

Olga Letka - Spychała
UWM w Olsztynie

**Co kryje się w umyśle seryjnego mordercy?
Rozważania w kontekście powieści
Borisa Akunina *Dekorator***

Wprowadzenie

Dekorator (1999) to szósta książka rosyjskiego beletrysty Borisa Akunina (właśc. Grigorij Czchartiszwili) należąca do cyklu powieści o przygodach Erasta Fandorina – „urzędnika do specjalnych poruczeń”¹. Ponury *entourage*, aura tajemniczości, ciemne moskiewskie zaułki, uliczki przypominające labirynty oraz wszechobecne cmentarze tworzą niepowtarzalny mroczny klimat. Dodatkowo atmosferę grozy intensyfikuje wprowadzenie do świata przedstawionego Kuby Rozpruwacza – legendarnego mordercy prostytutek grasującego w londyńskiej dzielnicy Whitechapel. W autorskiej wizji Akunina staje się on Dekoratorem wyposażonym w niezwykle bogaty repertuar cech: „zbrodniczy immoralizm, sadyzm i bezwzględność, posępną ekstrawagancję, [...] siłę woli, do desperacji posuniętą konsekwencję [...]”², uzewnętrzniających poważne zaburzenia psychiczne. Trafność tej diagnozy potwierdzają również szokujące wyznania i przemyślenia Rozpruwacza na temat śmierci, cierpienia i piękna udokumentowane nie w formie dziennika, a w samodzielnych kompozycyjnie monologach wyodrębnionych graficznie za pomocą trzech poziomych asterysków. Słowo protagonisty zamyka wypowiedzi narratora. Jest dopowiedzeniem tego, co pozostaje poza jego wiedzą. Relacje z „tu i teraz” przenoszą czytelnika na miejsce zbrodni, gdzie leżą rozczłonkowane ciała, czuć zapach krwi, słyszeć krzyk i ostatni oddech ofiary. Pierwszoosobowa narracja pozwala przeniknąć do najciemniejszych zakamarków duszy zabójcy, poznać jego motywację i czynniki psychologiczne wpływające na kształtowanie się sadycznych zachowań. Inną jej zaletą jest możliwość bliższego przyjrzenia się językowi Rozpruwacza, bowiem stanowi narzędzie pozwalające mu na zaprezentowanie

¹ AKUNIN B., *Dekorator*, przeł. M. Buchalik, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 5.

² DOPART B., *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 190.

i indywidualnej perspektywy oglądu poszczególnych fragmentów świata i sposobu ich interpretacji.

Za główny cel niniejszego artykułu uznajemy udzielenie odpowiedzi na pytanie, które wybrzmiało w tytule artykułu: „Co kryje się w umyśle seryjnego mordercy?”. Pragniemy zaznaczyć, że nie chcemy ograniczać się jedynie do tropienia oczywistych dewiacji i irracjonalnych zachowań sygnujących przekraczanie wszelkich granic i przełamywaniem tabu. Skupimy się na wyodrębnieniu tych struktur językowych, za pomocą których Dekorator prezentuje swój światopogląd, konceptualizuje i nadaje sens otaczającemu światu. Tej szczególnej relacji łączącej język i światopogląd nadamy status „stylu umysłu” – konceptu z pogranicza językoznawstwa, literaturoznawstwa, psychologii i kognitywistyki³. W jego rozwinięciu odwołamy się do prac Rogera Fowlera, Eleny Semino oraz Kate Swindelhurst. Skorzystamy również z założeń kognitywnej teorii metafory. Szczególną uwagę poświęcimy perspektywie badawczej przyjętej przez George’a Lakoffa, Marka Johnsona, Marka Turnera oraz Zoltána Kövecsesa.

Styl umysłu

Styl umysłu (*mindstyle*)⁴ jest pojęciem rozpatrywanym w różnych kontekstach i ujęciach badawczych. Znalazło się ono w kręgu zainteresowań narratologii (R. Fowler)⁵, stylistyki (E. Semino, K. Swindelhurst, J. Culpeper, I. Bocking)⁶, studiów nad przekładem (J. Boase-Beier)⁷, poetyki i gramatyki kognitywnej (P. Stockwell, D. McIntyre, L. Nuttall)⁸. Koncept ten zaistniał w obiegu naukowym dzięki Rogerowi Fowlerowi i pierwotnie przyjął formę „kumulatywnie spójnych opcji strukturalnych nadających określony wzorzec światu przedstawionemu i tworzących wrażenie swia-

³ SEMINO E., *A Cognitive Stylistic Approach to Mindstyle in Narrative Fiction*, [w:] *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, ed. E. Semino, J. Culpeper, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2002, s. 95.

⁴ Polski ekwiwalent anglojęzycznego terminu *mindstyle* stosuję za Elżbietą Wójcik-Leese. Zob. WÓJCIK-LEESE E., *Przekład świadomy stylistycznie*. BOASE-BEIER J., *Stylistic Approaches to Translation*, „Przekładaniec”, 2009, nr 20, s. 183.

⁵ FOWLER R., *Linguistic Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1986; FOWLER R., *Linguistics and the Novel*, Methuen, London 1977.

⁶ SEMINO E., *Pragmatic Failure, Mind Style and Characterisation in Fiction about Autism*, „Language and Literature”, 2014, vol. 20(3), s. 141–158.; SEMINO E., *Mindstyle 25 Years on*, „Style” 2007, vol. 41(2), s. 153–173; SEMINO E., SWINDELHURST K., *Metaphor and Mind Style in Ken Kesey’s “One Flew Over the Cuckoo’s Nest”*, „Style”, 1996, vol. 30(1), s. 143–166; BOCKTING I., *Mind Style as an Interdisciplinary Approach to Characterization in Faulkner*, „Language and Literature”, 1994, vol. 3(3), s. 157–174.

⁷ BOASE-BEIER J., *Mind Style Translated*, „Style”, 2003, vol. 37(3), s. 253–265.

⁸ MCINTYRE D., *Logic, Reality, and Mind Style in Alan Bennett’s „Lady in the Van”*, „Journal of Literary Semantics”, 2005, vol. 24, s. 21–40; MCINTYRE D., *Point of View in Plays: a Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-Types*, John Benjamins, Amsterdam 2006; NUTTALL L., *Mindstyle and Cognitive Grammar: Language and Worldview in Speculative Fiction*, Bloomsbury, London–New York–Oxford 2018.

topoglądu umysłu⁹. Punktem wyjścia do dalszych dociekań były dla Fowlera studia Michaela Hallidaya poświęcone utworowi Williama Goldinga *Spadkobiercy* (1955). Brytyjski językoznawca dowodził w nich, że środki językowe wykorzystywane przez Neandertalczyka o imieniu Lok świadczą o istotnych zaburzeniach poznawczych tego bohatera. Co więcej, ubogi zasób słownictwa, dominację konstrukcji tranzytywnych, tendencję do ożywiania nieożywionych obiektów uznawał za przejaw niepojmowania przez niego podstawowych pojęć oraz związków przyczynowo-skutkowych. Uwaga Fowlera (w książkach *Linguistic Criticism* [1986] i *Linguistics and the Novel* [1977]) skupiła się na bohaterach innych, bo cechujących się – tak jak Faulknerowski Benjy z powieści *Wściekłość i wrzask* – niepełnosprawnością intelektualną. Wnioski płynące z analizy języka tej postaci wymusiły na Fowlerze zmodyfikowanie poprzedniej wersji stylu umysłu: „[Styl umysłu] to światopogląd autora, narratora lub bohatera stworzony przez ideacyjną strukturę tekstu. Od tej pory będę posługiwał się tym pojęciem zamiast niezręcznego terminu punkt widzenia w planie ideologicznym: pojęcia te są ekwiwalentne”¹⁰.

