

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną. *Tajemnica dorożki* Fergus Hume'a

Słowa kluczowe: literatura detektywistyczna, powieść sensacyjna, Fergus Hume, rola czytelnika

Keywords: detective fiction, sensation novel, Fergus Hume, reader's role

Between Sensational Fiction and Detective Literature: *The Mystery of a Hansom Cab* by Fergus Hume

Summary

Although Fergus Hume's *The Mystery of a Hansom Cab* (1886) is a continuation of the convention of the English sensational fiction, popular in the 1860s and 1870s, one can notice there patterns which will later be typical of detective literature. While the reader of a sensational novel was not 'invited' to solve the detective puzzle (provided there is any) by himself/herself and so to act as a rival of the fictional detective, in Hume's text the way in which the narrative discourse is carried provokes the reader to speculate on the motive of the murder and the perpetrator. The reader is thus presented with the data allowing him/her to draw conclusions on his own, independently from the detective, although he/she is sometimes put on a wrong track. Thus on the one hand the reader is offered an opportunity to 'enter' the presented reality and follow the sensational course of events as they 'happen,' on the other this reality is revealed as a construction subordinated to particular laws and principles — the tale is a puzzle containing clues necessary to solve it, while the reader's role is to link the seemingly unconnected elements into one logical whole.

W drugiej połowie XIX wieku pojawił się w Anglii nowy typ prozy powieściowej, zwany powieścią sensacyjną bądź romansem sensacyjnym. Podczas gdy w centrum uwagi mimetycznej powieści obyczajowej, dominującej wówczas na rynku literackim, znajdowało się przede wszystkim życie codzienne klasy średniej, a bohaterzy, tło obyczajowo-społeczne i typ zdarzeń nie odbiegały od tego, co znane było potencjalnym czytelnikom z ich własnego doświadczenia¹, powieść sensacyjna proponowała inną wizję angielskiego społeczeństwa. Wykorzystując motywy obecne w *penny dreadfuls* (utworach adresowanych przede wszystkim do klas niższych), takie jak zbrodnie, przebrania i maskarady, bigamia, oszustwa czy fałszywa tożsamość, ukazywała ona przedstawicieli klasy średniej jako prześląkniętych niegodziwością nie mniej niż społeczne doły, podatnych na zepsucie, skrywających mroczne tajemnice z przeszłości bądź łamiących prawo w teraźniejszości — burząc w ten sposób obraz społeczeństwa utrwalony, a raczej rozpropagowany przez *domestic novel of manners*. Jak pisze jeden z badaczy:

Chociaż wielu krytyków, zarówno wówczas, jak i później, czuło, że literatura sensacyjna zawdzięcza wiele ze swojej popularności nade wszystko szokowaniu i atrakcyjności niezależnej od klasowych podziałów, niewielu byłoby w stanie zaprzeczyć, że była prawdziwym wyzwaniem w swej gotowości do podważenia wielu ówczesnych norm wiktoriańskich dotyczących klas i ról społecznych, rasy, a także seksualności².

Istotnie, u podstaw modelu świata komunikowanego w powieści sensacyjnej znalazło się przekraczanie norm, zasad i granic. Nie była to jednak jedyna cecha charakterystyczna dla tego typu literatury. W przeciwieństwie do *penny dreadfuls*, w których podobne motywy miały wymiar „sensacyjny” w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, służąc — podobnie jak dzisiejsze brukowce — głównie rozrywce i dośyć swobodnie traktując zasadę „odzwierciedlania” prawdziwego życia (dotyczy to nie tylko tekstów, które traktowały o upiorach, wampirach czy wilkołakach), powieści sensacyjne — adresowane do tych samych czytelników co *domestic novel of manners* — nierzadko pełniły funkcję interwencyjną, podkreślając hipokryzję wiktoriańskiego społeczeństwa, niedostatki prawa, nie najlepszą sytuację kobiet (także tych ze sfer wyższych), społeczne niesprawiedliwości itp. Tak więc ich funkcja nie różniła się nadmiernie od zakładanej funkcji rodzinnych powieści obyczajowych — chodziło o ukazanie „naszych sąsiadów”, chociaż nie tyle, jakimi być powinni, ile jakimi mogą być w rzeczywistości.

¹ Poglądy wiktoriańskich krytyków i pisarzy na relację powieściowego świata do rzeczywistości pozatekstowej omawia między innymi Kenneth Graham w *English Criticism of the Novel: 1865–1900*, Oxford 1966, s. 20–23.

² „Although many critics, both then and later, feel that sensation fiction owes its popularity primarily to its shock value and its appeal across class lines, few can deny that it was daring in its readiness to question a range of contemporary Victorian norms relating to class, gender, race, and sexuality” — R. Fantina, *Victorian Sensational Fiction: The Daring Work of Charles Reade*, Basingstoke 2010, s. 12; jeśli nie zaznaczono inaczej, przeł. J.K. (wówczas podaję także dany fragment w brzmieniu oryginalnym).

Szczyt popularności powieści sensacyjnej przypada na lata sześćdziesiąte XIX wieku, jednak po tym okresie nie do końca zniknęła ona z „literackiej mapy”, a jej echa można odnaleźć nawet w utworach ówczesnego nurtu głównego. Motywy sensacyjne pojawiają się chociażby w powieściach Anthony’ego Trollope’a (*Orley Farm*, 1862; *The Eustace Diamonds*, 1873), George’a Meredith’a (*Evan Harrington*, 1861; *Rhoda Fleming*, 1865), George Eliot (*Felix Holt the Radical*, 1866) czy Thomasa Hardy’ego (*Desperate Remedies*, 1871) — ten ostatni wykorzystuje także motyw mrocznych sekretów z przeszłości w *Tessie Durbervillów* (*Tess of the d’Urbervilles*, 1891)³. Nade wszystko jednak dziedzictwo powieści sensacyjnej to niektóre z powstających pod koniec XIX wieku odmian literatury popularnej. Jak zauważa Patrick Brantlinger:

Mimo że „powieść sensacyjna” była jedynie pomniejszą odmianą gatunkową brytyjskiej prozy, popularną w latach sześćdziesiątych XIX wieku, by zaniknąć dekadę czy dwie później, przetrwała ona w rozmaitych formach w kulturze popularnej, a w najbardziej oczywisty sposób w swoich bezpośrednich latoroślach — we współczesnych powieściach oraz filmach kryminalnych i detektywistycznych, a także w thrillerach⁴.

Nie sposób zaprzeczyć, iż rodząca się w latach osiemdziesiątych XIX wieku angielska proza detektywistyczna ma ogromny dług wobec powieści sensacyjnych. Akcja tych ostatnich nierzadko zdominowana była przez motyw śledztwa, tak istotny dla nowego gatunku; jako przykłady mogą posłużyć takie utwory jak: *The Notting Hill Mystery* (1962–1963) Charlesa Felixa, *Tajemnica pani Audley* (*Lady Audley’s Secret*, 1861–1862) Mary Elizabeth Braddon, *Kamień księżycowy* (*The Moonstone*, 1868) oraz *Prawo i dama* (*The Law and the Lady*, 1874–1875) Wilkiego Collinsa czy wcześniejsza od nich *Samotnia* (*Bleak House*, 1852–1853) Charlesa Dickensa (w tej ostatniej powieści wątek śledztwa nie jest jeszcze dominujący).

W niektórych z tych utworów pojawia się zawodowy detektyw — policjant (detektyw Buckett w *Samotni* czy sierżant Cuff w *Kamieniu księżycowym*) albo agent ubezpieczeniowy (protagonista *The Notting Hill Mystery*) — jednak zazwyczaj śledztwo prowadzone jest z pobudek osobistych przez nieprofesjonalistę. Celem Valerii Macallan, bohaterki *Prawa i damy*, jest dowiedzenie niewinności jej męża; Robert Audley z *Tajemnicy pani Audley* bada przeszłość swojej stryjenki; Marian Halcombe i Walter Hartright z *Kobiety w bieli* (*The Woman in White*, 1859–1860) Collinsa próbują się dowiedzieć, co stało się z Laurą Fairlie, przyrodnią siostrą Marian i ukochaną Waltera; zaś gospodyni Noela Vanstone’a z *Córek*

³ Więcej na ten temat zob. L. Pykett, *The Sensation Legacy*, [w:] *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, red. A. Mangham, Cambridge, MA 2013, s. 211–213.

⁴ „Even though »sensation novels« were a minor subgenre of British fiction that flourished in the 1860s only to die out a decade or two later, they live on in several forms of popular culture, obviously so in their most direct offspring — modern mystery, detective, and suspense fiction and films” — P. Brantlinger, *What Is “Sensational” about the “Sensational Novel”?*, „Nineteenth-Century Fiction” 37, 1982, nr 1, s. 1.

niczyich (*No Name*, 1862) tego autora usiłuje dociec prawdziwej tożsamości żony swojego pryncypała.

Powieści te są tymczasem jedynie zapowiedzią formuły nowego gatunku⁵, która wykształciła się (choć także jeszcze nie do końca) w opowiadaniach Arthura Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie, których postacią pierwszoplanową jest detektyw niezaangażowany osobiście w zdarzenia, prowadzący śledztwo zgodnie z określoną metodą i w rozwiązaniu akcji rekonstruujący swój tok rozumowania⁶.

