

## MONIKA WYCYKAŁ

(Uniwersytet Śląski)

### Gdy Temida pogrąża się w lekturze... Dziwne przypadki pisarzy-zabójców

Jakkolwiek byśmy nie hołubili nauki o literaturze, traktując ją w kategoriach uniwersalnego klucza do wszystkich tekstów świata, to jednak wypada przypomnieć tę prostą i naiwną prawdę, że samą literaturą rządzi głównie tajemnica, stanowiąca jedną z rodzajów tajemnic ludzkości. Owszem, dysponujemy aktualnie metodami pozwalającymi precyzyjnie opisywać struktury i mechanizmy w dziełach, jak również charakteryzować aktorów biorących udział w procesach literackich, możemy analizować, interpretować i wartościować, mając pod ręką niezwykle bogatą tradycję literaturoznawczą. Wśród iluzji całościowych ujęć czai się pewność, że przy odrobinie intelektualnego wysiłku można stworzyć aparat pojęciowy, który znajdzie zastosowanie w każdym akcie lektury, zwłaszcza jeśli chodzi o teoretycznoliterackie pryncypia, takie jak chociażby funkcje literatury. Przykładowo René Wellek i Austin Warren w swojej kanonicznej *Teorii literatury* przedstawili zgrabny wykaz ról, jakie może odgrywać literatura w życiu społecznym, mówiąc o przyjemnościowej, użytecznej czy katartycznej funkcji słowa pisanego<sup>1</sup>. Mimo iż przyjęta przez autorów typologia sprawdza się w większości przypadków, okazuje się niewystarczająca, gdy w niebie literatury pojawiają się

---

<sup>1</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, J. Krycki, I. Sieradzki, Warszawa 1970, s. 31–44.

rzeczy, o jakich nie śniło się filologom. Jak wyjaśnić, choćby w kontekście teorii Welleka i Warrena, istnienie utworów literackich, których głównym twórczym była dokonana lub planowana zbrodnia, bynajmniej nie fikcjonalna? Co kieruje zabójcami uwieczniającymi w opowiadaniach i powieściach mordercze instynkty, a tym samym zadającymi kłam przekonaniu Zbigniewa Herberta, że „literatura dzieli z człowiekiem jego samotność i potrzebę przeciwstawiania się złu”?

Pytania te nie wzięły się znikąd. Wbrew pozorom literatura i zbrodnia są ze sobą powiązane znacznie ściślej, niż można by mniemać na podstawie własnej praktyki czytelniczej, a wielość artefaktów z tym związanych każe się przyjrzeć dokładniej omawianemu zjawisku. Przesłębstwo stanowi bowiem nie tylko przedmiot artystycznego opracowania, który potrafi mocniej aniżeli inne tematy zawładnąć wyobraźnią twórcy, zafascynowanego ciemną stroną ludzkiej natury z pozycji oddalonego obserwatora. Czasem zbrodnia bezpośrednio poprzedza akt literackiej kreacji, stając się dla pisarza doświadczeniem źródłowym.

Figura bandyty-literata ma niezwykle długą tradycję – historia literatury zna przypadki sięgające zamierzchłych czasów. W tym kontekście trudno nie wskazać postaci François Villona, średniowiecznego kryminalisty i poety, o którym Tadeusz Boy-Żeleński z emfazą pisał w przedmowie do *Wielkiego Testamentu*, że był to

włóczęga, bandyta, sutener i złodziej, który część życia spędził w więzieniach, a cudem jedynie uniknął szubienicy, który, dziwną igraszką losu, miał się stać, obok wielkiej patronki Francji, jedynym świetlanym punktem posępnej i mrocznej epoki. Tak wielką jest potęga poezji, gdziekolwiek zaplonie prawdziwa jej iskra!<sup>2</sup>

Bandycki żywot stał się znaczącym elementem legendy Villona, podobnie jak to się stało w przypadku innego średniowiecznego kryminalisty, wywodzącego się w dodatku z wysokiego stanu, sir Thomasa Malory'ego. Angielski pisarz zasłynął nie tylko ze względu na stworzenie jednego z najwybitniejszych dzieł tamtej epoki, czyli

---

<sup>2</sup> T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] F. Villon, *Wielki testament*, przeł. T. Boy-Żeleński, Gdańsk 1992, s. 5.

*Śmierci Artura*, ale ponadto stał się obiektem fascynacji współczesnych jako gwałciciel, morderca i złodziej<sup>3</sup>.

Zarówno Villon, jak i Malory stworzyli literackie arcydzieła, zapisując się, mimo występnego trybu życia, złotymi zgłoskami w kulturze. W ich przypadku genialność i zbrodniczość szły w parze, przy czym z naszej perspektywy trudno jednoznacznie orzec, czy popęd do literatury był rewersem instynktu mordowania, czy jego dopełnieniem, czy też naturalną konsekwencją. Wydaje się, że w odniesieniu do obu tych postaci można przeprowadzić dość wyraźną granicę między dziełami a przestępczym życiem, odczytując ich utwory w duchu autonomii literatury, gdyż prezentują one samoistną wartość niezależnie od moralnej konstytucji twórcy.

Jednak na gruncie współczesnym taki akt lektury staje się wysoce problematyczny. O ile w dalszym ciągu zdarzają się twórcy wielkiego formatu, którzy z jednej strony zaliczyli epizod kryminalny w swojej biografii, a z drugiej – pisali utwory wysokiej artystycznej próby, doczekawszy się wszechstronnych opracowań (dość wspomnieć w tym miejscu Jeana Geneta, który znalazł obrońców w osobach Jeana-Paula Sartre'a i Jeana Cocteau<sup>4</sup>, czy też przedstawiciela amerykańskich bitników Williama S. Burroughsa<sup>5</sup>), o tyle pomija się niemal zupełnie przypadki, gdy zbrodnia staje się jedynym punktem odniesienia, jedyną legitymacją istnienia utworu literackiego. O tych autorach-kryminalistach najzupełniej słusznie zapomną i historia, i ludzie, co wszakże nie zwalnia literaturoznawcy z obowiązku przyjrzenia się temu zjawisku, tym bardziej że analizując poszczególne przypadki, można – jak rzadko – mierzyć się ze wspomnianą we wstępie tajemnicą literatury.

W prasie światowej co rusz pojawiają się doniesienia o kolejnych zbrodniach popełnianych z premedytacją, najczęściej na kobietach, przez pisarzy. Uzasadnienia, jakie pojawiają się w toku prowadzonych

---

<sup>3</sup> V.M. Amela, *Pióro i rewolwer*, „La Vanguardia”, <http://m.onet.pl/wiadomosci/prasa,t667h> (dostęp: 6.04.2013).

<sup>4</sup> Genetowi została poświęcona jedna z książek francuskiego egzystencjalisty, por. J.-P. Sartre, *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, Gdańsk 2010.

<sup>5</sup> H.Ch. Kirsch, *W drodze: poeci pokolenia bitników. William S. Burroughs, Allan Ginsberg, Jack Kerouac*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2006.

śledztw, niekiedy wydają się zbyt makabryczne, by mogły okazać się prawdziwe. Zabójcy najczęściej podają jako powód potrzebę zrozumienia, co dzieje się w duszy człowieka dokonującego zamachu na cudze życie. Symptomatyczny pod tym względem jest *casus* Jose Luisa Calvy, który zabił oraz skonsumował trzy kobiety, w tym swoją dziewczynę – Alejandrę Galeanę. Według Jeremy’ego McDermotta, dziennikarza angielskiego „The Telegraph”, policja w trakcie aresztowania odnalazła niedokończony rękopis zatytułowany „Cannibal Instincts”. „The saw and his books were the two most important things in his life», said two of Calva’s friends who would give their names only as Eduardo and Judith”<sup>6</sup>.