Z tezą o ekwiwalentności stylu umysłu i ideologicznego punktu widzenia polemizowali m.in. Geoffrey Leech, Michael Short, Kate Swindelhurst i Elena Semino, która podjęła próbę dookreślenia tych kategorii. Światopoglądem (*worldview*) nazwała ogólne postrzeganie rzeczywistości lub aktualnego świata tekstu wyrażonych w jego języku. Ideologiczny punkt widzenia (*ideological point of view*) utożsamiała z aspektami światopoglądu o charakterze społecznym, kulturowym, religijnym oraz politycznym, które jednostka dzieli z przedstawicielami wywodzącymi się z tej samej grupy społecznej, kulturowej, religijnej, kulturowej i politycznej. Do nich odniosła przekonania o miejscu człowieka we Wszechświecie, o istocie sprawiedliwości, moralnych osądach lub postawach wobec innych członków grup etnicznych i społecznych. W stylu umysłu Semino zaakcentowała aspekty świadomości o charakterze indywidualnym lub wspólnym dla osób posiadających te same cechy mentalne (wynikające z podobnych chorób umysłowych lub etapu rozwoju intelektualnego, tak jak w przypadku dziecięcych bohaterów). Dlatego też w jego zasięgu znalazły się nawyki poznawcze, umiejętności, ograniczenia, przekonania oraz wartości¹¹.

Semino wskazywała na istotne funkcje, jakie styl umysłu pełni w tekście. Po pierwsze, ukazuje życie mentalne oraz podstawowe cechy umysłowości bohaterów, służy udramatycznieniu kolejności i struktury myśli lub przedstawia podejmowane przez nich kwestie moralne. Po drugie, prezentuje troski, uprzedzenia, punkt widzenia oraz wartości składające się na światopogląd. Ważną rolę w jego prezentowaniu odgrywają

⁹ „Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a worldview, what I shall call a »mind style«”. Zob. FOWLER R., *Linguistics and the Novel*, s. 73. Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny.

¹⁰ „[Mind style] is the world-view of an author, or a narrator, or character, constituted by the ideational structure of the text. From now on I shall prefer this term to the cumbersome point of view on the ideological plane [...]: the notions are equivalent”. Zob. FOWLER R., *Linguistic Criticism*, s. 156.

¹¹ SEMINO E., *A Cognitive Stylistic Approach to Mindstyle*, s. 96–99.

zjawiska językowe (leksykalne, gramatyczne, syntaktyczne)¹² występujące w obrębie wypowiedzi danego podmiotu. Wśród wyznaczników stylu umysłu poddanych głębszej analizie znalazły się: przechodniość, leksykalizacja i deleksykalizacja, struktury syntaktyczne (Halliday, Fowler). W ostatnim czasie pojawiły się także pojedyncze prace poświęcone „atrybutywnemu stylowi” w powieści *Wściekłość i wrzask* (1929) Faulknera (Bockting) czy deiksom (Semino). Nieco szerzej natomiast omówiono wyrażenia metaforyczne i ich rolę w tworzeniu stylu umysłu. Na przykład Elisabeth Black udowodniła, że Lok (*Spadkobiercy*) konceptualizuje sprawczość oraz części swego ciała właśnie za pomocą personifikacji. Elena Semino skupiła się na metaforze motyla, z którym Clegg, bohater powieści Johna Fowlesa *Kolekcjoner* (1962) utożsamia porwaną przez dziewczynę Mirandę. Ta sama badaczka wyodrębniła konwencjonalne metafory pojęciowe (LUDZIE TO MASZYNY, LUDZIE TO ZWIERZĘTA, WAŻNE TO DUŻE) strukturyzujące narrację w utworze Kena Kensey’a *Lot nad kukułczym gniazdem*. Należy podkreślić, że Semino w swych badaniach nad stylem umysłu opierała się głównie na kognitywnej teorii metafory, która zostanie zarysowana w dalszej części artykułu.

Metafora pojęciowa

Metafora jest tropem charakteryzującym się różnorodnością i bogactwem ujęć. Bardzo długo była traktowana jedynie jako element dekoracyjny świadczący o erudycji jej autora. Prawdziwy zwrot w badaniach nad tym tropem nastąpił w latach 70. XX wieku, tuż po ukazaniu się pracy George’a Lakoffa i Marka Johnsona, *Metafory w naszym życiu*, w której wysunęli tezę o jej wszechobecności i uniwersalnym charakterze:

System pojęć, którymi się zwykle posługujemy, by myśleć i działać, jest w swej istocie metaforyczny. Pojęcia te nadają kształt temu, co postrzegamy, temu jak dajemy sobie radę w otaczającym nas świecie i jak odnosimy się do ludzi. W ten sposób nasz system pojęć odgrywa główną rolę w określaniu codziennej rzeczywistości¹³.

Metafory stanowią nieodłączny element języka codziennego. Są narzędziem nadającym strukturę naszemu systemowi pojęciowemu i stanowią sporą część ogólnego rozumienia świata. Ich działanie opiera się na metaforycznym rzutowaniu pomiędzy dwiema domenami: źródłową i docelową. Tę zależność ilustruje schemat X TO Y:

Metafory pojęciowe powstają na skutek systematycznego powiązania dwóch różnych domen pojęciowych, z których jedna (Y) funkcjonuje jako domena docelowa, zaś druga (X) jako domena źródłowa metaforycznego rzutowania¹⁴.

¹² FOWLER R., *Linguistics and the Novel*, s. 112.

¹³ LAKOFF G., JOHNSON M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 2011, s. 29.

¹⁴ Cyt za: JAKEL O., *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Draj, Universitas, Kraków 2003, s. 22.

Podobnie ich funkcjonowanie przedstawił Zoltán Kövecses. Opisując relację pomiędzy elementami obu ram, posłużył się terminem metaforycznego odwzorowania, tj. zbiorem odpowiadających sobie elementów definiujących kryjącą się za nimi metaforę konceptualną¹⁵. W celu zobrazowania tej skomplikowanej zależności przywołałmy schemat odnoszący się do metafory MIŁOŚĆ TO PODRÓŻ¹⁶:

Domena źródłowa: PODRÓŻ	Domena docelowa: MIŁOŚĆ
podróźni	→ zakochani
środek umożliwiający podróż	→ związek miłosny
cel podróży	→ cel związku
przemierzony dystans	→ postępy poczynione w związku
przeszkody na drodze do celu	→ trudności napotkane w związku

Według lingwisty, wybór źródła metafory nie jest motywowany jedynie podobieństwem pomiędzy komponentami poszczególnych domen. Uważał, że w dużej mierze opiera się on na fizycznym, cielesnym doświadczeniu świata. W pewnym stopniu tłumaczy to istnienie w naszym języku metafory PRZYWIĄZANIE TO CIEPŁO oddającej poczucie bliskości i oddania. Zresztą, jak zauważa badacz, domena źródłowa CIEPŁO w zależności od stopnia jej intensyfikacji może być stosowana zarówno w odniesieniu do gniewu (np. wrzeć z wściekłości) jak i miłości (np. płonąć z miłości).