Rok przed opublikowaniem przez Conan Doyle'a *Studium w szkarłacie* (*A Study in Scarlet*, 1887), otwierającego cykl utworów o Sherlocku Holmesie, ukazała się powieść australijskiego pisarza, Fergus Hume'a, zatytułowana *Tajemnica dorożki* (*The Mystery of a Hansom Cab*)⁷, której centralnym motywem jest zagadka kryminalna. Książka ta niemal natychmiast (ściślej w 1887 roku, gdy pojawiło się jej pierwsze angielskie wydanie) stała się bestsellerem — „w niespełna trzy miesiące sprzedano 300 000 egzemplarzy”⁸; co ciekawe, popularnością przerosła początkowo utwór Conan Doyle'a⁹.

⁵ Nie wszyscy badacze podzielają ten pogląd. Thomas S. Eliot za pierwszą (i najlepszą) powieść detektywistyczną w literaturze angielskiej uznał właśnie *Kamień księżycowy* Collinsa (zob. T.S. Eliot, *Wilkie Collins and Dickens*, [w:] T.S. Eliot, *Selected Essays 1917–1930*, London 1932, s. 412). Podobnego zdania jest Julian Symons, wspominający także o innej powieści, którą zalicza do tego gatunku: *The Notting Hill Mystery* Charlesa Felixa (zob. J. Symons, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel. A History*, Harmondsworth 1985, s. 50–52). Co ciekawe, Arthur Conan Doyle odwołuje się w swojej pierwszej książce o Sherlocku Holmesie do tekstów Edgara Allana Poeo i Émile'a Gaboriau (nawet jeśli detektywi stworzeni przez tych pisarzy są tam poddani krytyce), nie zaś do powieści sensacyjnych.

⁶ Zauważmy, że żaden z wymienionych tu zawodowych detektywów z powieści sensacyjnych nie dochodzi do konkluzji, badając ślady i na ich podstawie wyciągając odpowiednie wnioski. Zazwyczaj najistotniejsze są w ich śledztwach zeznania świadków (powieść Felixa jest właśnie zbiorem takich zeznań umieszczonych w ramie raportu agenta ubezpieczeniowego). W *Kamieniu księżycowym* sierżant Cuff, który ostatecznie poprawnie odgaduje nazwisko złodzieja, nie rekonstruuje swojego toku rozumowania — nie wiadomo więc, na jakiej podstawie doszedł do takich, a nie innych wniosków.

⁷ Podstawą analizy jest wydanie: F.W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Chicago-New York [b.r.w.]. Cytaty polskie podaję za: F. Hume, *Tajemnica dorożki*, przeł. J.S. Zaus, [b.m.w.] 2019. Ponieważ jednak w wydaniu polskim nie znalazły się niektóre fragmenty, podaję je tutaj we własnym tłumaczeniu (umieszczone w nawiasach kwadratowych, podobnie jak poprawki błędów tłumacza). Gdy całego przytaczanego fragmentu brakuje w przekładzie, strony, na których powinien się on znaleźć, podano w nawiasach kwadratowych.

⁸ „300 000 copies were sold in less than three months” — Ch. Pittard, *From Sensation to the “Strand”*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, red. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Chichester 2010, s. 108. Zob. także S. Knight, *Crime Fiction 1800–1914: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke 2004, s. 52; S. Knight, *Radical Thrillers*, [w:] *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*, red. I.A. Bell, G. Daldry, Basingstoke 1990, s. 175. O możliwych przyczynach popularności powieści Hume'a pisze z kolei Christopher Pittard w *The Real Sensation of 1887: Fergus Hume and “The Mystery of a Hansom Cab”*, „Clues” 26, 2007, nr 1, s. 37–48.

⁹ Jak wspomina Howard Haycraft, *Studium w szkarłacie* nie odniosło początkowo wielkiego sukcesu. Popularność przyniosła pisarzowi i stworzonemu przezeń detektywowi dopiero po-

Akcja *Tajemnicy drożki* toczy się w Melbourne. Podobnie jak zawiązaniem właściwej akcji powieści Conan Doyle'a jest odnalezienie zwłok Enocha Drebbera, tak też początkiem ciągu zdarzeń przedstawionych w utworze Hume'a jest odkrycie martwego Olivera Whyte'a w tytułowym pojeździe. Śledztwo w tej sprawie prowadzi dwóch rywalizujących z sobą detektywów¹⁰ — Gorby, a potem Kislip — początkowo podejrzewając jednego ze znajomych ofiary, Briana Fitzgeralda. Gdy okazuje się, że Brian ma niezbite alibi, na horyzoncie pojawia się dwóch kolejnych podejrzanych: ojciec narzeczonej Briana, pan Frettlby (faworyt Gorby'ego) i przyjaciel zamordowanego, niejaki Moreland (za jego kandydaturą opowiada się Kislip).

Przy okazji poszukiwań, prowadzonych początkowo przez Briana, później zaś przez prawnika Caltona, wychodzą na jaw tajemnice z przeszłości pana Frettlby'ego. Ongiś poślubił on aktorkę Rosannę Moore, która porzuciła go i wyjechała do Anglii, skąd przysłyły (fałszywe, jak się okazało) informacje o jej śmierci. Córka Frettlby'ego, Madge, jest przy tym nieślubnym dzieckiem, jako że jego drugie małżeństwo zostało zawarte jeszcze za życia Rosanny. O sekrecie Frettlby'ego wie Brian, który usiłuje go chronić ze względu na narzeczoną. Mamy tu więc do czynienia z podwójnym śledztwem i dwojaką zagadką: policyjni detektywi koncentrują się na zabójstwie Whyte'a, podczas gdy dociekania Briana, a później Caltona związane są przede wszystkim z przeszłością Frettlby'ego, a właściwie z sekretem Rosanny, która przybywa do Australii i umiera w slumsach Melbourne. Samo morderstwo zaś ma bezpośredni związek z tajemnicą Frettlby'ego, szantażowanego przez Whyte'a.

Wyraźne są tu echa konwencji powieści sensacyjnej: przedstawiona rzeczywistość oscyluje między „codziennością” zakładanych czytelników (a więc tym, co stanowiło istotę powieści obyczajowej tego okresu, będącej układem odniesienia dla powieści sensacyjnej) a tym, co niecodzienne i sensacyjne (morderstwo, sekrety z przeszłości, życie w slumsach wielkiego miasta). *Tajemnica drożki* „w istocie jest późną powieścią sensacyjną”¹¹, w której „najważniejszą zagadką jest nie

wieść *Znak czterech* (*The Sign of Four*, 1890), zamówiona przez amerykański „Lippincott's Magazine”, a nade wszystko cykl opowiadań publikowanych w „The Strand Magazine” od 1991 roku. Zob. H. Haycraft, *Murder for Pleasure. Life and Times of the Detective Story*, New York-London 1941, s. 4–5.

¹⁰ Echo owej rywalizacji mamy w *Studium w szkarłacie* Conan Doyle'a, gdzie śledztwo w sprawie śmierci Drebbera prowadzą detektywi Lestrade i Gregson, którzy „mają ze sobą na pieńku. Są tak o siebie zazdrośni jak dwie piękne kobiety” (A.C. Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. T. Evert, Warszawa 1997, s. 26) — dokładnie to samo można powiedzieć o detektywach Hume'a.

¹¹ „[A]ctually constitutes a late sensation novel” — Ch. Pittard, *The Real Sensation of 1887...*, s. 39. Warto zwrócić uwagę, że nawet to, co okazuje się ważne dla wątku detektywistycznego, w istocie typowe jest dla powieści sensacyjnej — chodzi o motyw pomyłonej tożsamości. Jak wspomina Winifred Hughes: „ulubionym środkiem, powszechnym w wiktoriańskim melodramacie, jest pomyłona tożsamość jako konsekwencja zbrodni, wypadku, nieprawego pochodzenia albo celowego podszywania się pod kogoś” („The favourable expedient, universal in Victorian melodrama, is mistaken identity, caused by crime, accident, illegitimacy, or deliberate impersonation” — W. Hu-

tożsamość zabójcy Whyte'a, ale raczej rodzinny sekret Frettlby'ego"¹². Powstaje jednak pytanie, czy istotnie powieść Hume'a oferuje odbiorcy jedynie rozpoznanie zautomatyzowanych układów znanych z powieści sensacyjnej, w której nawet zagadka kryminalna i prowadzone śledztwo uwikłane są w tajemnice z przeszłości bohaterów. Wydaje się, że odpowiedzi nie należy szukać wyłącznie na poziomie fabuły utworu, ale i na poziomie przyjętych przez pisarza strategii narracyjnych, modelujących typ odbiorcy i sposób jego uczestniczenia w procesie komunikacji.