Można zatem przypuszczać, że Calva, chcący napisać powieść swojego życia, stał się takim samym zakładnikiem swojego dzieła, jak chociażby bohater *Dżumy* Alberta Camusa, Joseph Grand, który dążył do perfekcji wyrazu, i pewnie mógłby za nim powtórzyć w trakcie pracy nad powieścią:

Mimo bowiem zadowolenia, jakie dawało mu niekiedy, zdawał sobie sprawę, że [zdanie – przyp. M.W.] nie przylega jeszcze całkiem do rzeczywistości i że w pewnej mierze zachowało łatwiznę tonu, mimo wszystko zbliżającego jej trochę do komunału.<sup>7</sup>

Nieodparcie nasuwa się pytanie, gdzie przebiega granica między literaturą a etyką, oraz związana z nim wątpliwość, dokąd może sięgać artystyczna kreacja. Sprawa Calvy stanowi empiryczną egzemplifikację koncepcji, w myśl których twórczość powinna być wolna od jakichkolwiek moralnych uprzedzeń i stanowić najwyższy punkt odniesienia dla każdego twórcy. Czy literacki cel, postawiony sobie przez autora *Instynktu kanibala*, czyli osiągnięcie realizmu doskonałego, nie jest dostatecznym alibi dla pisarza żyjącego w ponietzscheańskiej epoce?

Nie mniejsze wątpliwości budzi sprawa Japończyka Issei Saga-wy, jednej z postaci wymienianych przez Jose Ovejero, autora książki

<sup>6</sup> J. McDermott, „*Hannibal Lecter killer*” caught in Mexico, „Telegraph” 2007, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1565987/Hannibal-Lecter-killer-caught-in-Mexico.html> (dostęp: 6.04.2013).

<sup>7</sup> A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Kraków 2004, s. 68.

pod wielce wymownym tytułem *Pisarze-przestępcy (Escritores delincuentes)*, gdzie zebrał pisarzy z całego świata, którzy zapisali się na kryminalnych kartach literatury<sup>8</sup>. Sagawa, student literatury angielskiej, przez cały okres studiów w Paryżu karmił się własnymi fantazjami na temat kobiet, seksu i zbrodni, co w ostateczności popchnęło go do zabójstwa koleżanki z uniwersytetu<sup>9</sup>. Pod pozorem rozmowy o literaturze niemieckiej zwabił Renée Hartevelt do swojego mieszkania, po czym zastrzelił ją, zgwałcił, poćwiartował i zjadł. Podczas śledztwa zwierzał się policjantom z własnego rozczarowania, że rzeczywiste zamordowanie kobiety nie wytrzymuje konfrontacji z fantastycznymi wyobrażeniami, jakie miał wcześniej odnośnie do tego aktu.

W tej historii nie byłoby nic zastanawiającego, gdyby nie jej literackie przedłużenie. Sagawa za namową otoczenia napisał autobiograficzną powieść *In the fog*, gdzie drobiazgowo opisał swoją zbrodnię, nie oszczędzając czytelnikom drastycznych szczegółów związanych z kanibalizmem – o ciele swojej ofiary pisał m.in. „no smell or taste, and melted in my mouth like raw tuna... Finally I was eating a beautiful white woman, and thought nothing was so delicious”<sup>10</sup>. *In the fog* spotkała się z żywym odzewem wśród japońskiej publiczności, dzięki czemu Sagawa prędko przedzierzgnął się z brutalnego, zaburzonego zabójcy w literackiego celebrytę, którego zaprasza się na wywiady do telewizji i do publikowania na łamach czasopism. Sztuka stała się zatem instrumentem służącym zdobyciu popularności, a jednocześnie narzędziem zasłaniania rzeczywistej zbrodni i prawdziwej ofiary, która nie zginęła przecież w świecie przedstawionym, lecz posłużyła jako pisarski pretekst.

Historia Issei Sagawy uzmysławia przede wszystkim immoralityczną siłę kultury masowej, przymykającej oko na czyny etycznie niedozwolone w poszukiwaniu coraz to nowych bodźców i wrażeń,

---

<sup>8</sup> V.M. Amela, dz. cyt.

<sup>9</sup> Szczegóły dotyczące okoliczności zbrodni zaczerpnęłam z artykułu Stevena Morrisa, opublikowanego na łamach amerykańskiego periodyku „New Criminologist”. Por. S. Morris, *Issei Sagawa: Celebrity Cannibal*, „New Criminologist”, <http://web.archive.org/web/20110721173806/http://www.newcriminologist.com/article.asp?nid=17> (dostęp: 6.04.2013).

<sup>10</sup> Tamże.

rozpalających zbiorową wyobraźnię. Okazuje się, że nawet zbrodnia może być traktowana jako jeden z ludycznych symboli, od którego odbiorca dystansuje się na podobnej zasadzie jak od innych nadprodukowanych znaków, przez co niejako odruchowo zawieszają wszelkie sądy etyczne. Czyn i dalsze koleje Sagawy są do tego stopnia sprzeczne z codziennym doświadczeniem, że nie sposób nie myśleć o tej historii jak o filmowej czy literackiej fabule, te zaś dziedziny sztuki już dawno przestały wymagać od widza/odbiorcy jakiegoś gestu akceptacji lub sprzeciwu, opartego na czymś więcej niż standardowa ocena w kategoriach czysto estetycznych, dążących do uzyskania rezultatu w zakresie „podoba się/nie podoba się”.

Ten przypadek pokazuje, że nie da się rozpatrywać fenomenu pisarzy-morderców w oderwaniu od społeczeństwa, a może właściwiej – bez udziału publiczności oraz opinii publicznej. Można wręcz zaryzykować tezę, iż zabójca-literat prawdopodobnie nigdy by nie zaistniał w roli kogoś więcej niż pospolitego bandyty, gdyby nie udział tego dodatkowego czynnika, który powoduje pewnego rodzaju dyfrakcję moralną. Zbrodnia w większości przypadków może być nazwana zbrodnią tylko dlatego, że zostaje ustanowiona pewna relacja między aktem morderstwa a społecznością; trudno mówić o czymś takim jak zabójstwo, dopóki nie zostanie ono wykryte, określone i potępione przez jakikolwiek podmiot zewnętrzny (świadka, odkrywcę zwłok, policjanta, prokuratora, sędziego). Do tego czasu – do czasu włączenia w obieg społeczny oraz sądowo-prawny – czyn zabroniony istnieje wyłącznie jako stan potencjalny, mimo fizycznego sprawstwa; stan ten musi dopiero zostać potwierdzony i obdarzony znaczeniem.

