterki, która nikogo nie pozostawia obojętnym. W opisach tych podziw i zachwyt nad fizycznością łączą się w jedno z pogardą w stosunku do kobiety korzystającej ze swojego ciała w sposób nieskrępowany.

Napięcie sięga zatem zenitu, gdy wreszcie narrator widzi Ananasa na własne oczy i przekonuje się, że we wcześniejszych opisach nie było żadnej przesady. Już samo jej wejście do jadalni sprawia, że – zgodnie z zapowiedziami – „coś niepojętego” każe nieświadomemu bohaterowi odwrócić wzrok w stronę nowo przybyłej:

Znowu cisza. Pierwsze moje wrażenie: cóż za czarujący podłotek! Jasnowłosa, w gruncie rzeczy rudawa. Tak jasna, tak rudawa, że doprawdy jakby świetlista aureola otaczała jej główkę i rozjaśniała nawet półmrok galerii.

Nie musiałem nikogo pytać. Byłem zdumiony: te babsztyłe nie miały w sobie śladu zwyczajnej zawiści. Zachłyśnięte były tym urokiem niemal jak mężczyźni.

[...]

Serce mi zamarło. Ciemnoniebieskie oczy zatrzymały się na mnie. Podeszła. Podeszła do nas.

– My się nie znamy – powiedziała niskim, przyciszonym głosem. – To znaczy, nie znam jeszcze pana. O mnie to już panu musieli nagadać. Prawda?

Zerwałem się. Bełkotałem jakieś słowa. Z bliska widziało się, że to już nie podłotek, że ma ze dwadzieścia lat. Ale właśnie, że się nie widziało. Wyglądała absolutnie niesamowicie zielono. Dałoby się lat piętnaście tej cerze, tym powiekom, tym kącikom ust...

Tylko głos i spojrzenie były dojrzałe, świadome, bez złudzeń.

Zerwałem się wywracając nie dopitą herbatę (18–19).

Nieprzypadkowo w tym krótkim fragmencie tak wiele odwołań do reakcji cielesnych i zmysłowych: widok Ananasa powoduje zachłyśnięcie, zamarcie serca, miesza mowę i zaburza ruchy.

Skąd bierze się fenomen bohaterki? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto najpierw przyrzeć się jej pseudonimowi. Kojarzy się on oczywiście z egzotyką, z czymś niecodziennym, ze słodyczą i zmysłową przyjemnością, a także z młodością

i niesformością. Co więcej, jest także dwuznaczny genderowo – rzeczownik w rodzaju męskim określa bowiem kobietę. Może to sugerować, że bohaterka wykracza poza granice płciowych stereotypów – łączy bowiem w sobie kobiece piękno i zmysłowość z męską sprawczością i aktywnością. To ona wybiera partnerów seksualnych, to ona inicjuje związki, rozkochuje w sobie mężczyzn, sprowadza ich do poziomu zwierząt („Wszyscy samcy tutaj potracili głowy”), zdobywa, a potem porzuca. Przekracza też Ananas stereotypy związane z wiekiem – jednocześnie wygląda jak podłotek (do młodości przecież odsyła jej pseudonim) i jak młoda dorosła, a nawet jak kobieta „dojrzała, świadoma, bez złudzeń”. Dlatego też, aby w ogóle jakkolwiek scharakteryzować Ananasa, bohaterowie powieści muszą sięgać po nietypowe środki językowe. Zgrubienia i wulgaryzmy („babstwo”, „dziwa”) łączą się z hiperbolizowanymi wyrazami zachwytu nadnaturalnością („bóstwo”) i energicznością („wulkan”, „atomowy”, „elektryka”) młodej kobiety.

Łatwo zauważyć tu pewną sprzeczność, na której, jak wskazywała Iwona Kurz, ufundowana była figura kociaka – równocześnie przedmiotu estetycznego zachwyty mężczyzn i podmiotu estetycznego buntu³¹. Bohaterka tak wyraziście przekraczająca społeczne normy nabiera zatem cech abiektałnych, budzi jednocześnie fascynację i wstręt, stąd te wszystkie określenia łączące w sobie podziw i pogardę: „niepospolita zdzira”, „wulkan babstwa” czy „kawał dziwy”. Ananas nie tylko wiele sobie z takich opinii nie robi, ale wręcz wykorzystuje je, zwracając się do głównego bohatera. Jest bowiem świadoma tego, że sława ją wyprzedza, a plotki na jej temat tylko umacniają starannie zainscenizowany wizerunek.