Należy podkreślić, że kognitywiści nie zajmowali się jedynie analizą metafor konwencjonalnych wywodzących się z bazy doświadczeniowej. Ich badania objęły zastosowanie metafor poetyckich w tekstach literackich. Na przykład w książce *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor* (1989) George Lakoff i Mark Turner wskazali na ścisły związek pomiędzy metaforą konwencjonalną (zakotwiczoną w języku) i niekonwencjonalną. Uważali, że wyrażenia metaforyczne używane przez najznakomitszych poetów są nowatorskim zastosowaniem konwencjonalnej metafory występującej w języku codziennym. Wers pochodzący z utworu Johna Bunyana *Wędrowka pielgrzyma* (1678): „As I walked through the wilderness of the world” / „Przechodząc przez pustynię tego świata”¹⁷ został zinterpretowany jako kreatywna realizacja metafory konwencjonalnej ŻYCIE TO PODRÓŻ. Według nich takie użycie metafor jest rozszerzeniem konwencjonalnego sposobu myślenia o wybranych aspektach rzeczywistości i wyrazem twórczych możliwości poetów¹⁸.

¹⁵ KÖVECSES Z., *Język. Umysł. Kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Universitas, Kraków 2011, s. 187.

¹⁶ Ibidem, s. 186.

¹⁷ BUNYAN J., *Wędrowka pielgrzyma*, przeł. J. Prower, Wydawnictwo JACK, Ustroń 2014, s. 3.

¹⁸ LAKOFF G., TURNER M., *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1989, s. 67–72.

Rozważania George'a Lakoffa i Marka Turnera posłużyły Elenie Semino i Kate Swindelhurst za ważny punkt odniesienia w analizie metafor pojęciowych konstytuujących styl umysłu wzmiankowanych Bromdena (*Lot nad kukułczym gniazdem*) i Clegga (*Kolekcjoner*). Wybór kognitywnej opcji badawczej uzasadniły następująco:

Uważamy, że koncept stylu umysłu jest wysoce zgodny z kognitywną teorią metafory, ponieważ pozwala uchwycić całościowy wpływ konsekwentnego i idiosynkratycznego użycia metafory w całym tekście¹⁹.

W odróżnieniu od metafor konwencjonalnych wspólnych dla określonej społeczności kulturowej i językowej, metafory niekonwencjonalne odzwierciedlają system pojęciowy właściwy jej twórcom. Funkcjonują one zatem na poziomie indywidualnym, ponieważ przedstawiają idiosynkratyczne i kognitywne nawyki jednostki.

Analizując styl umysłu wymienionych wcześniej protagonistów, Semino wskazała, że metafory dominujące w wypowiedzi Bromdena – udającego głuchoniemego pacjenta szpitala psychiatrycznego – są konwencjonalne i oparte na domenie MASZYN. Natomiast wyrażenia, jakimi posługuje się Clegg, opisując Mirandę, bazują na idiosynkratycznej metaforze MOTYLA. Model MASZYNY, w ramach którego Bromden pojmuje szpital jego pacjentów i personel, opiera się na doświadczeniach z jego przeszłości (przed pójściem do wojska studiował elektronikę). Co ciekawe, w miarę rozwoju akcji ulega on stopniowemu zanikaniu, co Semino łączy z psychologicznym i mentalnym rozwojem bohatera. Przypomnijmy, że ostatecznie Bromden wyleczył się z paranoi i uciekł ze szpitala psychiatrycznego. Źródłem metafory, za pomocą której Clegg konstruuje obraz Mirandy, jest jego hobby – kolekcjonowanie motyli. W przypadku tego bohatera nie możemy mówić o ewolucji. Śmierć porwanej przez niego dziewczyny nie wpływa na zmianę jego zachowania, ponieważ rozpoczyna poszukiwania kolejnej ofiary.

Przedstawione pokrótce założenia ukazujące specyficzną korelację pomiędzy metaforą a stylem umysłu znajdują zastosowanie podczas analizy języka bohatera utworu *Dekorator*.

***Dekorator* – charakterystyka tekstu źródłowego**

Nieodzowną cechą spuścizny Borisa Akunina jest łączenie poszczególnych powieści w mniej lub bardziej obszerne cykle. Utworem, który przyniósł pisarzowi rozgłos i tym samym zapoczątkował szesnastoczęściową serię o *Przygodach Erasta Fandorina* (1998–2018) był *Azazel* (1998). Nie mniej liczebny pod tym względem jest *Bruderschaft ze śmiercią* składający się z dziesięciu utworów (2007–2011). Należy dodać, że

¹⁹ “[...] we suggest that the concept of mindstyle is highly relevant to the cognitive theory of metaphor since it can capture the cumulative effect of consistent and idiosyncratic uses of metaphor throughout a text”. Zob. SEMINO E., SWINDELHURST K., *Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's "One Flew Over the Cuckoo's Nest"*, s. 147.

obie serie zostały przez Akunina uznane za ukończone. Dla odmiany, aktualnymi projektami literackimi, które zapewne w najbliższym czasie doczekają się kontynuacji, są *Przygody magistra* (2000–2009) oraz *Gatunki* (2005–2012).

Pisarstwo Akunina, pomimo rzeszy wiernych czytelników, nie doczekało się jednoznacznej oceny krytyków. Podczas gdy jedni uważają, że stanowi ono przykład kultury elitarnej i zasługuje na to, by znaleźć się w kanonie literatury rosyjskiej, dla innych umiejscowienie go w tym samym szeregu z utworami Aleksandra Puszkina czy Lwa Tołstoja jest nie do zaakceptowania. Warto dodać, że nie tylko kwestia „dziedzinowej” kwalifikacji dorobku Akunina wzbudza emocje. Skrywając się za orientalnym pseudonimem, oznaczającym złodzieja i rzeźmieszka, pisarz przez pięć lat rozbudzał wyobraźnię czytelników snujących coraz to wymyślniejsze teorie na temat jego tożsamości. Dla przykładu jedna z nich głosiła, że Akuninem jest rosyjski polityk Władimir Żyrinowski²⁰.

Igranie zarówno z czytelnikiem, jak również z konwencjami i tradycjami literackimi, wplatanie wątków historycznych, pierwiastków kryminalnych i okraszanie ich parodią – to cechy autorskiej strategii pisarza. Różnorodność intertekstualnych odniesień, dokładne portretowanie najważniejszych wydarzeń z okresu Rosji carskiej (koronacja Nikołaja II, wojna rosyjsko-turecka, wojna rosyjsko-japońska) wywołują trudności w określeniu genologicznej przynależności Akuninowskich utworów. Literaturoznawcy zazwyczaj wpisują je w nurt powieści historycznej, kryminału retro, historycznej beletrystyki, czy „centonu motywów, scen, replik i charakterów klasycznej literatury rosyjskiej”²¹.

Jeśli przyjrzymy się omawianemu przez nas utworowi reprodukującemu historię wiktoriańskiego mordercy z East Endu, to okaże się, że odnajdziemy w nim elementy właściwe każdemu wymienionemu gatunkowi. Jego akcja rozpoczyna się w 1889 roku w momencie, gdy w Moskwie dochodzi do bestialskiego morderstwa młodej prostytutki. Na miejsce zdarzenia zostaje wezwany Erast Fandorin mający za zadanie schwycić sprawcę i zapobiec kolejnym zdarzeniom. Sprawa nabiera rangi państwowej, ponieważ zbiega się z zapowiedzianym przyjazdem Najjaśniejszego Pana, co zmusza detektywa do pracy pod presją czasu. W rozwiązaniu zagadki pomaga mu wierny towarzysz Anisij Tulipanow, który niczym Doktor Watson stara się nadążyć za tokiem myślenia swego mentora.