W typowych sytuacjach proces nazywania oraz osądzania przebiega dość schematycznie: morderca zostaje potępiony przez społeczeństwo, znajdując niekiedy pojedynczych obrońców, którzy starają się relatywizować jego zachowanie, a także dopatrywać się okoliczności osłabiających przewidywalny wyrok (potępienie). Jednak w odniesieniu do omawianych w tym artykule pisarzy-zabójców relatywizacja osiąga zadziwiająco rozmiary, sprzeczne zupełnie z najpierwotniejszą moralnością społeczeństw, ustanawiającą na granicy świadomego i nieświadomego zupełny zakaz zabijania. Tymczasem włączenie kultury (literatury) w relacje między zbiorowością

a mordercami powoduje wspomnianą już dyfrakcję, ugięcie się podstawowego wzorca etycznego, jaki funkcjonuje w społeczeństwie. Tym sposobem dochodzi do przejaskrawienia tych cech XX-wiecznej literatury, które Jerzy Franczak określa mianem „agnostycyzmu moralnego” oraz „estetyzmu”, niekoniecznie w dobrym tych słów znaczeniu:

Sztuka wysoka, definiowana od połowy XIX wieku jako autonomiczna sfera działalności bezinteresownej i niefunkcjonalnej, wytworzyła ideologię czystej estetyki, zakorzenionej w etosie dystansu wobec konieczności świata naturalnego i społecznego, przybierającej postać agnostycyzmu moralnego bądź estetyzmu. [...] Literatura jawi się jako arena walki o prawomocne znaczenia i narzędzie przemocy symbolicznej, służące wytwarzaniu kulturalnego sacrum i afirmowaniu tych, którzy mają do niego dostęp. Stanowi jeden ze sposobów utrwalania dominacji uprzywilejowanych grup społecznych, dostarczając ideologicznego uprawomocnienia nierówności.<sup>11</sup>

Ta pobieżna dygresja na temat dwuznacznego statusu kulturalnego sacrum, które wprowadza nierówności między ludźmi i pozwala zerwać z rygoryzmem norm moralnych, wydaje się niezbędną, by zrozumieć, co stało się w Austrii w latach 90., gdy zniechęca zrobiło się tam głośno o Johannie Unterwegerze, zwanym także Jackiem. Historia zaczęła się zupełnie typowo, od zabójstwa młodziutkiej prostytutki, by nagle przybrać niespodziewany obrót wraz z włączeniem się do niej publiczności literackiej (losy Unterwegera szczegółowo opisał John Leake w książce pt. *Pisarz, który nienawidził kobiet*, posiłkując się relacjami prasowymi oraz świadków, jak również materiałami zebranymi w aktach sądowych<sup>12</sup>).

Unterweger, odsiadując dożywotni wyrok, napisał autobiograficzną powieść *Czyściec*<sup>13</sup>, która w wyniku splotu paru szczęśliwych okoliczności, wspartych niecodziennym darem manipulacji, jakim był obdarzony zbrodniarz, trafiła na rynek literacki. Wówczas popularny bandyta przestał być za takiego uważany, gdyż w powszechnej

---

<sup>11</sup> J. Franczak, *Literatura i władza*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 447.

<sup>12</sup> J. Leake, *Pisarz, który nienawidził kobiet*, przeł. M. Makuch, Kraków 2011.

<sup>13</sup> J. Unterweger, *Fegefeuer oder die Reise ins Zuchthaus*, Augsburg 1983.

świadomości wyrósł na pełnoprawnego pisarza i autora – zabójstwo straciło swoją moralną surowość i łatwość poddawania się ocenie, stając się co najwyżej inspirującym przyczynkiem do biografii literackiej, nieróżniącym się od innych ekscesów twórców (vide William S. Burroughs, który pod wpływem narkotyków zastrzelił swoją żonę, celując w szklanę postawioną na jej głowie<sup>14</sup>).

Nowy status Unterwegera potwierdziła kampania obronna rozpoczęta przez intelektualne elity Austrii, m.in. Elfriede Jelinek czy Ernesta Bornemana, domagających się zwolnienia go z więzienia. Jak pisze Leake, intelektualiści mieli to samo poczucie misji, co Jean Cocteau oraz Jean-Paul Sartre, gdy walczyli o ułaskawienie literackiej gwiazdy Francji – Jeana Geneta<sup>15</sup>.

Wierzyli, że akt napisania historii własnego życia i zawarta w niej autorefleksja gwarantują jego przemianę. W listach do znanych osób i w wywiadach Jack podkreślał, że literatura umożliwiła mu zapanowanie nad chaosem dominującym w jego poprzednim życiu.<sup>16</sup>

Entuzjazm apologetów Unterwegera był podszyty przede wszystkim optymistyczną wiarą w konwersyjną moc literatury. Uświęcająca siła słowa oraz zakorzeniony w społecznej świadomości archetyp artysty sprawiały, że pisarstwo na długi czas stało się alibi dla byłego przestępcy, usuwającym autora *Czyścica* poza krąg podejrzanych, gdy w Wiedniu rozpoczęła się czarna seria brutalnych zabójstw prostytutek. Tymczasem Jack Unterweger w wyniku późniejszego śledztwa okazał się rzeczywistym sprawcą jedenastu zabójstw dokonanych w Austrii oraz poza granicami kraju. Co ważne, dokonywane zbrodnie nie tylko zaspokajały jego psychopatyczne żądze, ale również stawały się znakomitym źródłem autokreacji, gdyż pozwalały tworzyć sztukę z życia i siebie samego – Unterweger, strojąc się w szaty wysłannika Nemezis, regularnie pisywał na łamach austriackiej prasy o seryjnych morderstwach, a zwłaszcza wystosowywał apele pod adresem wymiaru sprawiedliwości, który jego zdaniem

---

<sup>14</sup> V.M. Amela, dz. cyt.

<sup>15</sup> J. Leake, dz. cyt., s. 51.

<sup>16</sup> Tamże, s. 52.



prezentował daleko idącą nieudolność w poszukiwaniu nowego Kuby Rozpruwacza.

Morał, jaki płynął z historii Johanna Unterwegera, okazał się szczególnie przykry dla austriackiej śmietanki intelektualnej. Wbrew jej pobożnym życzeniom, literatura nie sprawdziła się zupełnie w roli przepustki do zbawienia kryminalnej duszy. Resocjalizacja przez twórczość artystyczną okazała się efemerydą i niezbyt szczęśliwym pomysłem, który nie miał szans stać się powszechną praktyką w więzieniach. Ponadto po raz kolejny należało sobie uświadomić dwuznaczny status sztuki wyłączonej spod powszechnej, moralnej jurysdykcji – jako narzędzie w rękach psychopaty sprzyja tworzeniu wyjątkowo splątanej sieci manipulacji, zaciemnień i przekłamań, prowadząc do wykreowania zbrodniczej nadrzeczywistości, w której nie istnieje prawda czynu, lecz wyłącznie prawda literatury i jej fikcji.

Unterweger był w stanie podporządkować sobie tylko pewien wycinek sztuki, choć spektakl, jaki odegrał, był wprawdzie krótki, ale za to szalenie efektowny. Ostatecznie jednak to autor *Czyśćca* został „skonsumowany” przez kulturę, bo kultura podobnie jak rewolucja chętnie pożera własne dzieci. Zabójca z Wiednia stał się nieruchomym znakiem, pewną ikoną oderwaną od ciała i wypełnioną taką treścią, jaką nadawali mu kreatorzy popkulturowych znaczeń. Nie powinno bowiem dziwić, że Unterweger silnie oddziaływał na masową wyobraźnię, o czym świadczy zarówno wspomniana wcześniej biografia autorstwa Johna Leake’a, jak i sztuka teatralna *The Infernal Comedy*, wyreżyserowana przez Michaela Strumingera<sup>17</sup>, czy wiele filmów dokumentalnych, np. *Dusiciel z Wiednia*, wyprodukowany przez Discovery World. W tej historii wyjątkowo skupiają się, jak w krzywym zwierciadle, wszystkie wątki, które wiążą się z problematyką zbrodni i literatury: brutalne pozbawianie życia niewinnych kobiet, akt konfesji i pokuty przez literaturę, oszukiwanie opinii publicznej i wreszcie dramatyczny finał.

Życie przerasta literaturę także wówczas, gdy utwory pisane przez zabójców niespodziewanie przyczyniają się do wykrycia sprawcy i stanowią okoliczność obciążającą w czasie stwierdzania winy. Taka

---

<sup>17</sup> Por. <http://www.theinfernalcomedy.org> (dostęp: 6.04.2013).

praktyka rodzi oczywiście wiele interesujących problemów zarówno na gruncie literaturoznawstwa, jak i prawa karnego – niestety, w większości nierozstrzygalnych w sposób jednoznaczny.