Wszystkie omawiane partie wpisują się oczywiście w satyryczne przesłanie utworu – finalnie okaże się bowiem, że z blichtru otaczającego Ananasa niewiele zostanie, a narrator ostatecznie uwolni się spod jej uroku. Ale wydaje się, że stylistycznych szarż Putramenta opisującego „atomowego kociaka” nie da się sprowadzić wyłącznie do takiego umoralniającego, rozumowego przesłania. Fragmenty te noszą znamiona literackiego ekscesu³², wydają się nadmiarowe, przesadzone, kempowe. Narracja powieści usiłuje okiełznać energię bohaterki, wtłaczając ją w ramy satyrycznej, dydaktycznej opowieści. Prosty styl, w jakim utrzymano poruszające zakończenie utworu, wyraźnie odstaje od pełnych językowego przepychu inicjalnych partii tekstu. Nie udaje się jednak zupełnie wyciszyć owego afektywnego naddatku, wywołanego przez Ananasa pobudzenia, które za sprawą zastosowanych środków stylistycznych udziela się także czytelnikowi.

We fragmentach *Strachów w Biesalu* poświęconych Ananasowi mimowiednie zapisana została cielesna, emancypacyjna energia kobiety-kociaka, która w drugiej

³¹ I. Kurz, dz. cyt., s. 120.

³² O analitycznym wykorzystaniu kategorii ekscesu pisał szerzej filmoznawca Sebastian Jagielski w pracy *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Universitas, Kraków 2021, s. 18–22.

połowie lat 50. podważała obowiązujące w Polsce normy obyczajowe. Nowy wzorzec osobowy, niepasujący do żadnych ram, wywoływał jednocześnie fascynację i pogardę, pobudzał, nie pozostawiał obojętnym. *Strachy w Biesalu* na poziomie intelektualnym da się zatem odczytywać jako zapis pewnych światopoglądowych i obyczajowych dyskusji drugiej połowy lat 50. Jeśli jednak spojrzymy na powieść z perspektywy afektywnej, dostrzeżemy, że zarejestrowała ona także fragment ówczesnego doświadczenia kształtowanego przez nurt szybko zmieniającego się życia społecznego. Było to zaś doświadczenie pełne sprzeczności i dwuznaczności, gdy kontakt z emancypującą się kobiecością jednocześnie budził lęk i fascynację.

Zakończenie

Opowiedzianą w *Strachach w Biesalu* prostą – wydawałoby się – historię o morderstwie w nawiedzonym pałacu można zatem czytać z różnych perspektyw, dostrzegając, w jaki sposób świadomość literacka doby odwilży kształtowana była przez rozmaite artystyczne, społeczne i kulturowe dylematy. Równie interesujące pozostają także towarzyszące powieści metateksty, pozwalające na zrekonstruowanie stanu ówczesnej świadomości gatunkowej i ustalenie, w jaki sposób myślano wówczas o kryminale. Warto przy tym pamiętać, że Putrament nie był jedynym literatem, który w tamtym okresie sięgnął po prozę sensacyjną, wykorzystując jej tradycję i konwencję w nietypowy sposób. W artykule *Co wydarzyło się w 1959 roku (w Polsce)? Powieść kryminalna według Pesco, Alexa i Lema* Michał Larek zwracał uwagę na interesującą koincydencję – oto pod koniec lat 50. po konwencję kryminalną sięga trzech pisarzy kojarzonych z zupełnie innym typem literatury: Ireneusz Ireduński, Maciej Słomczyński i Stanisław Lem. Dla żadnego z nich nie był to wybór oczywisty i choć każdy wykorzystał schematy powieści sensacyjnej w nieco inny sposób, to utwory te łączy pewien pastiszowy i metaliteracki charakter³³. Zaświadczenia one tym samym o przemianach odwilżowej kultury i dokumentują zmianę stosunku do literatury popularnej, która w jakiejś mierze zaczyna być traktowana jako pełnoprawny przedmiot praktyk artystycznych. Wydaje się, że do grona wyróżnionych przez Larka autorów można dołączyć również Putramenta, który już rok wcześniej zdecydował się na opublikowanie własnego kryminału. Także w tym wypadku efekt, choć niekoniecznie satysfakcjonujący literacko, wydaje się intrygujący.