* * *

Początek powieści oferuje czytelnikowi namiastkę „wejścia” w świat przedstawiony i doświadczenia go tak, jak doświadczają go sami protagoniści. Mamy tu minimalny udział narratora w przekazywaniu informacji o zdarzeniach — przekaz ten odbywa się za pośrednictwem wypowiedzi z powieściowej rzeczywistości, jedynie przytaczanych w narracji głównej. Na pierwszy rozdział składają się niemal wyłącznie (poza krótkimi, jednozdaniowymi wprowadzającymi wstawkami) dwa artykuły z „Argusa”¹³, poświęcone tajemniczemu morderstwu. Zarówno same okoliczności odnalezienia zwłok, jak i informacje zdobyte w trakcie wstępnego śledztwa zostają przekazane z wewnętrznego punktu widzenia¹⁴ — z perspektywy dziennikarza „Argusa”. Odbiorca otrzymuje zatem dokładnie taką samą wersję zdarzeń, jaka dotarła do postaci z powieściowego świata. Do minimum ograniczone są także wypowiedzi głównego narratora w następnym rozdziale, w którym

ghes, *The Maniac in the Cellar: Sensation Novel of the 1860's*, Princeton 1980, s. 20). Przykłady można odnaleźć w wielu powieściach Wilkiego Collinsa: *Kobieta w bieli* czy *Griffith Gaunt* (sobowtór), *Armada* (identyczność imienia i nazwiska), *Córki niczyje* (impersonacja). W powieści Hume'a problem z identyfikacją zabójcy polega głównie na tym, że „wszyscy zamożni podejrzani wyraźnie ubierają się tak samo” („all the wealthy suspects seem to dress alike” — M. Kipperman, *White Settler/Big City: Mimicry and the Metropolis in Fergus Hume's "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Antipodes” 22, 2008, nr 2, s. 135) i wyglądają tak samo; zob. także C. Clarke, *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock Holmes*, Basingstoke 2014, s. 52.

¹² „[T]he central mystery is not who murdered Whyte, but, rather, the Frettlby family secret” — Ch. Pittard, *The Real Sensation of 1887...*, s. 40. O tym, do jakiego stopnia zagadka „detektywistyczna” funkcjonuje jako pretekst do zgłębiania sekretów z przeszłości pana Frettlby'ego, świadczy wstęp do wydania powieści z 1898 roku, w którym autor wprost wyjawia nazwisko mordercy: „W pierwszym szkicu uczyniłem zbrodniarzem pana Frettlby'ego, ale czytając manuskrypt, doszedłem do wniosku, że jego wina jest zbyt oczywista, a więc napisałem całą historię ponownie, wprowadzając postać Morelanda jako kozła ofiarnego” („In the first draft I made Frettlby the criminal, but on reading over the M.S. I found that his guilt was so obvious that I wrote out the story for a second time, introducing the character of Moreland as a scape goat” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/4223>, dostęp: 1.08.2023).

¹³ Warto przypomnieć, że „The Argus” to tytuł autentycznego australijskiego dziennika wychodzącego w latach 1846–1957.

¹⁴ Chodzi o punkt widzenia postaci, a nie narratora pozostającego poza przedstawioną rzeczywistością.

narracja prowadzona jest w stylu raportu sądowego: przedmioty odnalezione przy denacie wymienione są w punktach, zaś w przytoczonym przesłuchaniu świadków brakuje zwrotów typu „powiedział”, „powiedziała” — pytania i odpowiedzi poprzedzone są wyłącznie skrótami „P” (pytanie) i „O” (odpowiedź). Owa dramatyzacja (rozpisanie na role) ogranicza epicki wymiar tej części utworu — zamiast opowiadania mamy tu przedstawienie¹⁵. Adresat narracji staje się niejako „świadkiem” przesłuchania bez pośrednictwa narratora i — podobnie jak w wypadku rozdziału 1 — jest czytelnikiem tekstów z powieściowego świata (protokołów przesłuchań i listy przedmiotów z miejsca zbrodni), mając dostęp wyłącznie do tych informacji, które komunikowane są w przedstawionej rzeczywistości.

Narzędziem budowania pomostu między odbiorcą a bohaterami powieści i ich światem jest jednak nie tylko owa niby-bezpośredniość doświadczenia (lektura dokumentów). Nade wszystko podkreślane są podobieństwa między rzeczywistością narratora, głównych postaci i zakładanego odbiorcy utworu (reprezentanta klasy średniej). Mimo że akcja rozgrywa się w Australii, pisarz nie nawiązuje do stereotypowego obrazu tego kraju jako swego rodzaju pogranicza, nie ma tu sugestii peryferyjności przedstawionej rzeczywistości w relacji do Starego Świata. Wprawdzie wspomina się o ranczach i faktoriach, lecz „barwni postrzygacze owiec, poszukiwacze złota, osadnicy, farmerzy i zwolnieni skazańcy są tu znacząco nieobecni”¹⁶. Brakuje także obszerniejszych wzmianek o osobliwościach natury (endemiczna fauna i flora tego kontynentu), z wyjątkiem informacji o — zrozumiałych na antypodach — upałach w czasie Bożego Narodzenia. Nawet w fragmencie, w którym narrator poświęca kilka słów owemu zjawisku (niezwykłemu z punktu widzenia mieszkańca północnej półkuli), podkreślona jest swojskość świątecznych obyczajów kultywowanych przez mieszkańców Australii:

Dlatego w ten gorący dzień Bożego Narodzenia ze słońcem na niebie Australijczycy zasiadali do stołu zastawionego pieczeniową wołową i staroangielskim puddingiem śliwkowym, które spożywali z zadowoleniem [charakterystycznym] dla dań uświęconych tradycją, a na sylwestra kontynuowali celtycki zwyczaj [nawiedzania swoich „przyjaciół” z butelką whiskey] i szkockim wierszem *Auld Lang Syne*¹⁷.

¹⁵ W podobny sposób zostaną później zrelacjonowane zeznania świadków podczas procesu Briana. Pojęcie dramatyczności rozumiemy tu za Andrzejem Zgorzelskim jako sposób przekazywania informacji o świecie przestawionym, który „sytuuje odbiorcę tej informacji w pozycji widza lub obserwatora” (A. Zgorzelski, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999, s. 43), w opozycji do epickości (relacjonowania) i liryczności (implikowania).

¹⁶ „[C]olourful shearers, diggers, squatters, farmers and freed convicts are notably absent” — M. Kipperman, *op. cit.*, s. 130.

¹⁷ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 186. W wersji polskiej zwyczaj, zgodnie z którym świętujący sylwestra „repairs to the indoors of his »friends« with a bottle of whiskey” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 146), zmienił się, nie wiedząc czemu, w zwyczaj „przystrajania drzwi »przyjaciół« butelkami whiskey”.

Melbourne, główne miejsce akcji, ukazane jest jako „bardzo nowoczesne wiktoriańskie miasto”¹⁸, a więc pozbawione jakichkolwiek cech wyróżniających. Przeciwnie, podkreślana jest typowość zarówno samej metropolii, jak i zachowań jej mieszkańców. Gdy narrator Hume’a opisuje na przykład „Blok” na Collins Street, owa promenada okazuje się „tym samym co [Broadway w Nowym Jorku], Bow Street i Row w Londynie albo Bulwary w Paryżu”¹⁹, gdzie chodzi przede wszystkim o „pokazanie się”: „W tym Bloku ludzie pokazywali się w nowych strojach, witali przyjaciół, usuwali się z drogi wrogom i ucinali sobie pogawędkę”²⁰, czyli — jak stwierdza narrator — podtrzymywali wielowiekową wielkomiejską tradycję, sięgającą aż do Via Appia w starożytnym Rzymie. Nacisk pada na typowość — niezależnie od tego, jakiej narodowości byliby potencjalni odbiorcy, ich doświadczenie życia wielkomiejskiej socjety jest podobne.

W analogiczny sposób przedstawione są poszczególne obszary przestrzenno-społeczne metropolii. Mamy tu zatem eleganckie Collins Street i dzielnicę St. Kilda, slumsy Little Burke Street zamieszkałe przez biedotę oraz Burke Street, będącą swego rodzaju strefą pogranicza — to ulica teatrów i lokali rozrywkowych, a więc miejsce, gdzie gromadzą się przedstawiciele nie tylko sfer wyższych, ale i półświatka²¹.

Same slumsy Melbourne ukazane są jako miejsce egzotyczne i obce, a zarazem znane i typowe. Gdy Calton zapuszcza się tam po raz pierwszy, idzie — dla własnego bezpieczeństwa — w towarzystwie policjanta; tak zachowałby się typowy przedstawiciel klasy średniej (w świecie *Tajemnicy drożki* nie ma miejsca na samotne eskapady, przebrania i tym podobne motywy typowe dla *penny dreadfuls*). Z jednej strony slumsy jawią się zatem jako miejsce niebezpieczne i różniące się drastycznie od dzielnic, w których kwitnie życie towarzyskie Melbourne:

Kislip dotarł z prawnikiem bezpiecznie do środka alei, gdzie już nikt nie mógł na nich skoczyć bez ostrzeżenia, tu dało się dostrzec kucającego w mroku mężczyznę albo po drugiej stronie kobietę z rozczochranymi włosami i nagimi piersiami wychylającą się z okna i próbującą odetchnąć świeżym powietrzem. Widać też było dzieci bawiące się w wyschniętym rynsztoku i słychać było ich rozchodzące się szerokimi echemi piskliwe głosy, dziwnie brzmiące w posepnym mroku i mieszające się z frywolnymi piosenkami, jakie wyśpiewywał zataczający się i objijający o ściany mężczyzna. Tu i ówdzie widać było Chińczyków w ich bladoniebieskich bluzach, szybko gadających niczym stado papug i sunących z malującą się na ich żółtych twarzach typowo dalekowschodnią apatią. Tu i tam w otwartych drzwiach ukazywał się strumień gorącego światła i widać było Mongołów zgromadzonych wokół stolików do gry, gdzie grano w chińską grę fan-tan, albo skąd wychodzili, porzucając ulubione hobby,

¹⁸ „[A] very modern Victorian city” — M. Kipperman, *op. cit.*, s. 130.