Można wskazać przynajmniej dwa przypadki, gdy zbrodnia została (rzekomo?) uwieczniona w książce, stanowiąc jednocześnie sublimację uczuć mordercy oraz dowód w sprawie. Weźmy chociażby historię Daniela Piampascheta, o działaniach którego wieść rozprzestrzeniła się poza granice Włoch z szybkością błyskawicy (por. doniesienia Agencji Reutera<sup>18</sup>). Mężczyzna ten podarował swojej czarnoskórej kochance – prostytutce – dziewięciostronicową nowelę zatytułowaną *The Rose and The Lion*. Fabułę stanowiła historia dziewczyny zarabiającej ciałem na życie i uduszonej przez szaleńczo w niej zakochanego mężczyznę, gdy ta, niepomna na jego miłosne zaklęcia, nie zrezygnowała z prostytucji. Prokurator wywodził, że utwór miał charakter specyficznej groźby: Piampaschet chciał tym sposobem przestrzec obiekt swych uczuć, co się może stać, o ile nie zerwie z niechlubnym rzemiosłem. obrońca Piampascheta dowodził z kolei, że opowiadanie powstało wyłącznie z fascynacji Afryką, a zwłaszcza Nigerią, dlatego podciąganie rzeczywistości pod fikcję jest absurdem. Mimo to organy włoskiego wymiaru sprawiedliwości były innego zdania – *The Rose and The Lion* mogło stać się dowodem w sprawie, bo zbyt wiele szczegółów literackiej zbrodni odpowiadało realiom rzeczywistego zdarzenia. Z tą różnicą, że w noweli prostytutka została uduszona, a w świecie realnym – dźgnięta dwadzieścia razy nożem<sup>19</sup>.

Pora w tym momencie wspomnieć o pisarzu-zabójcy pochodzącym z Polski, który najbardziej trwale zapisał się w czytelniczej świadomości, do tej pory budząc emocje, choć z różnym natężeniem. Sporo osób pamięta przerażającą i jednocześnie fascynującą historię literata-mordercy; siedem lat temu żyła nią cała Polska. Przez ten

---

<sup>18</sup> S. Scherer, *Italian writer held over murder in „Basic Instinct” case*, <http://www.reuters.com/article/2012/08/22/us-italy-murder-shortstory-idUSBRE87L0HU20120822> (dostęp: 14.04.2013).

<sup>19</sup> B. Senderowicz, *Pisarz podejrzany o morderstwo, które opisał w swojej książce*, „Gazeta Wyborcza” 2012, [http://wyborcza.pl/1,75477,12355603,Pisarz\\_podejrzany\\_o\\_morderstwo\\_ktore\\_opisal\\_w\\_swojej.html](http://wyborcza.pl/1,75477,12355603,Pisarz_podejrzany_o_morderstwo_ktore_opisal_w_swojej.html) (dostęp: 6.04.2013).

czas pojawiało się sporo doniesień prasowych, relacjonujących postępy śledztwa oraz kolejne wyroki (ostatni z nich uprawomocnił się w maju 2010 roku)<sup>20</sup>. Mowa oczywiście o Krystianie Bali, chojnowskim pisarzu, podróżniku i fotografie. Gdyby oceniać go przez pryzmat wyłącznie literackich dokonań, to należałoby go uznać za artystę wyjątkowo marnego i nieudolnego, bez szans na wejście do poważnego, kulturalnego obiegu. Stał się jednak sławny, także poza granicami kraju<sup>21</sup>, za sprawą swojej książki *Amok*, opublikowanej w 2003 roku w nieistniejącym już wydawnictwie CROMA – i to nie ze względu na artystyczną wartość, lecz rolę, jaką ta publikacja odegrała w wyjaśnianiu zabójstwa wrocławskiego biznesmena Dariusza Janiszewskiego.

Śledczy od grudnia 2000 roku poszukiwali sprawcy wyjątkowo okrutnego i bezlitosnego mordu. Według ich ustaleń, nieznaną wówczas prześladowca przez kilka dni głodził, bił i torturował ofiarę, by następnie, wciąż żywą, wrzucić ją do Odry. Gdy postępowanie utknęło w martwym punkcie na kilka lat, któregoś dnia śledczy przez konto niejakiego „Chrisa B.” na jednym z portali aukcyjnych natrafili na niszową, nieznaną szerszej publiczności powiastkę pt. *Amok*, której autorem był Krystian Bala. Po lekturze książki policjanci odkryli w niej literacki opis morderstwa jednej z postaci, Mary, co spowodowało, że bliżej zainteresowali się osobą autora. W konsekwencji śledczym udało się postawić mu zarzuty o zabójstwo. Komisarz Jacek Wróblewski, który nadzorował to pogmatwane, nierealne postępowanie karne, w krótkometrażowym, dokumentalnym filmie *Ósme* w reżyserii Roberta Różyckiego wprost przyznaje, że *Amok* miał znaczenie kluczowe dla rozwiązania sprawy:

---

<sup>20</sup> Por. A. Czajkowska, *Amok, ostatni rozdział*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 208; J. Jachowicz, M. Bartoszek, *Od „Amora” do „Amoku”, czyli zbrodnia literacka*, „Dziennik” 2007, [http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/59171\\_od-amora-do-amoku-czyli-zbrodnia-literacka.html](http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/59171_od-amora-do-amoku-czyli-zbrodnia-literacka.html) (dostęp: 6.04.2013); A. Binkowska, *Linijka obrony*, „Polityka” 2012, nr 24; M. Moczulska, *Nie ma miłości bez zazdrości – historia Krystiana B.*, „Gazeta Wrocławska” 2007, nr 134; K. Pastuszko, *Pisarz czy morderca?*, „Angora” 2007, nr 9.

<sup>21</sup> A. Purvis, *Polish murder stranger than fiction*, „Time” z 6.09.2007; I. Traynor, *Polish author jailed over killing he used as plot*, „The Guardian” z 6.09.2007.

Największym naszym problemem było znalezienie motywu. Rozwiązaniem i odpowiedzią na motyw było ostatecznie zdanie książki. Było tam napisane: „Rozwiązałem zagadkę Igora. Zabił ją przez ślepą zazdrość”.<sup>22</sup>

Policjanci uważnie wczytywali się w treść *Amoku*, doszukując się w nim mocnego dowodu, że to Krystian Bala, powodowany zazdrością o swoją żonę, Stanisławę, z premedytacją zamordował Dariusza Janiszewskiego. Książka zapewne znalazłaby się na marginesie zainteresowania organów ścigania i nie odgrywałaby takiej roli, gdyby nie brak bezpośrednich dowodów, potwierdzających winę pisarza w sposób niebudzący jakichkolwiek wątpliwości. Tymczasem lektura akt sądowych przekonuje, że oskarżenie dysponowało jedynie poszlakami, a wiedza na temat zabójstwa biznesmena zawiera istotne braki, np. nie ustalono, gdzie i kiedy torturowano Janiszewskiego ani kim byli mężczyźni widoczni na monitoringu i najwyraźniej pomagający zabójcy.

W tym kontekście od początku traktowano *Amok* jako jedną z najistotniejszych poszlak, uprawdopodobniających na pierwszy rzut oka sadystyczne i narcystyczne skłonności Bali. Ponadto nie da się oprzeć wrażeniu, że zarówno media, jak i organy ścigania chętnie sprzyjały rozprzestrzenianiu się legendy o wykryciu sprawcy zabójstwa na podstawie utworu literackiego. Teza o złapaniu groźnego bandyty po lekturze książki od początku wydawała się niezwykle kusząca ze względu na swój niecodzienny charakter. Jednak walor precedensowości bywa zdradziecki: w polskim prawie karnym nie wystarcza komuś przypisać winę na dowolnej podstawie, by człowiek ten z oskarżonego stał się skazanym (choć niestety i takie przypadki się zdarzają) – trzeba mu tę winę udowodnić.

