

Prace Literackie LI
Wrocław 2011

KSENIA OLKUSZ
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu
WIESŁAW OLKUSZ
Uniwersytet Opolski

Policjant erudyta. O literackich kontekstach w cyklu powieści kryminalnych o komisarzu Montalbano Andrei Camilleriego¹

Tradycyjnie powieść kryminalną kwalifikowano do grupy gatunków reprezentujących piśmiennictwo obiegu niższego, a więc *a priori* drugorzędnych, na stawionych głównie na realizację funkcji ludycznej, co zdaje się też potwierdzać zamieszczenie hasła „powieść kryminalna” w *Słowniku literatury popularnej*. Jednak — jak konstatuje Teresa Cieślukowska — sztywny gorset gatunkowy „klasycznych kryminałów” coraz częściej ulega rozluźnieniu; pojawiają się „nowe wersje-propozycje, nowe wzorce, konstytuujące się pod wpływem *Novel of Violence (roman noir)*, *roman-problème*, jak i thrillerów”², będące czytelnym sygnałem osmozy zachodzącej między utworami należącymi do różnych obiegu, „przy czym rozumie się przez to zarówno wypadek, gdy utwór wysokoartystyczny nawiązuje do literatury popularnej, jak i ten, gdy utwór popularny sięga po formy właściwe literaturze wysokoartystycznej”³. Owo zjawisko interferencji różnych

¹ Są to w kolejności wydań polskich (w nawiasach daty włoskich pierwodruków): *Kształt wody*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2001 (1994) — dalej jako KW; *Pies z terakoty*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2002 (1996) — dalej jako PZT; *Złodziej kanapek*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2003 (1996) — dalej jako ZK; *Głos skrzypiec*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2004 (1997) — dalej GS; *Wycieczka do Tindari*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2007 (2000) — dalej WDT; *Zapach nocy*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2008 (2001) — dalej jako ZN; *Obietnica komisarza Montalbano*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2009 (2003) — dalej jako OKM; *Cierpliwość pająka*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2010 (2004) — dalej jako CP.

² T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *eadem, W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź 1995, s. 65.

³ E. Kuźma, *Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 320; zob. też L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść*

odmian gatunkowych i obiegu literackich, w dużej mierze zdeterminowane estetyką postmodernizmu z jej charakterystyczną cechą, jaką jest „wielość współwystępujących w [...] w ramach [współczesności] języków w literatury oraz możliwości nieskrępowanego korzystania z duchowego dorobku wielu czasów i kultur”⁴, prowadzi w rezultacie do prób nobilitowania powieści kryminalnej. Co szczególnie istotne, nadawanie szlachectwa tego typu powieściom dokonuje się „w dwóch kierunkach: w stronę faktycznego kręgu odbiorców, ogarniającego inteligencję i intelektualistów oraz w stronę przekształceń w strukturach tekstów, co z kolei narzuca konieczność nowych metod odczytania, oddziałuje więc na odbiorców”⁵.

Taka ambiwalencja procesu nobilitacji konkretyzuje się — zwłaszcza w europejskiej powieści kryminalnej przełomu XX i XXI wieku — w postaci utworów noszących pewne tylko znamiona „aparatu kryminologicznego” (zbrodnia, nieznany sprawca, atmosfera zagrożenia czy dramatyczny przebieg wydarzeń) i grawitujących coraz bardziej w stronę literatury typu psychologicznego czy społeczno-obyczajowego z wyraźnymi akcentami krytyki bądź diagnozy społecznej i antropologicznej, zatem będących „wielką narracją o społeczeństwie”⁶. Dalszą konsekwencję przemian dokonujących się w prozie kryminalnej (zwłaszcza w jej detektywistycznej odmianie) w wyniku przeniesienia akcentu z akcji na rozpatrywanie w szerokim kontekście przyczyn zbrodni stanowi przekształcenie postaci detektywa. Nie jest to już bohater jednowymiarowy, górujący nad przeciętnymi śmiertelnikami siłą intelektu (C. Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Philo Vance, Hercule Poirot, Jane Marple) czy ciężką fizyczną (Sam Spade, Filip Marlowe, Lew Archer) oraz mający z tego powodu poczucie wyższości nad otoczeniem⁷, lecz protagonista, którego konterfekt jest pogłębiony psychologicznie. Wyposażony w zróżnicowany zestaw cech, często — jak w powieściach Åke Edwardsona, Arnaldura Indridasona, Camilli Läckberg, Donny Leon, Henninga Mankella, Jo Nesbø czy Iana Rankina — niewolny od słabostek, dziwactw czy obsesji⁸, bo-