³³ Zob. M. Larek, *Co wydarzyło się w 1959 roku (w Polsce)? Powieść kryminalna według Pesco, Alexa i Lema*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2014, s. 93–106.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Putrament Jerzy, *Arka Noego*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1961.
 Putrament Jerzy, *Pół wieku*, t. 5: *Poslizg*, Czytelnik, Warszawa 1980.
 Putrament Jerzy, *Strachy w Biesalu*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1958.

Bibliografia przedmiotowa

- Barańczak Stanisław, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, [w:] S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac., posł. A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 183–417.
- Brzostek Dariusz, „Przecież nie zabił jej ducha...” Schemat fabularny kryminału w narracjach niewerystycznych, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2015, s. 125–138.
- Cyganiewicz Stanisław Zbyszko, *Na ringach całego świata. Księga wspomnień*, Księgarnia Karoliny Piszowej, Nowy Sącz 1937.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010.
- Dauksza Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Dudziński Robert, *Od „potwornej szmiry” do „własnego kiczu”. Proza popularna w polskiej kulturze literackiej lat 50. XX wieku*, Universitas, Kraków 2021.
- Fidelis Małgorzata, Stańczak-Wiślicz Katarzyna, *Piękne i zaradne: rytuały ciała, moda i uroda*, [w:] K. Stańczak-Wiślicz i in., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Universitas, Kraków 2020, s. 407–455.
- Jachymek Karol, *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katedra, Gdańsk 2016.
- Jagielski Sebastian, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Universitas, Kraków 2021.
- Kraska Mariusz, *Zbrodnia jako spektakl. Agatha Christie i powieść detektywistyczna*, [w:] *Ogród sztuk. Maska*, red. M. Jarmułowicz, współprac. K. Kręglewska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2017, s. 267–279.
- Kurz Iwona, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Świat Literacki, Warszawa 2005.
- Larek Michał, *Co wydarzyło się w 1959 roku (w Polsce)? Powieść kryminalna według PESCO, Alexa i Lema*, [w:] *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, EMG, Kraków 2014, s. 93–106.
- Lichański Stefan, *Putrament „kryminalista”*, „Orka” 1958, nr 37, s. 4.

Miller-Klejsa Anna, *Filmowe igrzyska Sienkiewiczem podszyte, czyli „Quo Vadis” na dużym ekranie*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 113–128.

Mirek [Miroslaw Malcharek], „*Strachy*” *walczą ze szmirą*, „Współczesność” 1958, nr 22, s. 3.

Paclawski Jan, *Proza literacka Jerzego Putramenta*, Wydawnictwo UJK, Kielce 2003.

Quincey Thomas de, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] T. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, wyb., przekł. M. Bielewicz, wstęp W. Rulewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 322–408.

zk [Zbigniew Kubikowski], „*Strachy w Biesalu*”, „Odra” 1958, nr 23, s. 12.

Robert Dudziński

Apparitions, kittens and Citizens' Militia Literary and social contexts of *Strachy w Biesalu* (*Fears in Biesal*) by Jerzy Putrament

Summary

The article looks at three aspects of the crime novel *Strachy w Biesalu* (*Fears in Biesal*, 1958) penned by Jerzy Putrament. In the first part of the text, the author describes how this work aligned with the process of changing the official stand on action novels, a shift that was characteristic of the post-Stalinist thaw. The second segment of the article features an analysis of the metafictional and pastiche protagonist of Putrament's novel, revealing and extracting themes related to mechanisms governing the convention of crime fiction. The final part reconstructs the social and cultural context of *Fears in Biesal* – the novel refers to the processes of women's emancipation and gender stereotypes associated with these processes that were characteristic of the second half of the 1950s.

Keywords: Jerzy Putrament, Khrushchev Thaw, detective novel, militia novel

Robert Dudziński – doktor, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Główne zainteresowania badawcze: historia literatury popularnej w Polsce, historia filmu polskiego, historia i teoria kina gatunkowego. Autor monografii: *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty* (2017) oraz *Od „potwornej szmiry” do „własnego kiczu”. Proza popularna w polskiej kulturze literackiej lat 50. XX wieku* (2021).