¹⁹ F. Hume, *Tajemnica drożki*, s. 79.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Warto wspomnieć, że początkowo dość ostro zarysowane granice między biedotą a klasą wyższą, a także przypisanymi im kręgami przestrzennymi ulegają zakłóceniu w miarę rozwoju zdarzeń; zob. C. Clarke, *op. cit.*, s. 50–51, 54.

aby posuwistymi krokami udać się do smaźalni, skąd dochodziła kusząca woń pieczonego ptactwa i gdzie czekały już na klientów pieczone indyki²².

Oglądane oczami protagonisty Little Burke Street i jej okolice są zatem drastycznie odmienne od jego codziennego doświadczenia, prowadząc do pytania o to, „jak ludzkie istoty mogły żyć w tak ponurych miejscach”²³. Z drugiej wszakże strony nie różnią się one od innych wielkomiejskich siedlisk biedoty. Jak podkreśla narrator: „sąsiedztwo [...] było wielce podobne do dzielnicy Seven Dials w Londynie”²⁴. Nawet jeśli protagonista nie należy do społeczności zamieszkującej slumsy, nie jest mu ona do końca obca — podobnie jak nie jest obca zakładanemu czytelnikowi, niezależnie od tego, czy jest on mieszkańcem Melbourne, czy Londynu.

Łącznikiem między światem powieściowym a rzeczywistością odbiorcy są nie tylko opisy miejsc, w których rozgrywają się zdarzenia, i społeczności, do której należą główni bohaterowie. Podobnym pomostem jest też zakładane wspólne zaplecze kulturowe protagonistów (a także narratora) i czytelników. Postaci wykonują modne utwory muzyczne lub czytują teksty popularnych wówczas autorów (przy czym, podkreślmy, czynności te nie mają najmniejszego znaczenia dla rozwoju akcji). Niekiedy zjawiska kulturowe poddawane są krytyce, jak wtedy, gdy narrator informuje o niechętnym stosunku Madge do modnych powieści²⁵ bądź gdy gani ich autorów za „poliglotyzm”, a ściślej — za wtrącanie francuskich i niemieckich zwrotów²⁶; można by uznać, że owe niezbyt pochlebne uwagi mogłyby się spotkać z uznaniem czytelnika zakładanego dla *Tajemnicy dorożki*.

Kiedy indziej typ posiadanych książek świadczy o postaci i jej charakterze. Tak jest choćby w wypadku utworów Zoli odnalezionych w pokoju Whyte’a, które Gorby komentuje następująco: „Słyszałem coś o nim; jeżeli jego powieści są tak złe jak reputacja o nim, to nie zamierzam ich czytać”²⁷. Nie jest to wyłącznie opinia detektywa — Hume nawiązuje do kontrowersji wokół powieści francuskich naturalistów (obecnych wówczas na rynku angielskim głównie w „drugim obiegu”, jako pirackie wydania), krytykowanych nie tyle za brak walorów artystycznych, ile za rzekomą niemoralność i deprawowanie potencjalnych czytelników²⁸. Odbiorca świadomy owych kontrowersji może zatem natychmiast wyrobić sobie opinię o panu Whycie, wyraźnie lubującym się w niestosownych lekturach.

Wspólnota kulturowa między bohaterami powieści a jej odbiorcą sugerowana jest jednak przede wszystkim przez rozliczne aluzje literackie, funkcjonujące jako

²² F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 134–135.

²³ *Ibidem*, s. 136.

²⁴ *Ibidem*, s. [134]. W oryginale: „the neighbourhood [...] was so like that of the Seven Dials in London” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 105. Tego fragmentu brakuje w przekładzie.

²⁵ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 270.

²⁶ *Ibidem*, s. [187].

²⁷ *Ibidem*, s. 37.

²⁸ Zob. np. W. Frierson, *The English Novel in Transition: 1885–1940*, New York 1965, s. 37–38.

swego rodzaju kod interpretacyjny dla przedstawionej rzeczywistości, a zarazem odwołujące się do hipotetycznego wykształcenia i odczytania adresata narracji. Narrator komentuje ulubiony temat monologów pani Hableton, gospodyni Whyte'a, przywołując opinię Benjamina Disraeliego: „Beaconsfield²⁹ napisał w jednej ze swoich powieści, że ci, co wiele o sobie mówią, są ludźmi interesującymi”³⁰; słowa tego autora posłużyły także jako opis jednej z postaci, nieodznaczającej się nadmiernym intelektem: „Calton [...] zauważył, że Rolleston przypomina mu to, co powiedział jeden z bohaterów powieści Beaconsfielda, Lothair: »Nie był intelektualnym krezusem, ale jego kieszeń zawsze była pełna sześciopięciopięć«”³¹. Gorby podobny jest z postury do Hamleta — „[otyły], pozbawiony oddechu”³² — i do „Kapitana Rabusia z opowieści o Ali Babie”³³, Calton natomiast komentuje niezrozumiałą dlań postawę Madge słowami Balzaka: „Całkowicie zgadzam się z panem Balzakiem, który twierdził, że mężczyzna nie może zrozumieć kobiety, ponieważ [nie udało się to nawet Bogu, który ją stworzył]”³⁴, wcześniej zaś, rozprawiając o sprzyjających mordercy okolicznościach popełnienia zbrodni, powołuje się na autorytet De Quinceya: „Proszę przeczytać relację De Quinceya ze sprawy Timothy Marra, a przekona się pan, że wiele miejsc publicznych jest na tyle bezpiecznych, iż można w nich ryzykować popełnienie morderstwa”³⁵.

Wstępne partie niektórych rozdziałów to ogólne rozważania na temat mniej lub bardziej typowych losów czy zachowań bohaterów, mających swoje odpowiedniki w kulturowych stereotypach. Na przykład rozdział 7, w którym pojawia się pan Frettlby, otwierają następujące słowa narratora:

Stary grecki mit o królu Midasie, który dotknięciem wszystko zamieniał w złoto, jest bardziej prawdopodobny niż większość ludzi może sobie wyobrazić. W średniowieczu wierzono, że istnieją ludzie mogący dokonywać takiej zamiany i że nabyli taką moc dzięki posiadaniu kamienia filozoficznego — kamienia, którego szukało w mrocznych wiekach wielu alchemików. I właśnie wiek dziewiętnasty dał ludziom taką moc transformacji.

Lecz my nie przypisujemy tego ani greckim bogom, ani [średniowiecznym] przesądom; my nazywamy to szczęściem³⁶.

²⁹ Benjamin Disraeli — wiktoriański pisarz i polityk, w 1876 roku otrzymał tytuł lorda Beaconsfield.

³⁰ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 24.

³¹ *Ibidem*, s. 49–50.

³² *Ibidem*, s. 65. W przekładzie: „zwioteczały”, w oryginale „fat and scant of breath” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 49). Przytaczane przez narratora słowa to wypowiedź Gertrudy z aktu piątego, sceny drugiej *Hamleta*, określająca księcia jako „fat and scant of breath” („tłusty kompleksji / I tchu krótkiego” w przekładzie Józefa Paszkowskiego). Mimo że wokół słowa „fat” powstało wiele kontrowersji — obraz grubego Hamleta niezbyt pasuje do stereotypowego wyobrażenia tej postaci — w wypadku pana Gorby'ego zdecydowanie chodzi o nadwagę, a nie sflaczałość.

³³ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 65. Chodzi tu oczywiście o herszta rozbójników.

³⁴ *Ibidem*, s. 107. W przekładzie: „Bóg popełnił błąd w procesie jej stworzenia”, jednak tekst oryginalny to: „God who created her failed to do so” (F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 82) — „failed to do so” odnosi się do zrozumienia, a nie stworzenia.

³⁵ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 53.

³⁶ *Ibidem*, s. 44.

Podobnie rozpoczyna się rozdział 30, w którym retrospektywna opowieść i komentarze narratora na temat losów Madge poprzedzone są dywagacjami na temat Nemezis czy też Fatum jako czynnika kształtującego ludzkie życie. Te i inne literacko-kulturowe aluzje i odniesienia modelują określony typ odbiorcy: czytającego i będącego w stanie docenić erudycję narratora-komentatora lub postaci.

Owo budowanie wspólnoty między odbiorcą powieści a głównymi bohaterami wyraźnie służy ukazaniu rzeczywistości przedstawionej w utworze jako odpowiednika świata, w którym żyje czytelnik. Tak więc, podobnie jak w powieści sensacyjnej, protagoniści jawią się jako „nasi sąsiedzi”, nawet jeśli ich zachowania odbiegają niekiedy od tych, które cechują postaci z powieści obyczajowej. Celem jest identyfikacja odbiorcy z bohaterami, współprzeżywanie z nimi zdarzeń, które — jakkolwiek mogą się wydawać niecodzienne — w istocie mogłyby mieć miejsce i w świecie pozatekstowym. Nie jest to jednak jedyny styl lektury, jaki założono dla powieści Hume’a.