Warto odnotować, iż w kreowaniu portretu i motywacji mordercy pisarz inspirował się ustaleniami rzeczywistego śledztwa prowadzonego przez Scotland Yard. Wykorzystanie wiedzy specjalistycznej w powieściach kryminalnych Bernadetta Darska tłumaczy chęcią uwiarygodnienia fabuły i uczynienia jej atrakcyjniejszą dla czytelnika.

²⁰ Szerzej o mistyfikacji Borisa Akunina: РЫКОВЦЕВА Е., ТОЛСТОЙ И., МИЛЬЧИН К., Григорий Чхартишвили – лучший обманщик, чем Владислав Сурков, <https://www.svoboda.org/a/24595247.html>, (01.12.2019).

²¹ ДАНИЛКИН Л., Убит по собственному желанию, [w:] АКУНИН Б., Особые поручения, Захаров, Москва 2000, с. 314.

ka²². Wydaje się, że podobny zamysł przyświeca również Akuninowi, który ustanawia paralele pomiędzy autentycznym Kubą Rozpruwaczem a swoim literackim odbiciem. Powołuje się na ten sam *modus operandi* polegający na rozcinaniu powłok brzusznych i tworzeniu z organów wewnętrznych makabrycznych kompozycji. Ponadto precyzyjność zadawanych ciosów i zręczność, z jaką wydobywano wnętrzności, i u Akunina prowadzą do sformułowania przypuszczeń o rozległej wiedzy napastnika z zakresu anatomii człowieka. Kolejny wykorzystany przez rosyjskiego pisarza fakt dotyczy pochodzenia sprawy brutalnych morderstw. Przypomnijmy, że ze względu na miejsce dokonywania zbrodni (najbiedniejsza dzielnica Londynu) podejrzania londyńskiej policji padły na żydowskich uchodźców, którzy w latach 80. XIX wieku przybywali z carskiej Rosji i osiedlali się w Whitechapel²³. Wreszcie w finałowej scenie powieści wybrzmiewają nazwiska prawdziwych ofiar Kuby Rozpruwacza zaliczanych do tzw. kanonicznej piątki: Elisabeth Stride, Marry Jane Kelly, Ann Nichols, Annie Chapman i Catharine Eddowes²⁴.

Wielowątkowość sprawy, przeskokki czasowe („teraz” zabójcy, „teraz” śledztwa, powroty do londyńskiej przeszłości) i wprowadzenie dystraktorów – osób odwracających uwagę od prawdziwego mordercy – sprawiają, że czytelnik gubi się w gąszczu własnych domysłów i podejrzeń. Pierwszym z fałszywych tropów podsuwanych przez Akunina jest Zacharow – lekarz sądowy słynący z cynicznej postawy wobec martwych pacjentów. To on zabiera Fandorina na towarzyskie spotkanie w gotyckiej willi oraz zdradza tajemnice śledztwa. W gronie osób podejrzanych autor *Dekoratora* umieszcza Burylina – milionera o sadystycznych skłonnościach, Iwana Stienycza – pielęgniarza w szpitalu psychiatrycznym, byłego studenta medycyny Cesarskiego Uniwersytetu Moskiewskiego oraz Jelizawietę Nieswicką – akuszerkę w szpitalu ginekologicznym. Nicią łączącą wymienione postaci jest ich przynależność do klubu sadystycznego oraz związek z medycyną, które Akunin czyni kluczem do rozwikłania zagadki.

Kim jest Dekorator?

Na tle zarysowanych osobowości wyróżnia się skromny i niezbyt eksponowany przez Akunina stróż cmentarny Pachomienko obecny podczas ekshumacji kobiet na Bożedomce. Początkowo jego kreacja nie wzbudza żadnych podejrzeń, tym bardziej że posługuje się gwarą ludową z domieszką ukraińskiego akcentu kontrastującą z poetyckim i metaforycznym językiem zabójcy. Pozorne poczciwość, religijność i dobro usypiają czujność Tulipanowa, będącego zresztą jedną z jego ofiar. By jak najdłużej

²² DARSKA B., *Nauka i śledztwo. O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 6(138), s. 395.

²³ KERSHEN A. J., *The Immigrant Community in Whitechapel at the Time of the Ripper Murders*, w: *Jack the Ripper and the East End*, with an introduction by P. Ackroyd, ed. A. Werner, Chatto and Windus, London 2008, s. 65.

²⁴ ACKROYD P., *Introduction: Jack the Ripper and the East End*, w: *Jack the Ripper and the East End*, s. 11–17.

pozostać poza wszelkimi podejrzeniami, przestępca ucieka się do różnych zabiegów: od wspomnianej językowej stylizacji po przeistaczanie się w kobietę. W tym przypadku nie chodzi jedynie o przywdziewanie damskich strojów, ale o poczucie przynależności do dwu odrębnych wymiarów osobowościowych²⁵ – mowa o androgyniczności:

Jestem kobietą i mężczyzną. Jestem androgynem, doskonałym protoplastą ludzkości, dysponującym cechami obu płci. Później androgyn podzielił się na dwie połowy, męską i żeńską, i pojawili się ludzie – nieszczęśliwi, dalecy od doskonałości, beznadziejnie samotni. Jestem waszą brakującą połową. Nic mi nie przeszkodzi połączyć się z tymi spośród was, których sobie wybiorę²⁶.

Niewątpliwie nie tylko ten fakt komplikuje odczytywanie pozostawionych śladów i ustalenie tożsamości sprawcy. Akunin umiejętnie manipuluje faktami, by nie nastąpiło to zbyt wcześnie. Nie dziwi więc to, że dopiero w finale, gdy krąg podejrzanych ulega zawężeniu (Zacharow zostaje zabity, Burylin, Stenicz i Nieswicka są w areszcie), dochodzi do zdemaskowania Rozpruwacza. Okazuje się nim uznany za zmarłego przywódca koła sadystycznego – Socki. Zainscenizowany przez Fandorina proces sądowy ujawnia szczegóły z jego przeszłości i pozwala czytelnikowi poznać prawdziwe motywy działania. W czasach studenckich Socki wspólnie z Zacharowem, Burylinem, Nieswicką i Stienyczem organizował perwersyjne orgie. Gdy podczas jednej z nich dochodzi do śmierci starej prostytutki Socki zostaje skazany na więzienie wojskowe, gdzie znęcano się nad nim psychicznie (zmuszano do noszenia damskich ubrań) i fizycznie. Brutalność i bezwzględność oprawców nie doprowadziły go do załamania nerwowego. Przeciwnie, obudziły drzemiące od dawna mroczne instynkty i uaktywniły pragnienie odczuwania piękna poprzez zadawanie cierpienia.

Metafory, które kryją się w umyśle mordercy

Prezentowane przez Dekoratora-zabójcę mechanizmy zachowań i wzory postępowania kształtują styl jego umysłu, dlatego warto w tym miejscu sięgnąć do literatury fachowej, by na jej podstawie móc przyporządkować bohatera do konkretnej kategorii wielokrotnych zabójców. By to uczynić, uwzględnimy dwa podstawowe wskaźniki: stopień zorganizowania i motywy omówione szerzej w rozprawie Arkadiusza Czerwińskiego i Kacpra Gradonia *Seryjni mordercy*.

Na podstawie zgromadzonych informacji możemy stwierdzić, że Dekorator reprezentuje typ przestępcy mieszanego (niezorganizowany i zorganizowany). Symptomem jego niezorganizowania jest niestabilność geograficzna i przemierzanie odle-

²⁵ KROK D., LEWOSKA I., *Płeć psychologiczna a zadowolenie ze związku małżeńskiego*, „Family Forum”, 2016, nr 6, s. 61.