Utwór prozatorski traktowany jako okoliczność obciążająca podejrzanego był czymś niespotykanym w naszej praktyce sądowej, stąd też wkrótce wyszło na jaw, ile trudności na polu procesowym będzie przysparzało prawidłowe zakwalifikowanie *Amoku* jako środka dowodowego. Już przed sądem wyłoniła się sprawa istotna dla rzetelnego i uczciwego postępowania karnego, a bagatelizowana w toku śledztwa prowadzonego w blasku fleszy: czy w majestacie

---

<sup>22</sup> *Dekalog... po dekalogu: Ósme*, reż. R. Różycki, TVP 2008.

prawa, nie naruszając fundamentalnych dyrektyw procesowych, wolno uznać powieść, nawet bardzo zbliżoną kompozycyjnie do życiowych realiów i pełną prowokacyjnych aluzji, typu „Rzeczywistość przerosła fikcję”, za pełnoprawną przesłankę odpowiedzialności karnej, na podstawie której można wydać sprawiedliwy i odpowiadający prawdzie materialnej wyrok? Ta niecodzienna sytuacja z całą pewnością wymagała poszerzenia optyki o elementy pochodzące zasadniczo z różnych porządków: prawnego i literaturoznawczego. Cały czas zachodziło bowiem ryzyko, że pominięcie opinii przedstawicieli obu dziedzin spowoduje zubożenie oglądu i w rezultacie błędne rozeznanie.

Jak trudne okazało się wypracowanie jednolitego stanowiska w tej materii, pokazuje polemika między filologiem i prawnikiem, prowadzona na łamach polskiej prasy. Stanisław Bereś, znakomity polski literaturoznawca, opublikował w „Gazecie Wyborczej” we wrześniu 2007 roku artykuł pt. „Amok”, czyli *gra w autodenuncjację*. Tym, co w nim uderza szczególnie, jest przypisanie winy pisarzowi, pomimo nieprawomocności wyroku, oraz wyprowadzenie daleko idących wniosków z zakresu psychologii i socjologii literatury. Bereś, który mimochodem wspomina o własnym opowiadaniu *Jajo węża*, antycypującym sprawę Krystiana Bali („Kultura” 1988, nr 7–8<sup>23</sup>), pisze m.in. tak:

Sprawa jest autentycznie intrygująca, bo zdarzyło się to, co Giedroyc uważał za niemożliwe – zabójca stworzył literacki zapis zbrodni, a następnie opublikował go, wskazując na siebie jako na jej sprawcę. [...] Podejrzewam tu skrajność, bezradność i twórczą impotencję. Pisarz, nie mając już nic więcej do zaproponowania, rzucił na szalę największy ciężar – autentyczne przeżycia związane z popełnioną zbrodnią.<sup>24</sup>

Autor *Ostatniej wileńskiej plejady* postrzega powieść Bali nie tylko w kategoriach dowodu winy, ale przede wszystkim jako „pracowity donos”, „czyn z premedytacją autodestrukcyjny”, którego źródła dopatruje się w potrzebie tworzenia wielkiej literatury skonfrontowanej

---

<sup>23</sup> S. Nowicki, *Jajo węża*, „Kultura” 1988, nr 7–8.

<sup>24</sup> S. Bereś, „Amok”, czyli *gra w autodenuncjację*, „Gazeta Wyborcza” z 6.09.2007.

dość brutalnie z miałkością własnych doświadczeń. Okazuje się, że dla Beresia *Amok* rzeczywiście jest dowodem winy autora, jednak z zupełnie innych powodów niż te wskazywane przez większość komentujących. Choć nie jest to wyrażone wprost, autor *Jaja węża* sugeruje, że zaprezentowana przez Bałę nieudolność artystyczna i pospolita niemoc twórcza najlepiej uprawomocniają pogląd, że pisarz jest winny – brak pisarskiego talentu w połączeniu z wygórowanymi oczekiwaniami mógł skłonić zabójcę do sięgnięcia po najbardziej ryzykowny i dostępny temat literacki, czyli własną zbrodnię. Z filologicznego punktu widzenia słaby tekst wzmaga podejrzenie ciężące na literacie, gdyż dobry pisarz nie musiałby posuwać się aż do takiej skrajności, by móc szczęśliwie tworzyć.

Zalewa nas powódź grafomanii lub literackiego przeciętniactwa. A mimo to niezrażeni niczym po raz tysięczny usiłują nam opowiadać te same historie. Pewnie w tej samej sytuacji był B. Czując, że nie ma czym przebić konkurentów na rynku, nie mając pasjonujących historii do opowiedzenia ani artystycznych narzędzi do oczarowania krytyki oraz mediów, sięgnął – ryzykując wszystkim – po to, co było w jego życiu najstraszniejsze – zbrodnię, z której uczynił temat literacki.<sup>25</sup>

Przeciwko artykułowi Stanisława Beresia ostro zaprotestował Stanisław Mikke, wybitny adwokat, pisarz, społecznik, wieloletni redaktor naczelny miesięcznika adwokatury polskiej „Palestra”<sup>26</sup>. Na łamach tejże opublikował artykuł pod znaczącym tytułem *Literackie dowody*, w którym obok miazdzącej krytyki *Amoku* zawarł również krytyczne spojrzenie na coraz powszechniejszą wśród opinii publicznej praktykę ferowania wyroków na podstawie intuicyjnego przekonania o odpowiedniości świata przedstawionego wobec świata rzeczywistego. Mikke sprzeciwia się tezom przedstawionym przez Beresia, a zwłaszcza przypisywaniu znaczeń, których w powieści nie ma, ponieważ „mieć przekonanie, nawet najgłębsze, słyszeć podpowiedzi intuicji i czuć przez skórę, że ten a ten jest winny tego czy innego czynu to «dużo, dużo za mało»”<sup>27</sup>. Szerzej natomiast adwokat przestrzega przed

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> [Anonim], *Adwokat Stanisław Mikke: życiorys*, „Palestra” 2010, nr 4.

<sup>27</sup> S. Mikke, *Literackie dowody*, „Palestra” 2007, nr 9–10.

bezrefleksyjną wiarą w doniesienia prasowe, bo, parafrazując znaną paremię, nieznajomość akt szkodzi, zwłaszcza gdy w grę wchodzi 148 artykuł kodeksu karnego, wymuszający na sędach szczególnie restrykcyjne podejście do przedstawianych dowodów<sup>28</sup>.

Głos Stanisława Mikkego jaskrawo odcinał się od innych publikacji, w których nie zaprzętało sobie głowy prawnymi trudnościami, zadowolając się właśnie tą wspomnianą intuicją oraz medialnym powabem całej historii. Nawoływanie do zdrowego rozsądku i trzeźwego osądu – bez których nie można wyobrazić sobie prowadzenia procesu w tak poważnej sprawie – było dość wyraźnym znakiem, że interpretacja sędziowska niekoniecznie musi iść w parze z interpretacjami społecznymi czy filologicznymi, ponieważ między nimi zachodzą kardynalne różnice, niewidoczne dla laika, nawet jeśli jest nim znakomity historyk literatury.