* * *

Jak powiedzieliśmy wcześniej, w czasie gdy powstawał utwór Hume’a, powieść sensacyjna nie była już nowością (termin *sensation novel* wywodzi się nie tyle od pełnej napięć akcji, ile od sensacji, jaką powieści te wzbudziły wśród czytelników — pod koniec lat osiemdziesiątych mocno już przebrzmiałej), mogłoby się zatem wydawać, że rolą czytelnika jest tu nade wszystko rozpoznanie zautomatyzowanych konwencji. Sam Hume podpowiada taki właśnie typ lektury, kiedy we wstępie do wydania z 1898 roku przyznaje się do inspiracji utworami Émile’a Gaboriau. Zamiarem pisarza nie było stworzenie oryginalnego utworu, ale trafienie w gust potencjalnych odbiorców — powieść miała po prostu przynieść mu dochód i popularność.

Spytałem wiodącego księgarza w Melbourne, jakiego rodzaju książki sprzedają się najlepiej. Odpowiedział, że jest ogromny popyt na powieści detektywistyczne Gaboriau. Jako że nigdy nie słyszałem o tym pisarzu, zakupiłem wszystkie jego utwory — jakieś jedenaście tytułów — i starannie je przeczytałem. Styl tych opowieści spodobał mi się i zdecydowałem się napisać książkę w podobnym stylu — z tajemnicą, morderstwem i życiem niższych klas w Melbourne³⁷.

Z jednej strony uwagi te zdają się potwierdzać, że zadaniem odbiorcy istotnie jest jedynie rozpoznanie znanych układów — niezależnie od tego, czy byłyby to

³⁷ „I inquired of a leading Melbourne bookseller what style of a book he sold most of. He replied that the detective stories of Gaboriau had a large sale; and as, at the time, I had never heard of this author, I bought all his works — eleven or thereabouts — and read them carefully. The style of these stories attracted me and I determined to write a book of the same class; containing a mystery, a murder, and a description of low life in Melbourne” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg.

konwencji angielskiej powieści sensacyjnej, czy też układy znane z utworów Gaboriau. Z drugiej wszakże — takie przyznanie się do świadomej imitacji podkreśla to, że świat przedstawiony w utworze nie ma być po prostu niby-kopią rzeczywistości czytelników, ale że naśladuje on rzeczywistość wykreowaną w tekstach literackich. Podobne sugestie pojawiają się i w samej narracji.

Niektóre ze wspomnianych wcześniej aluzji literackich, funkcjonujących jako swego rodzaju miejsca wspólne dla narratora, postaci i odbiorcy utworu, odgrywają inną jeszcze rolę. Oto w artykułach z „Argusa”, przytaczanych w rozdziale 1, samo morderstwo i jego bezpośrednie okoliczności przedstawione są jako zdarzenia rodem z literatury sensacyjnej — nie tylko z utworów Gaboriau, ale i z *La Crime de l'omnibus* Fortuné du Boisgobey, innego popularnego w owym czasie francuskiego autora powieści kryminalnych:

Z samego jego charakteru, miejsca, w którym zostało dokonane, i z faktu, że morderca zniknął, nie pozostawiając śladów, mogłoby się wydawać, że cała sprawa została w całości wzięta z powieści Gaboriau i że tylko słynny detektyw Lecocq mógłby ją wyjaśnić³⁸.

[Według Jamesa Payne'a, znanego powieściopisarza, fakt czasami ma zwyczaj uprawiać kłusownictwo w domenie fikcji i co ciekawe, ta sprawa dowodzi prawdziwości owego stwierdzenia]. W jednej z powieści Fortuné de Boisgobey, zatytułowanej *Tajemnica omnibusu* (*La Crime de l'omnibus* — 1882), autor opisał podobną zbrodnię³⁹.

W podobny sposób zagadkowe morderstwo komentuje Brian, postrzegając je jako bliższe literackiej fikcji niż codziennego życia: „Morderstwo w dorożce [...]. [Prawdziwy romans, który bije na głowę powieści pani Braddon]”⁴⁰. Zauważmy, że podczas gdy rolą powieści sensacyjnej było korygowanie obrazu rzeczywistości proponowanego przez powieść obyczajową, a więc przekonanie czytelnika, że tak właśnie jest naprawdę⁴¹ w realnym świecie, w utworze Hume'a nie próbuje się argumentować, że takie morderstwa jak tam przedstawiono są na porządku dziennym — czy to w powieściowej rzeczywistości, czy to w świecie czytelników. Wręcz przeciwnie — tajemnica zabójstwa w dorożce określona jest tu jako wdzie-

³⁸ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 5. Opuszczony przez tłumacza fragment brzmi: „According to James Payne, the well-known novelist, fact is sometimes in the habit of poaching on the domain of fiction, and curiously enough, this case is a proof of the truth of this saying” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 7.

³⁹ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 10.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 62. W oryginale fragment ten brzmi: „A romance in real life, which beats Mrs Braddon hollow” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 47. Tłumacz jest jednak bardziej łaskawy dla pisarki: „Jak w powieści Mary Elizabeth Braddon”.

⁴¹ Na przykład *Kobieta w bieli* Collinsa rozpoczyna się od krytyki angielskiego systemu prawnego, zaś Braddon w *Tajemnicy pani Audley* rozprawia się z sielankowym obrazem angielskiej prowincji. Charles Reade dostarcza we wstępach do swoich powieści rzetelną dokumentację rzeczywistych zdarzeń, które posłużyły jako wzorzec dla jego fabuł. Jak sam powiada: „*Hard Cash* podobnie jak *The Cloister and the Hearth* to rzeczowy romans, czyli fikcja oparta na prawdziwych wydarzeniach” („*Hard Cash* like *The Cloister and the Hearth* is a matter-of-fact Romance; that is a fiction built on truths” — Ch. Reade, *Preface to the First London Edition*, [w:] Ch. Reade, *Hard Cash: A Matter-of-Fact Romance*, Leipzig 1864, s. iii).

rający się w rzeczywistość element sztucznego świata, wykreowanego w tekstach literackich, a więc coś nieprawdopodobnego, jak z romansu⁴². Sugestia, że zdarzenia ukazane w utworze już z perspektywy postaci jawią się jako rodem z powieści (czy wręcz jako dziwniejsze niż w powieści, jeśli pamiętać o uwadze Briana), lokuje czytelnika „poza” światem przedstawionym, narzucając mu nie tyle poczucie wspólnoty z komunikowaną rzeczywistością, ile rolę obserwatora, śledzącego osobliwe zdarzenia i ich dalszy rozwój z dystansu. I to śledzącego je w podobny sposób, jaki zakładany będzie później dla odbiorców prozy detektywistycznej⁴³.

Wątek zagadkowej zbrodni inicjującej kolejne wydarzenia akcji, a także śledztwa prowadzonego przez policyjnych detektywów, poprowadzony jest inaczej niż choćby w powieściach Wilkiego Collinsa, gdzie kolejne „zeznania” nie tyle podsuwają czytelnikowi tropy i wskazówki, ile informują o poszczególnych etapach rozwoju zdarzeń. W utworze Hume’a zagadkowe morderstwo prowokuje czytelnika do własnych dociekań i spekulacji na podstawie — częściowych — danych dostarczonych przez narratora. Nie są one jeszcze ujawniane w sposób typowy dla powieści detektywistycznej, kiedy to czytelnik śledzi poczynania detektywa, mając do dyspozycji ten sam materiał dowodowy: ślady materialne i zeznania świadków (można powiedzieć, że zasada *fair play* dotyczy obydwu uczestników śledztwa: tego wewnątrz tekstu i tego na zewnątrz). W powieści Hume’a część tropów podsuwana jest bowiem odbiorcy dzięki ujawnianiu myśli postaci, „podśluchiwaniu” ich, gdy mówią do siebie, albo opisywaniu ich reakcji zazwyczaj niezauważonej przez innych. Są to jedynie fragmentaryczne informacje — czytelnik sam ma się domyśleć tego, co wie lub podejrzewa protagonista. Mamy tu podobną grę co w powieści detektywistycznej, jednak w utworze Hume’a kierowanie odbiorcy na fałszywy trop polega na prowokowaniu go do dopowiedzenia tego, co niedo-

⁴² Co ciekawe, zabójstwo podobne do tego, które zostało opisane w utworze Hume’a, miało miejsce trzy lata po opublikowaniu powieści: „Ofiara, bogaty handlarz papierem i członek rady hrabstwa Lancashire, została otruta chlorem, jadąc dorożką 26 lutego 1889 roku” („The victim, a wealthy paper merchant and a member of Lancashire County Council, was poisoned with chloral during a drunken cab journey on 26 February 1889” — C. Clarke, *op. cit.*, s. 188). Nie wiadomo dokładnie, czy morderstwo było dziełem naśladowcy (a więc odwrotnie niż w cytowanej w poprzednim przypisie wypowiedzi Reada byłby to przypadek „prawdziwych wydarzeń opartych na fikcji”), ale okoliczności, miejsce i narzędzie zbrodni były takie same jak te w *Tajemnicy dorożki*. Podobnie jak w świecie powieści Hume’a popełniono zbrodnię niczym z romansu.