²⁶ AKUNIN B., *Dekorator*, s. 27.

głych przestrzeni. Przypomnijmy, że jego „misja” rozpoczyna się w Londynie, gdzie pracuje jako rzeźnik, kontynuuje ją na Bałkanach i kończy w Rosji. Jego zachowania są spontaniczne i podejmowane pod wpływem chwili. Głównym impulsem do działania jest wstręt w stosunku do ofiary i chęć uczynienia jej piękną (np. kobieta w ciąży, z której wycina martwy płód, mała dziewczynka z „zaropiałymi oczami” czy brudna i nachalna prostytutka). Morderca nie tylko manipuluje i ustawia zwłoki, ale odpowiednio aranżuje wycięte wnętrze. Jego zachowanie nosi w sobie również znamiona zorganizowania. Przemawiają za tym chociażby „nawarstwiające się od lat fantazje”, które opisuje w jednym ze swych monologów oraz wykorzystanie podstępów w celu uspienia czujności ofiary i zwabienia jej w ustronne miejsce (przebieranie się za kobietę, udawanie klienta prostytutki)²⁷.

Kolejne kryterium łączy się z motywem zbrodni. Morderca kierował się ideą piękną, odkrycie której, jak sam stwierdził, zawdzięczał Bogu: „To przecież On otworzył moje oczy. On nauczył mnie dostrzegać i rozumieć prawdziwe piękno. Nauczył je odkrywać i ukazywać światu. A odkryć to jak stworzyć”²⁸. Tym bardziej znamieny wydaje się być czas akcji. Do zabójstwa dochodzi w okresie Wielkiego Postu tuż przed świętem Zmartwychwstania Pańskiego. Okres ten ma dla mordercy symboliczne znaczenie. Z jednej strony wyznacza rocznicę Iluminacji tj. dokonania pierwszego zabójstwa, z drugiej – jest czasem powstrzymania się od popełniania okrutnych czynów. Zabijanie po zakończeniu postu jest traktowane przez niego jako uczta wielkanocna. Częste przywoływanie Boga, przekonanie o jego aprobachie dla wynaturzonych czynów i wiara w dostąpienie zbawienia pokrywają się z sylwetką zabójcy – „wizjonera” wierzącego, że konsekwentna eliminacja pewnych grup społecznych (osoby neurodźwiwe) jest jego posłannictwem i zapewni mu miejsce w niebie²⁹.

Zarówno zdefiniowany przez nas motyw zbrodni, mówienie o Stwórcy i do Stwórcy, jak i sposób argumentacji postępowania pozwala stwierdzić, że Dekorator używa języka religijnego. Jednakże chcielibyśmy zaznaczyć, iż nie mamy na myśli jego sakralnego wariantu, tylko taki, który w rozumieniu Małgorzaty Nowak jest „środkiem komunikacji w życiu religijnym [...] obejmującym zarówno język traktowany jako składnik religijnych aktów i zachowań, jak i język zawierający wypowiedzi o Bogu i postawie człowieka w stosunku do niego [...]”³⁰. Styl narracji jest przez to nacechowany emocjonalnością, zwłaszcza wtedy, gdy myśl o pięknie zbiega się z myślą o Stwórcy. O jej emotywności świadczy także dominacja pierwszoosobowych konstrukcji. I choć jest ona naturalna w kontekście wyboru formy narracji (monologu), to uwagę przykuwa powtarzalność formuły „(ja) jestem”. Sposób postrzegania samego siebie ujęliśmy w schemat następujących metafor:

²⁷ CZERWIŃSKI A., GRADOŃ K., *Seryjni mordercy*, Muza, Warszawa 2000, s. 49–58.

²⁸ AKUNIN B., *Dekorator*, s. 6.

²⁹ CZERWIŃSKI A., GRADOŃ K., *Seryjni mordercy*, s. 66.

³⁰ NOWAK M., *Świadectwo religijne. Gatunek – język – styl*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005, s. 85.

Jestem ogrodnikiem = JA TO OGRODNIK
Jestem dekoratorem = JA TO DEKORATOR
Jestem artystą = JA TO ARTYSTA
Jestem czeladnikiem Stwórcy = JA TO CZELADNIK STWÓRCY
Jestem wilkołakiem = JA TO WILKOŁAK
Jestem dzisiaj kobietą = JA TO KOBIETA
Jestem kobietą i mężczyzną = JA TO KOBIETA I MĘŻCZYŻNA
Jestem androgynem = JA TO ANDROGYN
Jestem waszą brakującą połową = JA TO BRAKUJĄCA POŁOWA
Jestem wariatem = JA TO WARIAT
Jestem wirtuozem mimikry = JA TO WIRTUOZ MIMIKRY
Przecież nie jestem bogiem. Jestem tylko człowiekiem = JA TO NIE BÓG;
JA TO CZŁOWIEK

Różnorodność odgrywanych ról może tu wskazywać na silną potrzebę odnalezienia swej tożsamości, ale również może być próbą zaznaczenia swego miejsca w układzie JA-OFIARA; JA-BÓG; JA-ŚWIAT ZEWNĘTRZNY. W imaginariu bohatera on sam funkcjonuje jako artysta, wirtuoz, ogrodnik, czeladnik, a więc osoba bezpośrednio związana ze sztuką i jej tworzeniem³¹. Poszczególne obrazy są tak silnie zakorzenione w wyobrażeniach bohatera, że nie pozwalają mu na racjonalny osąd własnej osoby i postępowania. Nie pojmuje tego, że zadawanie śmierci jest równoznaczne z pozbawianiem życia, a zatem jest bliższe destrukcji, a nie kreacji. Z premedytacją przesuwa granice etyczne, szokuje brutalnością, ingeruje w cielesność czyniąc zeń „obiekt artystycznego przetworzenia”³². Jego chory umysł na swój sposób interpretuje typowe obiekty, zjawiska i sytuacje, co doskonale ilustruje poniższy cytat:

A choćby taki kwiatek... Jego prawdziwe piękno odkrywa się nie na łące czy klombie, o nie! Róża zachwyca przypięta do gorsetu, goździk w butonierce, fiołek we włosach dziewczyny. Chwila tryumfu nadchodzi, kiedy kwiatek został już ścięty; jego prawdziwe życie nierozzerwalnie wiąże się ze śmiercią. Podobnie jest z ciałem człowieka. Dopóki żyje, nie może w pełni ukazać zachwycających subtelności swojej budowy. Pomagam mu zatryumfować. Jestem ogrodnikiem. Nie, nie ogrodnikiem – ogrodnik tylko ścina kwiaty, ja tworzę z organów ciała wstrząsającą piękną kompozycję, powabną dekorację. W Anglii wchodzi w modę nieznanym dotychczas zawód – dekorator, specjalista ozdabiający domy, witryny i świąteczne ulice.

Nie jestem ogrodnikiem; jestem dekoratorem³³.

Nazwanie siebie dekoratorem aktywizuje metaforę DEKORATOR TO ZABÓJCA, stanowiącą sztywną ramę obudowującą historię przedstawioną w utworze. Co więcej,

³¹ O koncepcji artysty w fantastyce grozy pisała Ksenia Olkusz w artykule „Śmierć w imię sztuki, czyli w jaki sposób literatura popularna uczyniła Kubę Rozpruwacza. Rozważania na marginesie powieści Michaela White’a „Sztuka śmierci””, „Acta Neophilologica”, 2015, nr 47, s. 73–84.

³² OLKUSZ K., Śmierć w imię sztuki, czyli w jaki sposób literatura popularna uczyniła Kubę Rozpruwacza. Rozważania na marginesie powieści Michaela White’a „Sztuka śmierci””, s. 74.