Pomijając już zdumiewającą niefrasobliwość, z jaką poważany literaturoznawca (nie tylko on zresztą) przesądza winę za zabójstwo, dla każdego, kto czytał książkę, jest zauważalne, że sama zbrodnia i przeżycia z nią związane w *Amoku* są opisane marginalnie. Rzecz bowiem opowiada o eksploatowanej seksualności filozofującego bohatera.<sup>29</sup>

Określenie statusu *Amoku* na potrzeby prowadzonego postępowania karnego byłoby znacznie łatwiejsze, gdyby fabuła znacznie ściślej przylegała do rzeczywistości, różniąc się nieistotnymi szczegółami, *per analogiam* do przypadku Daniela Piampascheta, który w literackim tworzywie odwzorował niemal idealnie zbrodnię (najpoważniejsze przesunięcie zostało dokonane w zakresie użytego narzędzia), a do tego używał w listach do nigeryjskiej prostytutki fraz niemal identycznych z tymi, które pojawiały się w noweli<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> S. Mikke przytacza m.in. sprawę Bielaja vel Śnieżki, który został oskarżony o porwanie i zabójstwo pewnej doktor. W obliczu faktu, że oskarżony permanentnie zaprzeczał faktowi dokonania morderstwa, a ciała uprowadzonej kobiety nigdy nie odnaleziono, sąd mimo przypuszczeń graniczących z pewnością nie zdecydował się na skazanie z surowszego artykułu. Por. S. Mikke, dz. cyt.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Np. zdanie „Kocham cię, ale jestem zmęczony twoją pracą... Kiedy opuścisz ulicę? Proszę, zostaw tę pracę, możemy zarabiać pieniądze inaczej” – por. B. Sendrowicz, dz. cyt.

Jednak *Amok* nastęrcza znacznie więcej problemów interpretatorom. Zamysłem samego autora było stworzyć postmodernistyczną pulpę, gdzie pozory rzeczywistości wcale nie będą główną komponentą utworu, przypominając bezustannie czytelnikowi o potrzebie brania każdego powieściowego zdania w nawias. W rozmowie z Agnieszką Czajkowską Bala pyta dziennikarkę: „Czy pani w ogóle wie, co to jest powieść postmodernistyczna? Wyrobiony czytelnik odnajdzie w mojej prozie cytaty, odniesienia do Joyce’a, Bartha, Nietzsche-go”<sup>31</sup>. W podobny ton wpada, udzielając wywiadu Annie Binkowskiej dla „Polityki”, gdzie unieważnia wszelkie próby przekraczania tekstu w stronę mimetycznych odczytań: „*Amok* to feralno-kloaczno-metafizyczne pulp fiction. To rzeczywistość stricte językowa, zabieg socjotechniczny, totalna prowokacja. Jestem błaznem, z językiem mogę zrobić wszystko”<sup>32</sup>.

Krystian Bala, z wykształcenia filozof i człowiek ponadprzeciętnie inteligentny, świadomie czerpie z takiej teorii rzeczywistości i dzieła sztuki, które niejako dostarczają mu alibi dla wszystkich stawianych zarzutów.

Już wtedy Bala był pod wielkim wrażeniem francuskich postmodernistów takich jak Jacques Derrida i Michel Foucault. Szczególnie interesował go pogląd Derridy, że język jest nie tylko zbyt niestabilny, aby uchwycić jakąkolwiek prawdę, ale sama tożsamość człowieka jest plastycznym produktem języka.<sup>33</sup>

Niewątpliwie to strukturalizm przyczynił się do zakodowania w społecznej świadomości trwałego rozdziału między postacią narratora a autora – do tej pory w szkołach nauka o literaturze zaczyna się od kategorycznego przykazania, by nie mieszać tych dwóch instancji pod żadnym pozorem. Choć takie podejście w świetle najnowszych badań wydaje się anachroniczne i w jakimś stopniu sprzeczne z poetyką doświadczenia, strukturalistyczne pryncypia są na tyle mocno utrwalone, że praktycznie nie da się z nimi zerwać z czystym sumieniem w imię nowych teorii dzieła literackiego.

---

<sup>31</sup> A. Czajkowska, dz. cyt.

<sup>32</sup> A. Binkowska, dz. cyt.

<sup>33</sup> Akta sądowe w procesie Krystiana Bali, karta 7084.



Bala jako człowiek obeznany z literaturą doskonale zdaje sobie sprawę, że proste utożsamienie konwencji literackiej z rzeczywistością pisarza jest niemożliwe; o ile świat realny i świat przedstawiony zawsze dzieliła niełatwa do przekroczenia granica, o tyle wraz z pojawieniem się nowoczesnej i ponowoczesnej teorii oraz literatury stała się ona wręcz niemożliwa do sforsowania. Głoszenie „śmierci autora”, „śmierci człowieka”, „śmierci podmiotu” przez zachodnich intelektualistów spowodowało niemal całkowite wyrugowanie postaci twórcy z obszaru czytelniczego zainteresowania.

Pisanie – stwierdza Roland Barthes – to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele. [...] Gdy tylko jakiś fakt zostanie opowiedziany nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnych, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkracza we własną śmierć.<sup>34</sup>

*Amok*, zgodnie z twórczym zamysłem „powieści postmodernistycznej”, stanowi złożoną sieć autorskich intencji oraz intertekstualnych gier, którym od początku odbiera się możliwość umocowania w pozafikcjonalnej rzeczywistości – nie tylko w obrębie właściwego tekstu, ale również poza nim. Świat przedstawiony rozmywa się w oniryczno-filozoficznym bełkocie narratora, o którym trudno orzec cokolwiek na pewno. Powieść jest naszpikowana metanarracyjnymi komentarzami, podkreślającymi konwencjonalny charakter dzieła przy równoczesnym rozbijaniu dyskursu realistycznego, tak by przekaz literacki zwracał uwagę na siebie samego. W początkowych partiach tekstu podmiot mówiący opisuje przystępowanie do narracyjnego aktu, wskazując jego procesualność i niedookreśloność: „Rozpoczynam moją opowieść. Nie mogę dopuścić, by dopadła cię nuda. Nie mogę dopuścić też, aby de ja znowu dzisiaj zauwiło. To będzie w następnych rozdziałach”<sup>35</sup>.

Nie brak w tej powieści jeszcze bardziej aluzyjnych, może nawet i wyszukanych wskazówek, rodem z tekstów Baudrillarda, które

<sup>34</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247.

<sup>35</sup> K. Bala, *Amok*, Warszawa 2003, s. 7.

pojawiają się regularnie: „Prawdę i szczerłość zastępuje sposób opisu” (s. 9), „Już dawno przedawkowała rzeczywistość” (s. 11), „Ale to jest właśnie literacka fikcja! A tu jest życie” (s. 17). Jednocześnie trzeba zauważyć, że tego typu zabiegi dość silnie ukierunkowują lekturę, która i tak jest wystarczająco zdeterminowana zewnętrznym kontekstem. Dlatego kiedy czyta się *Amok*, nie traktując go jako autotelicznego dzieła, w którym podmiot autorski znajduje się poza obszarem lektury, lecz „książkę tego, co zabił”, analiza i interpretacja tekstu automatycznie podąża w stronę rekonstruowania rzeczywistości, jak również przeświadczenia relacji między słowem a realnymi zdarzeniami. To narracja jawnie prowokacyjna w dotychczas nie-spotykanej formie – w historii polskiej literatury trudno wskazać drugi tak wyrazisty przypadek, gdy autor posuwa się do granic szyderstwa wobec samej instytucji literatury, dzieła, lektury:

Muszę przecież wiedzieć, co jeszcze jest możliwe, jak daleko można się jeszcze posunąć... Tu teoremat limit experience krwawi, rzyga, trzęsie się jak galareta. [...] Niemal za każdym razem okazuje się, że permanentne granice nie istnieją. Rzeczywistość, aż po horyzont, usłana jest sprzecznościami. Zarządca owego dialektycznego chaosu jest przypadek.<sup>36</sup>