⁴³ Jak zauważa LeRoy Panek, odniesienia do innych powieści detektywistycznych bądź ich autorów są dosyć częste w tekstach pisarzy Złotego Wieku (okres międzywojenny). Pełnią one podobną funkcję co w utworze Hume’a — przypominają czytelnikowi, że ma do czynienia z literacką fikcją, nie zaś z „odzwierciedleniem” rzeczywistości pozatekstowej: „Wszystko to [...] wskazuje na fakt, że pisarze Złotego Wieku nie próbowali zaangażować swoich czytelników w przedstawiony świat. Wręcz przeciwnie: pisarze przypominają nam o sztuczności owej formy — to nie zwyczajne życie ani nawet zwyczajna literatura” („This [...] points out that Golden Age writers did not try to absorb their readers in the actuality of a fictional world. The reverse is true: writers remind us of the artificiality of the form — that is normal life or even normal fiction” — L. Panek, *Watteau’s Shepherds: The Detective Novel in Britain, 1914–1940*, Bowling Green, OH 1979, s. 20).

powiedziane, i na podsuwaniu mu niemal oczywistego rozwiązania (które, jak się może później okazać, wcale oczywiste nie jest).

Początkowo autorski narrator kieruje podejrzania na Briana. Nie pozostawia żadnych wątpliwości, że to on był człowiekiem, który spotkał się z Whyte'em owego feralnego dnia; świadczą o tym jego własne słowa: „Czy mógł mnie ktoś widzieć? [...] Pschaw! Na pewno nie! Dorożkarz nie mógłby mnie rozpoznać”⁴⁴. Podobne sugestie niesie niepokój Briana, gdy zauważa on nieznanego mężczyznę wyraźnie obserwującego jego dom (którego — słusznie, jak się okaże — bierze za policjanta), a także monolog wypowiedziany tuż po tym, jak dowiaduje się, iż policja ma nowy trop:

— Czy trafili na jakiś ślad? — zastanawiał się, spacerując po pokoju. — Na jaki ślad mogli trafić? Tamtej nocy porzuciłem go, nie pozostawiając za sobą żadnego śladu, ale jeżeli on mnie podejrzewa, nie będzie miał specjalnych trudności w ustaleniu miejsca mojego zamieszkania. Ba! Plotę jakieś nonsensy, padłem ofiarą własnej niezdrowej wyobraźni. Nie istnieje nic, co mogłoby mnie łączyć z tą zbrodnią, więc nie muszę się bać własnego cienia⁴⁵.

Także późniejsze zachowanie Briana kieruje na niego podejrzenie czytelnika. Gdy Madge podczas wspólnego spaceru sprowadza rozmowę na temat mężczyzny, który wsiadł do dorożki razem z Whyte'em, młody człowiek odpowiada „apatycznie [...] nie odwracając głowy”⁴⁶, „tak spokojnie, jak tylko mógł”⁴⁷ (co świadczy o tym, że daleko mu do spokoju), tonem, który był „tak odmienny od zwykłego u niego, nonszalanckiego sposobu mówienia”⁴⁸. Z kolei w czasie herbatki u Madge i jej ojca Brian zastanawia się: „[Ciekawe, czy gdyby wiedzieli o wszystkim, siedzieliby ze mną tak spokojnie przy stole, wcale się nie przejmując]”⁴⁹ — istotnie, któż zachowałby zimną krew, wiedząc, że zasiada do podwieczorku z mordercą? — zaś jego reakcja na wizytę Gorby'ego nie pozostawia żadnych wątpliwości co do stanu jego sumienia: „Fitzgerald zbladł jak ściana, instynktownie czując, że przyszli po niego”⁵⁰. Znaczący jest też jego niepokój o Madge — prawda, przed którą pragnie on chronić dziewczynę, najprawdopodobniej dotyczy jego powiązania ze zbrodnią. Tak można interpretować (w kontekście przywołanych wypowiedzi) jego słowa podsłuchane przez Gorby'ego: „Biedna dziewczyna! Biedna

⁴⁴ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 58.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 69.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 86. „If they knew all, I wonder if they would sit with me so cool and unconcerned?” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 66. W przekładzie: „jeżeli oni o wszystkim wiedzą, to dziwne, że się tym nie przejmują i siedzą tu razem ze mną przy stole”, co nie ma wielkiego sensu. Pomyłony został tu pierwszy i drugi tryb warunkowy.

⁵⁰ F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 87. Wprawdzie Brian istotnie został w tym momencie aresztowany pod zarzutem morderstwa, jednak Hume podsusza czytelnikowi kontrwskażówkę — trudno, aby rozwiązanie zagadki pojawiło się już w pierwszej ćwiartce powieści!

dziewczyna! Gdyby wiedziała o wszystkim. Jeżeli ona...⁵¹, jak też okrzyk: „Och, Madge! Moja kochana! [...] Gdybyś wiedziała, jak bardzo cierpię... Zdaję sobie sprawę, jak bardzo byś mi współczuła... ale ty nigdy, nigdy nie możesz się dowiedzieć prawdy... Nigdy! Nigdy!”⁵².

Co więcej, sam narrator, komentując opinie przyjaciół Briana, niewierzących w jego winę, nie traktuje ich przekonania jako świadczącego na korzyść podejrzanego, lecz sugeruje coś przeciwnego — oto zawsze znajdują się ludzie, którzy będą wybielać złoczyńców nawet wbrew oczywistym faktom:

[Istnieją bez wątpienia ludzie, którzy uważają, że Neron był sympatycznym młodzieńcem, a jego okrucieństwa to zaledwie przejaw dobrego humoru, zaś Henryk VIII to pantoflarz, którego pechem było posiadanie sześciu żon. Ludzie ci uwielbiają solidaryzować się z łajdakami pokroju Neda Kelly’ego, uznając ich za uosobienie heroizmu i twierdząc, że wyrządzono im krzywdę przez zbyt wąskie pojmowanie praw]⁵³.

Gdy ostatecznie udowodniona zostanie niewinność Briana, jego słowa zyskują inny sens, wskazując raczej na winę Frettlby’ego, co do której młody człowiek byłby przekonany. Dla Madge świadomość, iż jest córką mordercy, to przecież tragedia, stąd wysiłki jej narzeczonego, by prawdziwy sprawca zbrodni nie został wykryty. Tak należałoby tłumaczyć jego obawy przed aresztowaniem, które mogłyby ujawnić zbyt wiele, a także odmowę składania zeznań. Co więcej, również późniejsze reakcje Briana wskazują na jego pewność co do tożsamości mordercy. Gdy rozważa powrót do Irlandii wraz z Madge i jej ojcem: „Nagle poczuł lodowaty dreszcz, mrużąc ostatnie słowa »z jej ojcem«⁵⁴, dalej zaś stwierdza: „Tak długo, jak długo Madge nie będzie o niczym wiedziała; ale siedzieć obok niego, jeść razem z nim, mieć go zawsze obecnego, niczym kościotrupa na ucztach... Boże, dopomóż mi!”⁵⁵. I tu czytelnik prowokowany jest do samodzielnego wyciągania wniosków na podstawie narratorskich niedopowiedzeń co do ostatecznego rozwiązania tajemnicy dorożki — oto pojawia się kolejny podejrzany, którego winy

⁵¹ *Ibidem*, s. 61.

⁵² *Ibidem*, s. 69.

⁵³ *Ibidem*, s. 104. W przekładzie: „Tak, istnieją pewne wątpliwości, jak w tych przypadkach, gdy zachodzi pytanie, czy okrucieństwa tak sympatycznego mężczyzny, jakim był Neron, były jedynie rezultatem przyływu dobrego humoru; albo czy u Henryka VIII, którego niektórzy uważają za niefortunnego męża, opinia pantoflarza nie bierze się z tego, że zdarzyło mu się mieć sześć żon? Ci sami ludzie rozkoszują się wyrażaniem sympatii wielkiemu łajdakowi, Nedowi Kelly’emu. Równocześnie uważając ich wszystkich za ucieleśnienie pojęcia heroizmu, traktując w sposób haniebny i w wąski sposób rozumiejąc reguły prawa” — F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 104. Nie wiadomo za bardzo, o co tu chodzi i jak słowa te mają się do opinii na temat Briana. Tekst oryginalny brzmi: „There are, no doubt, many people who think that Nero was a pleasant young man, whose cruelties were merely an overflow of high spirits; and who regard Henry VIII, as a henpecked husband, who was unfortunate in having six wives. It is these kind of people who delight in sympathizing with great criminals of the Ned Kelly sort, and look upon them as embodiments of heroism, badly treated by the narrow understanding of the law” — F. Hume *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 79.

⁵⁴ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 213.

⁵⁵ *Ibidem*.

w dodatku — jak można wnioskować — świadomy jest protagonista. Słuszność takich konkluzji potwierdza najwyraźniej sam narrator, porównując Frettlby'ego do Makbeta, a szantażystę, Morelanda, do Banka:

Po śmierci Whyte'a znowu odetchnął swobodniej, gdy nagle pojawił się drugi posiadacz jego tajemnicy w osobie Rogera Morelanda. [Jak morderstwo Duncana pociągnęło za sobą zabójstwo Banka, by Makbet mógł poczuć się bezpieczny, tak też Frettlby] uznał, że póki Roger Moreland żyje, jego życie będzie jednym długim pasmem udręki⁵⁶.