³³ AKUNIN B., *Dekorator*, s. 7.

w przeciwieństwie do modelu interpretacyjnego ZABÓJCA, model DEKORATOR jest elementem pierwszoplanowym, wyspecyfikowanym już w tytule książki, co z góry narzuca czytelnikowi perspektywę interpretacyjną danej postaci. W całej powieści to określenie pojawia się 36 razy, jednakże w ostatnim rozdziale obserwujemy wzrost częstotliwości jego użycia. Tym razem to narrator ogniskuje swą uwagę tylko na osobie Dekoratora i dokładnie relacjonuje wykonywane przez niego czynności:

- (1) Przez świąteczną Moskwę mknie Dekorator, wśród radosnego bicia cerkiewnych dzwonów, wśród salutów armatnich.
- (2) Dusza Dekoratora jest jasna i spokojna.
- (3) Dekorator podnosi woalkę, rozgląda się i daje nura w żelazną furtkę.
- (4) Szczęka zamek, skrzypią zawiasy i Dekorator wślizguje się do ciemnego przedpokoju.
- (5) Dekorator szybko przemierza ciemne pokoje.
- (6) Dekorator działa w najwyższym natchnieniu.
- (7) Dekorator idzie do przedpokoju, staje przy oknie i czeka. Jego duszę przepelniają radosny przedsmak i nabożny zachwyt³⁴.

Rama DEKORATOR w miarę rozwoju akcji i prezentowania przez protagonistę swego punktu widzenia jest konsekwentnie rozbudowywana o nowe komponenty. Jej zestawienie z domeną ZABÓJCY umożliwia sformułowanie ciągu metaforycznych odwzorowań i współzależności:

Domena źródłowa	Domena docelowa
ZABÓJCA	DEKORATOR
zadawanie śmierci	→ akt twórczy
rytualizacja (depersonalizowanie ofiary)	→ proces dekorowanie
organy wewnętrzne	→ elementy dekoracji
kompozycje z organów wewnętrznych	→ kompozycje artystyczne

O ile w indywidualnej interpretacji Dekoratora ZADAWANIE ŚMIERCI jest utożsamiane z aktem twórczym, o tyle RYTUALIZACJA i depersonalizowanie ofiar są odczytywane w kategoriach PROCESU DEKOROWANIA, a ściślej – upiększania brzydkiego człowieka. Organy wewnętrzne, czy też jak je określa Dekorator trofea, stają się rekwizytami podporządkowanymi woli i wizji artysty dążącego do stworzenia idealnej kompozycji (ORGANY WEWNĘTRZNE TO ELEMENTY DEKORACJI). Taki zamiar towarzyszy oprawcy podczas wizyty w domu Fandorina, podczas której planuje zabić Angelinę. W jego zamyśle organy wewnętrzne kobiety mają stać się elementem wystroju stołu: „Tak, będzie pięknie. O, w kredensie stoi miśnieński serwis. Można rozstawić porcelanowe talerze na brzegu stołu, w koło, *i poukładać na nich wszystkie pozyskane skarby*. To będzie kompozycja najlepsza ze wszystkich”³⁵.

³⁴ Ibidem, s. 90.

³⁵ Ibidem, s. 91.

Gdy uważniej przyjrzymy się językowi Dekoratora, to dostrzeżemy w nim śladową, ale istotną obecność anglojęzycznych wstawek. W odróżnieniu od wyrażen *hide and seek* czy *I hide and I seek* nawiązujących do zabawy w chowanego i ukazujących lekceważący stosunek do tropiących go detektywów, inną wymowę posiada tu przywołanie wypowiedzi *Hamleta* Williama Sheakespeare'a zacytowanej w tekście Akunina w języku oryginału³⁶. Rozpoczyna ona pierwszy monolog protagonisty i tym samym daje asumpt do głębszych rozważań nad kondycją ludzką. W tym charakterystycznym dwugłosie ujawniają się dwa przeciwstawne stanowiska. O ile Hamlet nazywa człowieka arcytypem, ozdobą i zaszczytem, i akcentuje prymat rozumu i wielkich czynów, o tyle w ujęciu Dekoratora zarówno jego sfera duchowa, jak i zdolności zostają całkowicie pominięte. Na pierwszy plan wysuwają się ciało i cielesność stanowiące według niego kwintesencję ludzkiego jestestwa. Metafora CZŁOWIEK TO CIAŁO, będąca uszczegółowieniem frazy „Człowiek nie jest czynem, jest ciałem”, pokazuje zmedykalizowanie umysłu bohatera postrzegającego człowieka przez pryzmat biologiczno-fizjologicznych uwarunkowań.

Tym, co szczególnie wzbudza zachwyty bohatera, jest „wewnętrznie uporządkowana konstrukcja” ludzkiej *somy*. W jego odczuciu, nawet kwiaty uchodzące za uosobienie piękna i niewinności są jej pozbawione, przez co stają się prymitywne i pospolite. W odróżnieniu od roślin, to organy wewnętrzne, ich kształt i barwa są źródłem głębokich doznań estetycznych. Poetyzacja ich obrazu odbywa się poprzez nagromadzenie przymiotników i rzeczowników odprzymiotnikowych: „purpura prężnych mięśni”, „elastyczność jedwabistej skóry”, „srebrzysta perłowość żołądka”, „wdzięczny zwój jelit” czy „tajemnicza asymetria wątroby”. Podobną technikę zresztą wykorzystuje w opisie odcieni krwi przyrównując je do „radosnego szkarłatu kipiącego w arteriach”, „królewskiego burgundu płynącego żyłami” czy „subtelnej siności naczyń kapilarnych”.

CIAŁO jako CAŁOŚĆ stanowi obiekt innych, równie wstrząsających wyobrażeń. Pomimo wcześniejszych zarzutów o brak oryginalności, Dekorator konsekwentnie posługuje się specyficzną analogią pomiędzy MARTWYM CIAŁEM KOBIETY i ZERWANYM KWIATEM. Powraca ona w jego wypowiedzi o Angelinie, której uroda i szlachetność idealnie wpisują się w ustalony przez psychopatę kanon piękna: „Piękna kobieta. Pewnie nie stałaby się piękniejsza nawet na stole, *zalana własnymi sokami, z rozwiniętymi płatkami ciała*”³⁷. Wspomniana metafora jest realizowana poprzez wyszczególnienie dwu prototypowych aspektów domeny źródłowej. Soki kwiatu wydzielane tuż po jego zerwaniu ewokują skojarzenia z krwią wypływającą z wnętrzości bohaterki. Płatki uruchamiają asocjacje z rozciętymi przez mordercę powłokami jej

³⁶ „Jak doskonałym tworem jest człowiek! Jak wielkim przez rozum! Jak niewyczerpanym w swych zdolnościach! Jak szlachetnym postawą i w poruszeniach! Czynami podobnym do anioła, pojętnością zbliżonym do bóstwa! Ozdobą on i zaszczytem świata. Arcytypem wszech jestestw! A przecież czymże jest dla mnie ta kwintesencja prochu? Synowie ziemi nie pociągają mnie ani jej córki, jakkolwiek, sądząc po waszym uśmiechu, zdajecie się to przypuszczać”. Zob. SHAKESPEARE W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 46.