Jednak nawet gdyby zająć stanowisko obiektywistyczne, wolne od medialnych uprzedzeń i myślenia życzeniowego, wypada zauważyć, że w *Amoku* faktycznie pojawiają się odniesienia do świata pozaliterackiego, których prawdziwość można zweryfikować. Bohater-narrator *Amoku* jest wykładowcą na wyższej uczelni, filozofem, do tego porzuconym przez żonę. Podobnie jak Bala zachowuje się jak imprezowicz i kobieciarz, spędzający czas na intelektualnych dyskusjach w oparach alkoholu, które mają zagłuszyć ból po odejściu ukochanej kobiety. Nie bez znaczenia są odniesienia onomastyczne, np. bar „Szalony Koń”, gdzie według prokuratury rzeczywista żona Bali poznała Dariusza Janiszewskiego. Do myślenia z pewnością daje scena sprzedaży telefonu komórkowego na internetowej aukcji, która pojawiła się również w rzeczywistości, stając się bezpośrednią przyczyną zainteresowania się policji osobą Krystiana

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 36.

Bali – podobnie jak opowieść o kradzieży figurki świętego Antoniego z kościoła, będąca wydarzeniem wyjętym z biografii zabójcy (sprawa ta okazała się równocześnie pierwszym kontaktem z wymiarem sprawiedliwości, czego nie udało się autorowi zatuszować). Sporo emocji budzą wyznania tego typu:

Już i tak mam zszarganą opinię. Może rzeczywiście przesadzam w ostatnim czasie? Sidła starych przyzwyczajęń, mnemoniczne punkty odniesienia i odziedziczona genetycznie, autodestrukcyjna hulajnoga wiodą mego nieokielzanego ducha po bezdrożach wyobraźni. Nie obawiaj się. Nikt nie skrzywdzi cię bardziej niż ty mógłbyś to zrobić. Prawdziwego mordercę trzymam na smyczy.<sup>37</sup>

Nie to wszakże najbardziej poruszyło wszystkich komentatorów, doszukujących się w powieści koronnego dowodu winy. Tę funkcję pełnił przywoływany wszędzie fragment poświęcony scenie morderstwa:

Wyciągnąłem spod łóżka nóż i sznur, jak wyciąga się obrazkową historyjkę dla dzieci, by usnąć je bredniami o tym, co za lasami i za górami. Zacząłem rozwijać fabułę sznura i dla uczynienia jej bardziej interesującą, wiązałem pętlę. Zajęło mi to dwa miliony lat, w ciągu których dane mi było przemyśleć sześćdziesiąt tysięcy scenariuszy zbrodni. Papieros poparzył mi usta. Wtedy zarzuciłem pętlę na szyję. [...] Zacisnąłem z całej siły pętlę. Przytrzymując wierzgającą Mary jedną ręką, drugą wbiłem jej nóż powyżej lewej piersi w miejscu, gdzie wyklute wilka podczas jej pierwszej ucieczki z domu.<sup>38</sup>

Cytat opisuje zabójstwo kobiety, Mary (nie zaś mężczyzny), co więcej, zostało ono popełnione w Paryżu, a nie na Dolnym Śląsku. Janiszewski został pobity, związany i wrzucony do Odry, natomiast bohaterka *Amoku* zginęła uduszona sznurem. Sznur, mimo swojej funkcji pełnionej w świecie powieściowym, został również użyty w rekonstrukcji prawdziwej zbrodni – zwłaszcza dla dziennikarzy zachodziła tożsamość między duszeniem Mary a związaniem Dariusza Janiszewskiego, gdyż posłużono się tym samym przedmiotem. Pytanie tylko, czy tworzenie dowolnych powiązań między światem

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 7–8.

<sup>38</sup> Tamże, s. 56–57.

fikcji a rzeczywistością pozaliteracką nie stawia nas w sytuacji tych, którzy potrafią się doszukiwać w *Boskiej komedii* znaków pelikana<sup>39</sup>.

Wygodne dobieranie szczegółów i uzgadnianie ich z przyjętą wizją prowadzi do niezauważania lub celowego pomijania elementów niepasujących do całości opisu. W *Amoku* pojawia się chociażby wzmianka o drugim zabójstwie, niewyjaśnionym w całej powieści, gdyż nie ma bardziej szczegółowej charakterystyki całego zdarzenia. Narrator po prostu pyta bohaterkę, czy nie uwierzyła w historię o tym, jak „zaszlachtował człowieka, który zachował się nieodpowiednio?”, opatrując tę wypowiedź znakiem zapytania:

Tylko oni nie potrafią uwierzyć w to, co im opowiadam. Łatwiej im wierzyć, że Chrystus zamieniał mocz w piwo niż że ktoś taki jak ja może wysłać do diabła jakiegoś dupka, zamienionego w skomlący o litość pasztet. Po prostu traktują to jak literacką fabułę. A może to i lepiej. Sam czasami w to, kurwa, nie wierzę!<sup>40</sup>

Jak zatem odnieść postmodernistyczną powieść do realiów rzeczywistego zabójstwa, by nie popaść w pułapkę nadinterpretacji, lub odwrotnie – nie pominąć istotnego dowodu, który mógłby rozstrzygnąć o winie podejrzanego? Trzeba przyznać, że polskie sądownictwo stanęło przed problemem bez precedensu, w związku z czym akta procesu są inspirującym zapisem poszukiwań odpowiedzi na powyższe pytanie. Książkę obsesyjnie czytał komisarz Wróblewski<sup>41</sup>, o czytelnicze odczucia pytali świadków prokuratorzy, co zostało odnotowane w protokołach przesłuchań, wreszcie – zagadnienie to stało się przedmiotem fachowej ekspertyzy. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, śledczy nie szukali rady ani u biegłych literaturoznawców (o dziwo, tacy też istnieją w praktyce sądowej), ani tym bardziej u prawników zajmujących się problematyką dowodową. Pytanie o *Amok* zostało skierowane do psychologów z Instytutu Ekspertyz Sądowych w Krakowie. Śledczy chcieli

<sup>39</sup> U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco, R. Rorty, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, wstęp S. Colloni, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 60 i n.

<sup>40</sup> Tamże, s. 15.

<sup>41</sup> Akta sądowe w procesie Krystiana Bali, karta 7089 i 7090.

m.in. uzyskać opinię, czy *Amok* zawiera „ślady psychologiczne” odnoszące się do zabójstwa Janiszewskiego, dlaczego książka w swojej sferze tekstowej została ukształtowana tak, a nie inaczej, czy można utożsamiać postać autora z Chrisem, bohaterem literackim.

Biegle, które czytały powieść, ustaliły, że Bałę i jego *alter ego* łączy wiele podobieństw, m.in. elementy biografii, niektóre cechy osobowości, środowisko, sposób reagowania na rzeczywistość, jednak ze względu na liczne różnice zachodzące między fabułą a faktycznym przebiegiem zbrodni nie można z całą stanowczością identyfikować literackiego opisu z morderstwem Janiszewskiego.