Mogłoby się istotnie wydawać, że jedno morderstwo może pociągnąć za sobą kolejne, jakkolwiek niechciane i nieplanowane; podobnie należałoby tłumaczyć somnambulizm Frettlby'ego — starszy pan, jak powie narrator, działa „[z]godnie z nakazem podekscytowanego mózgu”⁵⁷. Jednakże, jak wynika z dalszego toku zdarzeń, w słowach narratora chodzi wyłącznie o ulgę, jaką mógł poczuć Frettlby, gdy szantażysta Whyte przestał mu zagrażać, a która okazała się złudna. Analogia do szekspirowskiego bohatera jest zatem niepełna — Frettlby nie zamordował Whyte'a ani też nie czyha na życie Morelanda.

Czytelnik jest w sytuacji znacznie bardziej uprzywilejowanej niż którykolwiek z detektywów, ma bowiem zarówno dostęp do myśli i słów postaci, jak i do komentarzy narratora podpowiadających tok wnioskowania i kształt wypowiedzi. Zarazem jednak kierowany jest na mylny trop — pozornie oczywiste wyjaśnienia dotyczące takiego, a nie innego zachowania postaci okazują się z gruntu nieprawdziwe — tajemnica skrywana i przez Frettlby'ego, i przez Briana ma tylko pośredni związek z morderstwem. Odbiorca nie jest jednak wyłącznie podsłuchawcą, który ze strzępów wypowiedzi postaci czy z porównań narratora wyciąga mniej lub bardziej wątpliwe wnioski. Oferuje mu się także rolę obserwatora przedstawionej rzeczywistości, który wraz ze śledczym odkrywa coraz to nowsze fakty, łącząc je w całość.

Już rozdział 2, zawierający raport z przesłuchania, jedynie z pozoru powieła informacje zawarte w artykule z „Argusa”. Pojawiają się w nim bowiem nowe szczegóły, które będą miały później znaczenie dla prowadzonego śledztwa, a które prowokują czytelnika do własnych dociekań. Początkowo wiadomo tylko, że pijanego Whyte'a doprowadził do dorożki jakiś mężczyzna, który następnie oddalił się, by za chwilę powrócić i wsiąść do pojazdu razem z ofiarą. Jedyna informacja na temat jego wyglądu to ta, że miał na sobie „rozpięty lekki płaszcz w kolorze jasnobeżowym”⁵⁸. W trakcie przesłuchania ujawnione zostaną kolejne szczegóły: oto ów mężczyzna miał górną połowę twarzy przesłoniętą rondem kapelusza (zatem jego dokładna identyfikacja byłaby niemożliwa), zaś gdy powrócił, jego płaszcz był, nie wiedzieć dlaczego, zapięty. W zeznaniach pojawia się także infor-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 265–266. W przekładzie brakuje części zdania zawierającej aluzję do *Makbeta*: „As the murder of Duncan had to be followed by that of Banquo in order to render Macbeth safe” — F. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, s. 207.

⁵⁷ F. Hume, *Tajemnica dorożki*, s. 271.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 6.

macja o tym, że współpasażer Whyte'a miał na palcu pierścień, który dorożkarz zauważył dopiero wówczas, gdy mężczyzna wysiadł z pojazdu.

Fakt, że dorożkarz nie widział twarzy domniemanego zabójcy, a także niczym nieuzasadnione zmiany w ubraniu tego ostatniego sugerują, że niekoniecznie mamy do czynienia z tym samym człowiekiem. I podczas gdy obawy Briana, że zostanie rozpoznany, nie pozostawiają wiele wątpliwości, iż to on towarzyszył Whyte'owi owej nocy, to jego wielokrotnie podkreślana niechęć do noszenia biżuterii sugeruje, że ktoś inny wsiadł z ofiarą do dorożki. Kilkakrotnie wspomina się też o podobieństwie — zarówno jeśli chodzi o ubiór, jak i o sylwetkę — między głównymi podejrzanyimi. Prawda, narrator raczej podkreśla możliwość pomylenia Frettlby'ego i Briana; błąd taki popełnia Madge, reakcja zaś jej ojca może dać sporo do myślenia: „jeszcze nigdy przedtem ojciec tak ostro się do niej nie zwrócił”⁵⁹. Zarazem jednak takie podobieństwo cechuje także Briana i Morelanda — obydwaj są wysocy, szczupli, mają blond włosy i wąsy, a do tego ubierają się tak samo. Tak więc — zanim jeszcze pojawi się detektyw Kislip, który w przeciwieństwie do Gorby'ego przeświadczony jest o winie Morelanda — odbiorcy podpowiada się możliwość, że istnieje więcej niż jeden podejrzany.

Obok narratorskich niedopowiedzeń i sugestii, kierujących odbiorcę na mylny trop, w dodatku powiązany nade wszystko z sekretami z przeszłości, nie zaś z samym morderstwem (obawy Briana dotyczą właśnie tajemnicy poprzedniego związku pana Frettlby, która mogłaby wyjść na jaw), w powieści Hume'a pojawiają się zatem tropy, jakie cechować będą późniejszą prozę detektywistyczną: materialne dowody, zeznania świadków itp., które nie wprost podpowiadają możliwe rozwiązanie zagadki czysto kryminalnej. Z jednej strony odbiorca „podąża” w ślad za detektywem, w miarę rozwoju zdarzeń odkrywając coraz to nowsze fakty i korygując swoją dotychczasową wiedzę, z drugiej zaś proponuje mu się swego rodzaju rywalizację ze śledczym — samodzielne łączenie faktów w całość i wyciąganie wniosków.

Co ciekawe, ostateczne rozwiązanie to nie wynik precyzyjnego rozumowania, odtworzonego pod koniec powieści i prezentującego jedynie słuszne wnioski. Niemal do końca utworu wina Frettlby'ego i wina Morelanda pozostają równie prawdopodobne; kres wątpliwościom kładzie dopiero przyznanie się tego ostatniego. Niezależnie jednak od arbitralności rozwiązania i podwójnej zagadki odbiorca prowokowany jest do wyciągania własnych konkluzji na podstawie zarówno właściwych, jak i mylnych tropów podsuwanych mu przez nadawcę.

* * *

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, świat przedstawiony i rola czytelnika konstruowane są według dwóch pozornie sprzecznych zasad. Z jednej

⁵⁹ *Ibidem*, s. 250.

strony budowana jest wspólnota społeczna i kulturowa między postaciami (oraz narratorem) a odbiorcą — ten ostatni ma rozpoznać powieściową rzeczywistość jako swoją własną, nawet te jej aspekty, z którymi nie styka się na co dzień (życie w slumsach). Podobnie jak w powieści obyczajowej i sensacyjnej drugiej połowy XIX wieku tworzona jest iluzja kopii rzeczywistości pozatekstowej. Z drugiej wszakże — nadawca narzuca dystans do kreowanego przez siebie świata, przedstawiając go nie jako niby-przedłużenie pozatekstowej rzeczywistości, ale jako uniwersum skonstruowane zgodnie z regułami literackimi. Nie chodzi tu jedynie o rozpoznanie konwencji literackich, lecz także o przypomnienie, że powieściowa rzeczywistość jest konstrukcją właśnie, że akcja nie rozwija się „ot, tak po prostu”, ale że wszystko jest celowe i służy sterowaniu reakcjami oraz domysłami czytelnika. Mamy tu zapowiedź tego, co będzie istotą klasycznej powieści detektywistycznej — zadaniem czytelnika jest łączyć pozornie niezwiązane elementy w całość i na tej podstawie wyciągać wnioski dotyczące tego, co jeszcze niewyjawione wprost; nadawca zaś prowadzi swego rodzaju grę z odbiorcą, podsuwając mu także fałszywe tropy.

Nie tylko owa „zabawa w detektywa” zapowiada nowy gatunek. W *Tajemnicy dorożki* śledztwo ma w mniejszym stopniu wymiar personalny niż w powieści sensacyjnej (o ile taki wątek w ogóle się tam pojawiał). Wysiłki Briana Fitzgeralda, który odkrywa niezbyt chwalebny przeszłość swojego przyszłego teścia i który domyśla się (nawet jeśli błędnie) tożsamości mordercy, idą w kierunku utrudniania śledztwa i zatajenia prawdy (Brian nie różni się tu wiele od Rachel Verrinder z *Kamienia księżycowego*, przekonanej o winie swojego narzeczonego). Właściwe dochodzenie prowadzone jest natomiast przez trzy postaci, dla których zagadka jest problemem czysto zawodowym — są to detektywi policyjni Gorby i Kislip oraz prawnik Calton, dla którego rozwiązanie sprawy zabójstwa w dorożce ma być głównie krokiem naprzód w karierze. Niedaleko tu do Sherlocka Holmesa i jego literackich następców.

Nową konwencję zapowiada również odwołanie do Émile’a Gaboriau. Utwory tego pisarza (podobnie jak opowiadania Edgara Allana Poeo o kawalerze Dupinie) stały się inspiracją także dla Arthura Conan Doyle’a, który wprawdzie głosem Holmesa krytykuje swoich poprzedników, lecz każe protagonistom stosować podobne metody śledztwa: od przesłanek do nieuchronnych wniosków. Tymczasem Hume, mimo odwołań do francuskiego pisarza, nie naśladuje metody stosowanej przez detektywa Lecoqa — śledztwo opiera się raczej na zeznaniach świadków i podejrzanym znajdujących prawdę (bądź część prawdy), choć nie zawsze chętnych, by ją wyjawić, a nie na badaniu materialnych śladów, kiedy to detektyw ma pełną kontrolę nad prowadzonym dochodzeniem. Warto podkreślić, że w *Tajemnicy dorożki* rozwiązanie zagadki nie jest efektem zebrania przez śledczego niezbitych dowodów — jak już powiedziano, winny sam się przyznaje — a raczej procesu eliminacji: nie Brian, nie Frettlby, zatem pozostaje Moreland. Tak więc — niezależ-

nie od wysunięcia na plan pierwszy wątku śledztwa — w powieści Hume'a wciąż jeszcze dominują konwencje powieści sensacyjnej.