kryminalną, przeł. M. Rusinek, posłowie J. Chmielewska, Kraków 1999, s. 42–43: „Wzajemne przenikanie się [...] jest niezwykle korzystne dla opisywanej tu literatury. Granice oddzielające literaturę kryminalną od literatury wysokiej zostały [...] przesunięte i obecnie krytycy przyznają naszej twórczości znacznie wyższy status”.

⁴ S. Jasionowicz, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 31.

⁵ T. Cieślukowska, *Struktura...*, s. 60.

⁶ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 14; por. też: „dla powieści kryminalnej wyzwolenie się z żelaznej klatki reguł gatunkowych i zdystansowanie się od nich oznacza zarazem zbliżenie się do świata. Wraz z tą zmianą do kryminału wkraczają pytania, które w klasycznej powieści detektywistycznej były pomijane bądź spychane na marginesy” (*ibidem*, s. 187).

⁷ Zob. J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, zwłaszcza s. 68–74.

⁸ Szerzej na ten temat zob. A. Martuszevska, *Detektyw. Powieść kryminalna*, [hasła w:] *Słownik...*, s. 103–109, 464–471, a także L. Grant-Adamson, *op. cit.*, s. 49.

hater taki gwarantuje bezpośrednią weryfikowalność rzeczywistości przedstawionej, widziane z jego perspektywy najistotniejsze problemy współczesnego świata.

W ten nurt literatury detektywistycznej wpisują się też niewątpliwie powieści kryminalne Andrei Camilleriego, co uwidacznia się zarówno w precyzyjnie i obszernie zarysowanym tle społeczno-polityczno-obyczajowym dzisiejszej Sycylii, w których to „migawkach z aktualnych wydarzeń włoscy czytelnicy bez trudu dostrzegają aluzje do wydarzeń z pierwszych stron gazet”⁹, jak i w sposobie kreowania sylwetki głównego bohatera. Jest zatem komisarz Salvo Montalbano osobowością kondensującą w sobie większość tradycyjnych wartości kultywowanych na włoskiej wyspie (między innymi silne poczucie honoru, lojalność, uczciwość), ale nadto cechują go tak charakterystyczne dla policjanta pasja poznawcza i dociekliwość, specyficzne poczucie sprawiedliwości, niekonwencjonalny stosunek do prawdy, z kolei wyraźnie odróżnia go od innych literackich detektywów fascynacja sztuką słowa. Sycylijski przedstawiciel prawa jawi się więc czytelnikowi jako erudyta, człowiek doskonale zorientowany w dziedzinie literatury (podobnie zresztą jak filmu czy komiksu) i — co najważniejsze — potrafiący z tej wiedzy zrobić użytek. Oczywiście konsekwencją wyposażenia bohatera w takie kwalifikacje intelektualne staje się też obecność rozlicznych sygnałów międzytekstowych relacji, manifestujących się zarówno na pierwszym poziomie semantycznym dzieła, a więc w jego warstwie językowej, jak i — mniej jawnie — na poziomie świata przedstawionego. Są to głównie podobne sytuacje, zdarzenia, struktury, postaci czy opisy wyglądu¹⁰, których identyfikacja, a następnie rozszyfrowanie sfunkcjonalizowania w hipertekście poszerza przestrzeń intertekstualną, przynosząc zarazem satysfakcję czytelnikowi.