Treść książki *Amok* nie zawiera elementów bezpośrednio odnoszących się do zabójstwa Dariusza Janiszewskiego, za wyjątkiem kilku drugorzędnych szczegółów: elementy planowania zabójstwa, spędzenie jakiegoś czasu z ofiarą zanim doszło do jej uśmiercenia, przygotowanie pętli ze sznura i dokonanie zabójstwa za pomocą uduszenia ofiary, sprzedaż na aukcji internetowej przedmiotów związanych z czynem. Można natomiast stwierdzić, że autor książki ujawnił fascynację zbrodnią i aktami sadystycznymi. Określanie cech osobowości autora książki wyłącznie na podstawie jego dzieła ma zawsze ograniczoną wartość i może jedynie służyć do stawiania hipotez wymagających weryfikacji. [...] Sprawca zabójstwa Janiszewskiego jest postacią realną, która dokonała określonego czynu. Chris jest natomiast postacią fikcyjną, wykreowaną przez autora książki. Porównywanie osoby fikcyjnej do rzeczywistej jest nieuzasadnione.<sup>42</sup>

Nie była to jedyna opinia psychologiczna wydana na podstawie analizy książki, jednak najbardziej kluczowa. Z treści uzasadnienia wynika jasno, że biegle usilnie starały się unikać kategoriycznych sądów na temat odniesień między fikcją a życiem, poprzestając głównie na scharakteryzowaniu Krystiana Bali oraz Chrisa. Odmówiły wszakże wyraźnego utożsamienia obu podmiotów, wbrew oczekiwaniom prokuratury i opinii publicznej, co akurat nie powinno dziwić, zważywszy, jak wielką odpowiedzialnością jest obciążone proste identyfikowanie odpowiedniości między tymi dwiema sferami. Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że wartość dowodowa tego typu ekspertyzy jest niewielka, żeby nie powiedzieć: żadna, sam zaś

---

<sup>42</sup> Akta sądowe w procesie Krystiana Bali, karta 6105 i 6106.

wniosek prokuratora o jej sporządzenie wynikał nie z potrzeby procesowej, lecz najwyraźniej był efektem ulegania wpływom medialnym.

O ile jednak śledczy na etapie postępowania przygotowawczego, jak również dziennikarze czy psychologowie mogli sobie pozwolić na swobodne literaturoznawcze wycieczki, o tyle najtrudniejsze zadanie czekało Sąd Okręgowy we Wrocławiu, który nie mógł wydawać sądów warunkowych i opatrzonych wieloma zastrzeżeniami.

Polskie prawo postępowania karnego, zgodnie z dyrektywą prawdy, o jakiej była już mowa wcześniej, każe udowodnić wszelkie okoliczności faktyczne mające znaczenie dla sprawy za pomocą wszelkich legalnych środków dowodowych, nieobjętych ustawowym zakazem dowodzenia. Andrzej Gaberle ujmuje to zagadnienie następująco:

Obowiązkiem organów procesowych jest ustalenie faktów istotnych dla treści rozstrzygnięcia, i to z taką dokładnością, która pozwala na trafne zastosowanie prawa materialnego, co sprawia, że działalność tych organów koncentruje się w największym stopniu wokół zagadnień dowodowych. Dowody stanowią bowiem nie tylko konieczną podstawę ustaleń (stwierdzenia faktów) istotnych z punktu widzenia przepisów prawa materialnego, ale są także niemal wyłącznym, dopuszczonym przez ustawę źródłem poznania w procesie karnym.<sup>43</sup>

Sąd orzekający w sprawie Bali został postawiony w sytuacji trudnej: z jednej strony był zobligowany do przeprowadzenia takich dowodów, które przez każdego normalnie rozumującego człowieka powinny zostać uznane za wskazujące na popełnienie przez oskarżonego zarzucanego czynu; z drugiej natomiast stanął przed dylematem, jak oceniać prawdziwość wytworu literackiego, który z samej swojej istoty nie poddaje się prostemu sprawdzianowi prawdziwościowemu<sup>44</sup> – Roman Ingarden, formułując teorię *quasi*-sądów, wywodził, że „zdania orzekające w dziele literackim są wprawdzie czystymi zdaniami orzekającymi, lecz z drugiej strony nie można ich uważać za na serio wysuwane twierdzenia, sądy”<sup>45</sup>. Sędziowie zostali

---

<sup>43</sup> A. Gaberle, *Dowody w sądowym procesie karnym*, Warszawa 2007, s. 21.

<sup>44</sup> J. Pelc, *O wartości logicznej i charakterze asertywnym zdań w dziele literackim*, „Estetyka” 1960, nr 1.

<sup>45</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 238.

zmuszeni do dokonania zarówno jurydycznego, jak i czysto czytelniczego wyboru: czy książka, twór konwencjonalny i fikcyjny, może świadczyć na niekorzyść oskarżonego i stanowić dowód winy w procesie karnym? Co było tym bardziej skomplikowane, że – jak zostało wykazane powyżej – pojawiające się opinie nie były w tej sprawie pomocne, a często więcej rzeczy zaciemniały, niż rozjaśniały.

Stąd też w tym konkretnym przypadku sąd przewencyjnie wolał skorzystać z art. 170 Kodeksu postępowania karnego – i nie włączyć bezpośrednio *Amoku* do materiału dowodowego. Dzięki takiej ucieczce sąd nie dopuścił do uwikłania poważnego urzędu w subtelne, literaturoznawcze rozważania, które – jak wiemy – często prowadzą donikąd w zakresie kategoriycznych stwierdzeń<sup>46</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że w każdym z wydanych wyroków, poczynając od 2006, a skończywszy aż na 2009 roku, pojawiają się aluzje do książki Krystiana Bali, gdyż odegrała ona zbyt ważną rolę w całej historii, by po prostu zbyć ją milczeniem. Nie wiadomo, czy jeszcze kiedykolwiek polski wymiar sprawiedliwości będzie miał do czynienia z podobną sprawą, ale z pewnością stanowi ona ciekawy przykład tego, że ani w prawie, ani w literaturze nigdy nie można być niczego pewnym.

\* \* \*

Niniejszy artykuł z założenia miał mieć charakter nieco przyczynkarski: moją intencją było naszkicowanie kilku sylwetek ludzi, którzy z jednej strony czuli potrzebę pisania, z drugiej natomiast – żądę zabijania, by pokazać od nieco innej strony splot prawa i literatury, splot najczęściej nieuświadomiany przez specjalistów, zwłaszcza literaturoznawców. Oczywiście, na gruncie tych zagadkowych biografii pojawia się wiele zagadnień wartych rozpatrzenia w szerszym kontekście, np. warto by się zastanowić nad referencjalnością literatury, odnoszeniem fikcji do świata realnego jako funkcji nadawanej przez interpretację (o czym wspomina Jonathan Culler), należałoby

---

<sup>46</sup> Sąd nie uwzględnił książki w materiale dowodowym, ponieważ, jak czytamy w uzasadnieniu wyroku, „nie zostały opisane takie okoliczności, fakty, które wskazywałyby bezpośrednio i wprost na tę sprawę” — akta sądowe, k. 8079.

też przemyśleć zagadnienie psychologii twórczości, fenomenu społecznej grozy i chorobliwej fascynacji, jaka stała się udziałem publiczności międzynarodowej (co wymagałoby chociażby przeanalizowania koncepcji Carla Gustava Junga, zawartych m.in. w szkicu *Psychologia i literatura*<sup>47</sup>). Jednak rozpoznania te powinny stać się przedmiotem odrębnego szkicu, na napisanie którego zapewne jeszcze przyjdzie pora.

### Summary

When Themis starts reading...  
Strange cases of killer-writers

The article is devoted to the analysis of links between literature and crime. The author points to figures from all over the world who – in their works – combine fascination with words and sadistic, often psychopathic predispositions. The most detailed description concerns Krystian Bala, a Polish writer-murderer whose book *Amok* helped resolve the mystery of murdering a businessman from Wrocław. In addition, the article sheds light on a few key issues which emerge from the reflections over the criminal aspect of literature and could contribute to further research conducted with the help of classical tools of literary studies.

---

<sup>47</sup> C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, [w:] tenże, *Archetypy i symbole*, przeł., wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976.