Również kolejne utwory Hume'a (*Tajemnica drożki* była jego literackim debiutem) wpisują się w nurt literatury będący kontynuacją powieści sensacyjnej, odmienny od prozy detektywistycznej (w Anglii rozwijającej się początkowo głównie jako opowiadanie), w której zagadka kryminalna jest problemem nade wszystko intelektualnym, w centrum uwagi znajduje się detektyw i jego metoda, sama akcja zaś przebiega według dość utartej formuły. W literaturze „kryminalno-przygodowej”, jak się ją niekiedy określa, przeważają takie motywy jak sekrety z przeszłości postaci (*Tajemnica trzech dębów* [*The Three Oak Mystery*, 1924] Edgara Wallace'a, *Tajemnica broszki z opalu* [*The Opal Serpent*, 1905], *The Silent House* [1899] oraz *The Bartlett Mystery* [1919] Louisa Tracy'ego i naturalnie *Tajemnica drożki* Fergususa Hume'a), nieślubne dzieci i problem dziedziczenia majątku (*The Stowmarket Mystery* [1904] Tracy'ego, *Tajemnica trzech dębów* Wallace'a), przebieranki i zmieniona tożsamość (*The Silent House* i *The Secret Passage* [1905] Hume'a, *Szajka Zgrozy* [*The Terrible People*, 1926] Wallace'a) — także do celów śledztwa (*Gabinet nr 13* [*Room 13*, 1924], *Tajemnica żółtych narcyzów* [*The Daffodil Mystery*, 1920] Wallace'a), motyw sobowtóra (*The Stowmarket Mystery* — w powieści tej mamy też zbieżność imion i nazwisk, niczym w *Armadale'u* Collinsa), wyznaczenie przestępcy jako wyjaśnienie zagadki (nade wszystko w powieściach Hume'a), wreszcie motyw cudownego wynalazku powiązany z wątkiem szpiegowskim (*The Mystery of the Green Ray* [1915] Williama Le Queux). W *The Stowmarket Mystery* zabójstwo wpisuje się w ciąg gwałtownych zgonów przewidzianych w proroctwie sprzed niemal 150 lat, a w momencie gdy dokonuje się zbrodnia, protagonista śni o pierwszej z owych śmierci — zakwestionowany jest zatem mimetyczny porządek rzeczywistości. Protagonistę często grozi bezpośrednio niebezpieczeństwo, nierzadko też jest to postać jedynie przypadkowo uwikłana w śledztwo, a nie zawodowy detektyw czy detektyw amator (choć nie brakuje również „seryjnych” detektywów, jak choćby Reginald Brett czy inspektorzy Winter i Furneaux z utworów Tracy'ego; także Kislip i Calton Hume'a powrócą w *Madame Midas* [1888]). Złoczyńcy często nie stają przed sądem — Ooma (*The Stowmarket Mystery*) zażywa truciznę, Moreland (*Tajemnica drożki*) wiesz się w celi, Maude (*Tajemnica broszki z opalu*) ginie pod kołami pociągu, zaś Maraquito (*The Secret Passage*) — samochodu, lord Caranby (*The Secret Passage*) umiera od poparzeń wotriolem, natomiast Rhoda (*The Silent House*) — na zapalenie płuc. Niekiedy przedstawionej rzeczywistości nadano posmak egzotyki — w niektórych powieściach Hume'a (*Red Money* [1911] czy *Hagar of the Pawnshop* [1898]) pojawiają się Romowie, w *Number 17* (1915) Tracy'ego — Chińczycy, w *The Stowmarket Mystery* — Japończycy, natomiast w *The Albert Gate Mystery* (1904) tegoż autora — wysłannicy tureckiego sułtana. Mamy tu także demonicznych złoczyńców (jak choćby Ormuz Khan z *The Fire Tongue* [1921] Saxa Rohmera, pragnący zawładnąć światem), piękne *femmes fatales* (Maraquito z *The Secret Passage*), mię-

dzynarodowe spiski (*The Albert Gate Mystery* czy *Number 17*), egzotyczne sekty religijne (Czyciele Ognia z powieści Rohmera) bądź rodzime organizacje przestępcze (tytułowa Szajka Zgrozy z utworu Wallace'a).

Tak więc *Tajemnica dorożki* z jednej strony zapowiada pojawienie się nowego gatunku, jakim jest proza detektywistyczna, z drugiej zaś kontynuuje formułę dziewiętnastowiecznej powieści sensacyjnej. Jak zauważyliśmy, także późniejsze utwory Hume'a mieszczą się w tej drugiej kategorii; nawet jeśli pojawiają się tam wątki detektywistyczne⁶⁰, nie dominują one w całości utworu i nie determinują przebiegu akcji. Co więcej, w przeciwieństwie do *Tajemnicy dorożki*, w której budowana jest wspólnota między odbiorcą a narratorem i postaciami, późniejsze teksty tego typu proponują świat otwarcie fikcyjny. Można by powiedzieć, że — za pośrednictwem powieści sensacyjnej — mamy tu do czynienia ze swego rodzaju powrotem *penny dreadfuls* przeniesionych na inny poziom kultury — bardziej „demokratycznej” i nieuwarunkowanej społecznie, ale w dalszym ciągu nastawionej wyłącznie na rozrywkę.

Bibliografia

Teksty

- Doyle A.C., *Studium w szkarlacie*, przeł. T. Evert, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
 Hume F.W., *The Mystery of a Hansom Cab*, Rand, McNally & Company Publishers, Chicago-New York [b.r.w.].
 Hume F., *Tajemnica dorożki*, przeł. J.S. Zaus, Wydawnictwo MG, [b.m.w.] 2019.
 Le Queux W., *The Mystery of the Green Ray*, Hodder and Stoughton, London-New York-Toronto 1915.
 Reade Ch., *Hard Cash: A Matter-of-Fact Romance*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1864.

Opracowania

- Brantlinger P., *What Is “Sensational” about the “Sensational Novel”?*, „Nineteenth-Century Fiction” 37, 1982, nr 1, s. 1–28.
 Clarke C., *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock Holmes*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

⁶⁰ Na przykład na początku *The Albert Gate Mystery* Reginald Brett w iście holmesowskim stylu odgaduje urlopowe plany swojego lokaja, natomiast tytułowa bohaterka *Hagar of the Pawn Shop*, wykorzystując metodę dedukcji, odkrywa prawdziwą złodziejkę zastawionego w jej lombardzie sznura bursztynów i rozwikłuje zagadkę ukrytego spadku (są to jednak jedynie dwa epizody w całej powieści). Doktor Garnesk, lekarz okulista z *The Mystery of the Green Ray*, odgrywa zarazem rolę detektywa — jak sam stwierdza: „Te dwa powołania są ze sobą blisko spokrewnione [...]. Detektywi mają do czynienia z mordercami i złodziejami, a ja z nerwami i tkankami. Wszystko jest kwestią diagnozy” („The two callings are very closely allied [...]. Detectives deal with murderers and thieves, and I with nerves and tissues. It is all a question of diagnosis” — W. Le Queux, *The Mystery of the Green Ray*, London-New York-Toronto 1915, s. 97).

- Eliot T.S., *Wilkie Collins and Dickens*, [w:] T.S. Eliot, *Selected Essays 1917–1930*, Faber and Faber Limited, London 1932, s. 408–412.
- Fantina R., *Victorian Sensational Fiction: The Daring Work of Charles Reade*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Frierson W., *The English Novel in Transition: 1885–1940*, Cooper Square Publishers Inc., New York 1965.
- Graham K., *English Criticism of the Novel: 1865–1900*, At the Clarendon Press, Oxford 1966.
- Haycraft H., *Murder for Pleasure: Life and Times of the Detective Story*, D. Appleton Century Company, New York-London 1941.
- Hughes W., *The Maniac in the Cellar: Sensation Novel of the 1860's*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- Kipperman M., *White Settler/Big City: Mimicry and the Metropolis in Fergus Hume's "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Antipodes” 22, 2008, nr 2, s. 129–136.
- Knight S., *Crime Fiction 1800–1914: Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004.
- Knight S., *Radical Thrillers*, [w:] *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*, red. I.A. Bell, G. Daldry, Macmillan, Basingstoke 1990, s. 172–188.
- Panek L., *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain, 1914–1940*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1979.
- Pittard Ch., *From Sensation to the "Strand"*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, red. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, s. 105–116.
- Pittard Ch., *The Real Sensation of 1887: Fergus Hume and "The Mystery of a Hansom Cab"*, „Clues” 26, 2007, nr 1, s. 37–48.
- Pykett L., *The Sensation Legacy*, [w:] *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, red. A. Mangham, Cambridge University Press, Cambridge, MA 2013, s. 210–223.
- Symons J., *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel. A History*, Penguin Books, Harmondsworth 1985.
- Zgorzelski A., *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1999.

Źródła internetowe

- Hume F., *The Mystery of a Hansom Cab*, Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/4223>.