³⁷ AKUNIN B., *Dekorator*, s. 92.

skóry. Aluzja do okresu kwitnienia symbolizującego osiągnięcie pełni rozwoju, w sugestywny sposób przekazuje myśl mordercy o tym, że dekoracyjne zabiegi mają pomóc „rozkwitnąć” kobiecemu ciału. W refleksji nad nim wybrzmiewa również wcześniejsza myśl o jego doniosłej roli w akcie tworzenia. Została ona wyartykułowana w poniższym fragmencie: „Funkcją ciała kobiety nie jest tępa praca i niszczenie, tylko *tworzenie i piastowanie*. Sprężysta macica przypomina *drogocenną muszlę perłowca*. Tak, to jest myśli! Muszę kiedyś otworzyć zapłodnione łono i odnaleźć w nim dojrzejącą *perłę*”³⁸.

Podkreśleniu znaczenia funkcji prokreacyjnej służy metaforyczna interpretacja schematu wyobrazeniowego MACICY jako MUSZLI PERŁOWCA. Fizyczne podobieństwo obu obiektów oraz ich przeznaczenie stanowią źródło takiego zestawienia. Macica odpowiadająca u ssaków za rozwój płodu, u mięczaków jest wewnętrzną, przylegającą do ich ciała warstwą muszli, w której powstaje perła. Obrazy masy perłowej i perły znakomicie wkomponowują się w ogólny schemat DEKORACJI i DEKOROWANIA, ponieważ dzięki zdolności odbijania światła (iryzacja) rekwizyty te są używane w jubilerstwie do wyrobu i wykładania przedmiotów ozdobnych³⁹.

Wrażliwość na piękno kobiecego ciała wywołuje u Dekoratora nadwrażliwość na jego brzydotę (nie tylko fizyczną). Tłumaczy to poniekąd wybór ofiar, którymi padają nie tylko prostytutki, ale również kobiety z defektami urody. W przypadku tych pierwszych nie tylko niedoskonałość fizyczna, ale i rodzaj wykonywanej profesji napawają go emocjami graniczącymi ze wstrętem, gniewem i współczuciem. Wypowiedziane przez niego zdanie: „Jak mogą tak bezcześcić dar boży – swoje ciała” konkretyzuje metaforę: CIAŁO TO DAR BOŻY. Szczególnie ważnym dla jej odczytania jest czasownik „bezcześcić”, ukazujący je jako przedmiot kultu dający Dekoratorowi złudne poczucie obcowania z *sacrum*.

CIAŁO w ujęciu protagonisty zostaje ukazane także za pomocą konwencjonalnych schematów zakorzenionych w fizycznym doświadczeniu świata. Jednym z takich uniwersalnych modeli jest POJEMNIK semantycznie łączący się z czynnością przechowywania. Jak zauważył Kövecses składa się on z takich elementów strukturalnych, jak: „wnętrze”, „kontur” i „zewnątrze”⁴⁰. Co ciekawe, w myśleniu i mówieniu Rozpruwacza o CIELE-POJEMNIKU nie odnotowujemy wyrażen opisujących jego kształt. Całą uwagę bohatera pochłania „wnętrze” i znajdujące się w nim organy oraz dusza: „*Otwieram splegawioną powłokę ciała. Dusza umiłowanej siostry ulatuje, a ja zamierzam w zachwycie nad doskonałością boskiego mechanizmu*”⁴¹.

Za pomocą czasowników „otwierać”, „ulatywać” bohater profiluje fasyty POJEMNIKA związane z zamknięciem, szczelnością, ograniczeniem przestrzeni oraz zniewoleniem. Wyrażenie „splegawiona powłoka ciała” wyraźnie odnosi się do „zewnątrza”

³⁸ Ibidem, s. 5.

³⁹ ŻABA J., *Ilustrowana encyklopedia skał i minerałów*, Videograf, Chorzów 2006, s. 284–285.

⁴⁰ KÖVECSES Z., *Język. Umysł. Kultura. Praktyczne wprowadzenie*, s. 307–308.

⁴¹ AKUNIN B., *Dekorator*, s. 7.

i utrwała negatywny obraz ciała jako brudnej, naznaczonej grzechem zewnętrznej warstwy pokrywającej człowieka. Z czasem zasięg domeny docelowej POJEMNIK zostaje rozszerzony o inne implikacje, przez co domena źródłowa CIAŁA zyskuje nowe atrybuty. Jej ewolucja jest widoczna w wyznaniu opisującym stan psychiczny bohatera podczas pobytu w więzieniu: „Żeby nie oszaleć, przypominałem sobie wykłady z anatomii i kreśliłem na udeptanej ziemi szczegóły budowy *ludzkiego organizmu*. Wszystko w nim było rozumne, harmonijne, piękne. *Mieszkało w nim Piękno, mieszkał Bóg*”⁴². Orzeczenie „mieszkać” wprowadza kolejną, bardzo istotną interpretację ludzkiego organizmu funkcjonującego jako DOM dla piękna i Boga.

Zaburzenia psychiczne, traumatyczne doświadczenia, a przede wszystkim postrzeganie siebie jako artysty doprowadziły do przewartościowania kategorii estetycznych i jednoczesnego przekroczenia granic społecznego tabu. Wymowne jest to, że bohater nie dostrzega piękna w CIELE-CAŁOŚCI, jego „żywej tkance” i „bijącym sercu”. Fascynują go za to rozczłonkowane zwłoki i poszczególne jego fragmenty. Pozwala to na zrekonstruowanie niekonwencjonalnej metafory MARTWY CZŁOWIEK TO PIĘKNO, lub, odnosząc się do wcześniejszej konceptualizacji człowieka jako ciała, MARTWE CZĘŚCI CIAŁA TO PIĘKNO. Oddziaływanie idei uczynienia brzydkich pięknymi na umysł Dekoratora jest tak ogromne, że przeradza się w obsesję. Myśl o nim determinuje jego zachowanie i staje się głównym kryterium selekcji potencjalnych ofiar:

A. Kontekst: opis prostytutki

- (1) [...] nagle zapragnąłem zmienić ten koszmar w *Piękno*, ujrzeć prawdziwą istotę tego stworzenia, tak *na zewnątrz* podłego⁴³.
- (2) Widzę *Piękno* pod zawszonymi łąchami, *pod skorupą* niemytego ciała, pod świrzbem i krostami⁴⁴.

B. Kontekst: opis Angeliny

- (3) Szkoda, oczywiście, ale tak czy inaczej nie uzyskałbym już wspanialszego kontrastu między *zewnątrzną szpetotą a wewnętrznym Pięknem*⁴⁵.

C. Kontekst: opis Fandorina

- (4) Jego nie muszę *otwierać na świat* – *na zewnątrz* jest niemal tak samo piękny jak w środku⁴⁶.
- (5) Trzeba tylko *ukazać światu* jej prawdziwe Piękno⁴⁷.

Zabójca kategoryzuje ludzi operując prototypowym schematem SKALI (PLUS/MINUS) wyrażonej poprzez opozycję ładny-brzydki. Jej dodatnią wartość reprezentują Fandorin i Angelina, których zewnętrzna atrakcyjność (piękno z ciała) harmonizuje z wewnętrzną szlachetnością i dobrocią (piękno z duszy). Ujemną tworzą

⁴² Ibidem, s. 101.

⁴³ Ibidem, s. 102.

⁴⁴ Ibidem, s. 26.

⁴⁵ Ibidem, s. 74.

⁴⁶ Ibidem, s. 89.

⁴⁷ Ibidem, s. 37.

obrazy prostytutek „wypełnione” leksemami: „zawszone”, „ze świerzbem”, „z krostami”, „brudne”. Uwydatnianie odrażającej fizjonomii kobiet unaocznia ich zło moralne oraz grzechy jakich się dopuściły. Morderca, dokonując wartościowania, opiera się na przestrzennych schematach wyobrażeniowych: ZEWNĄTRZ-WEWNĄTRZ. To, co zewnętrzne, jest przez niego aksjologizowane negatywnie – to, co wewnętrzne, pozytywnie. W jego niekonwencjonalnym myśleniu o istocie piękna ujawnia się prężne pragnienie jego manifestowania („otwierać na świat”, „ukazać światu”, „ujrzeć prawdziwą istotę”), co pozwala na postrzeganie go w kategorii UKRYTEGO OBIEKTU. Jego wyeksponowanie pozwala zabójcy nie tylko zaspokoić swe mordercze rządze, ale również osiągnąć apogeum ekspresji artystycznej.

Podsumowanie

W niniejszym artykule podjęliśmy próbę wyekscerpowania i opisu regularnie występujących struktur językowych, za pomocą których budowany jest światopogląd Akuninowskiego Kuby Rozpruwacza. Innymi słowy, dążyliśmy do udzielenia odpowiedzi na pytanie „Co kryje się w umyśle seryjnego mordercy?”. W tym celu odwołaliśmy się do pojęcia stylu umysłu występującego zarówno w badaniach nad narratologią, jak i poetyką kognitywną. Za materiał analityczny posłużyły nam monologi Kuby Rozpruwacza, w których dokładnie rejestruje przebieg wydarzeń, ujawnia swe intencje oraz stany emocjonalne „przed i po” dokonaniu zabójstw (faza przedkryminalna i postkryminalna).

Ustaliliśmy, że w jego umyśle kryją się metafory odzwierciedlające sposób percypowania i odczuwania rozmaitych aspektów rzeczywistości i ułatwiające mu ich nazywanie oraz rozumienie. Pełnią one funkcję konstytutywną, ponieważ strukturyzują, oddziałują oraz kreują sposób myślenia bohatera o takich kategoriach jak: ZABÓJCA, ZABÓJSTWO, CZŁOWIEK, ROZCZŁONKOWANE/MARTWE CIAŁO, ORGANY WEWNĘTRZNE, PIĘKNO. Poddając je metaforycznym rozszerzeniom, Rozpruwacz tworzy własną siatkę skojarzeń i odpowiedniości. Rozumienie tych schematów przez protagonistę znacznie odbiega od ich autentycznego obrazu, co wskazuje na trwałą niezdolność do trafnego spostrzegania i pojmowania własnego postępowania i jego konsekwencji. Akunin wykreował więc postać, która, tak jak jego prototyp, jest osobowością „pękniętą”, społeczną, skłoną do patologicznych i wynaturzonych zachowań, dla której granica pomiędzy dobrem a złem, pięknem a brzydotą uległa całkowitemu zatarciu.

BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD P., *Introduction: Jack the Ripper and the East End*, [w:] *Jack the Ripper and the East End*, with an introduction by P. Ackroyd, ed. Werner A, London, Chatto and Windus, 2012.
- AKUNIN B., *Dekorator*, przeł. M. Buchalik, Warszawa, Świat Książki, 2003.
- BOASE-BEIER J., *Mind Style Translated*, „Style” 2003, vol. 37(3), s. 253–265.

- BOCKTING I., *Mind Style as an Interdisciplinary Approach to Characterization in Faulkner*, "Language and Literature" 1994, vol. 3 (3), s. 157–174.
- BUNYAN J., *Wędrowniacy pielgrzymi*, przeł. J. Prower, Ustroń, Wydawnictwo JACK, 2014.
- CZERWIŃSKI A., GRADONŃ K., *Seryjni zabójcy*, Warszawa, Muza, 2000.
- ДАНИЛКИН Л., Убит по собственному желанию [w:] АКУНИН Б., *Особые поручения*, Москва, Захаров, 2000.
- DARSKA B., *Nauka i śledztwo. O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6 (138).
- DOPART B., *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999.
- FOWLER R., *Linguistics and the Novel*, London, Methuen, 1977.
- FOWLER R., *Linguistic Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- JAKEL O., *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Drag, Kraków, Universitas, 2003.
- KRESHEN A. J., *The Immigrant Community in Whitechapel at the Time of the Ripper Murders*, [in:] *Jack the Ripper and the East End*, with an introduction by P. Ackroyd, ed. Werner A., London, Chatto and Windus, 2012.
- KÖVECSES Z., *Język. Umysł. Kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Kraków, Universitas, 2011.
- KROK D., LEWOSKA I., *Płeć psychologiczna a zadowolenie ze związku małżeńskiego*, „Family Forum” 2016, nr 6.
- LAKOFF G., TURNER M., *More than Cool Reason: A Field Guide To Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- LAKOFF G., JOHNSON M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski, Warszawa, PIW, 2011.
- MCINTYRE D., *Logic, Reality, and Mind Style In Alan Bennett's „Lady in the Van”*, „Journal of Literary Semantics” 2005, vol. 24, s. 21–40.
- MCINTYRE D., *Point of view in plays: a Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-types*, Amsterdam, John Benjamins, 2006.
- NOWAK M., *Świadectwo religijne. Gatunek – język – styl*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2005.
- NUTTALL L., *Mindstyle and Cognitive Grammar: Language and Worldview in Speculative Fiction*, London–New York–Oxford, Bloomsbury, 2018.
- OLKUSZ K., „Śmierć w imię sztuki, czyli w jaki sposób literatura popularna uczyniła Kubę Rozpruwacza. Rozważania na marginesie powieści Michaela White'a „Sztuka śmierci””, „Acta Philologica” 2015, nr 47, s. 73–84.
- РЫКОВЦЕВА Е., ТОЛСТОЙ И., МИЛЬЧИН К., Григорий Чхартишвили – лучший обманщик, чем Владислав Сурков, <https://www.svoboda.org/a/24595247.html> (01.12.2019).
- SEMINO E., SWINDELHURST K., *Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's „One Flew Over the Cuckoo's Nest”*, „Style” 1996, vol. 30(1), s. 143–166.
- SEMINO E., *A Cognitive Stylistic Approach to Mindstyle in Narrative Fiction*, [w:] *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, ed. Semino E., Culpeper J., Amsterdam–Philadelphia, 2002, s. 95–122.

-
- SEMINO E., *Mindstyle 25 Years on*, "Style" 2007, vol. 41(2), s. 153–173.
- SEMINO E., *Pragmatic Failure, Mind Style and Characterisation in Fiction about Autism*, "Language and Literature" 2014, vol. 20(3), s. 141–158.
- SHAKESPEARE W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa, PIW, 1986.
- WÓJCIK-LEESE E., *Przekład świadomy stylistycznie. Jean Boase-Beier, Stylistic Approaches to Translation*, „Przekładaniec” 2009, nr 20, s. 183–191.
- ŻABA J., *Ilustrowana encyklopedia skał i minerałów*, Chorzów, Videograf 2006.

What is Hidden in a Serial Killer’s Mind? Remarks in the Context of the Novel *Decorator* by Boris Akunin

Summary: The main aim of this paper is to answer the question which appears in its title. In order to do so, I analyse the *mind style* of the eponymous character from Boris Akunin’s book *The Decorator* (1999). The notion of *mind style* coined by Roger Fowler relates to a unique correlation between certain linguistic constructions (metaphors, transitive patterns, underlexicalization) and their role in projecting particular world-views. The analysis shows that in the case of Akunin’s hero, who is inspired by the legendary Jack the Ripper, it is metaphors that serve the function of “consistent structural options”. They demonstrate how the murderer conceptualizes and interprets such concepts as MURDER, MURDERER, BODY and BEAUTY.

Keywords: mind style, conceptual metaphor, *The Decorator*, Boris Akunin, Jack the Ripper

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr10.art1>