Za prymarny, istotny sygnał intertekstualności, realizowany na pierwszym poziomie semantycznym dzieła, należy uznać obdarzenie sycylijskiego komisarza policji nazwiskiem hiszpańskiego twórcy kryminałów, który to fakt jest zresztą ujawniony czytelnikowi *expressis verbis* dopiero w drugiej powieści cyklu: „komisarz czytał powieść kryminalną pisarza z Barcelony, który go bardzo intrygował i który nosił hiszpańską wersję jego własnego nazwiska — Montalbán” (PZT, s. 8). Jak słusznie dowodzą Wojciech Burszta i Mariusz Czubaj, nazwisko bohatera powieści kryminalnych Camilleriego (a także dwóch zbiorów opowiadań: *Pomarańczki komisarza Montalbano* oraz *Miesiąc z komisarzem Montalbano*) jest hołdem złożonym Manuelowi Vázquezowi Montalbánowi, mającym zresztą dalsze implikacje. „Sycylijski komisarz [bowiem], podobnie jak Pepe Carvalho, detektyw z powieści Montalbana, jest smakoszem¹¹ oraz samotnikiem, pozosta-

⁹ J. Mikołajewski, *Prawda nie dla każdego*, [w:] A. Camilleri, *Kształt...*, s. 133.

¹⁰ T. Cieślukowska, *Tekst literacki wobec tekstu wzorca*, [w:] *eadem*, *W kręgu...*, s. 116.

¹¹ *Nota bene* ta akurat analogia jest jawnie zakwestionowana przez bohatera powieści Camilleriego, krytycznie oceniającego upodobania kulinarne hiszpańskiego detektywa („Pomyślał, że jeśli chodzi o gusty kulinarne, to bliżej mu do Maigreta niż do Pepe Carvalho. Bohater powieści Manuela Vazqueza Montalbana opychał się daniem, które nawet w brzuchu rekina wypaliłyby

jącym w związku uczuciowym, jakże przypominającym ten, w którym żyje barceloński detektyw¹². Co jednak równie istotne, dług zaciągnięty u hiszpańskiego pisarza nie dotyczy tylko rysunku postaci detektywa; zgodzić się tu należy z supozycją Jarosława Mikołajewskiego, że pożyczka jest zauważalna także w zakresie pomysłów kompozycyjnych, którym Camilleri „zawdzięcza rozwiązania pewnych problemów z konstrukcją powieści”¹³, a więc odnosi się także do „warstwy symboli prezentacyjnych”¹⁴.

Sycylijski komisarz zawdzięczający detektywom zarówno z utworów Montalbana, jak i George’a Simenona wiele cech i zachowań (także sybaryty i ekscentryka) wyróżnia się jednak niezwykłą znajomością tekstów literackich, co przede wszystkim poświadczają liczne w powieściowym cyklu sytuacje czytelnicze oraz *in extenso* przywoływany zestaw lektur. Na przykład po wyczerpującym nocnym śledztwie bohater „wziął prysznic, przeczytał kilka stron Montalbana” (PZT, s. 15), a gdy „przypomniał sobie, że skończył właśnie powieść Montalbana i nie ma już nic do czytania, [...] kupił książkę Vinzenza Consolo, uhonorowaną jakiś czas temu ważną nagrodą literacką” (PZT, s. 117–118). Kiedy indziej komisarz „Wszedł do domu, wziął ostatnią powieść świętej pamięci Bufalina, tę o ślepym fotografie, i wrócił na werandę” (ZK, s. 94), a ten nawyk sięgania po lekturę zwłaszcza przed snem, traktowania jej jako doskonałej formy relaksu, dokumentują kolejne passusy powieści: „postanowił położyć się na łóżku i dokończyć powieść Montalbana” (PZT, s. 87); „położył się w ubraniu i zaczął czytać *Punkt zwrotny* [William Faulknera]” (PZT, s. 198); „położył się do łóżka z książką Vazqueza Montalbana” (WDT, s. 62); „zamierzał już się położyć, lecz przedtem chciał znaleźć coś do czytania. Zawahał się między ostatnią książką Tabucchiego a powieścią Simenona” (ZW, s. 86–87); „położył się z książką, powieścią Deneviego, argentyńskiego pisarza, którego bardzo lubił” (GS, s. 45).

Ostatni cytat egzemplifikuje jednocześnie wcale nierzadkie w utworach Camilleriego uwagi o aksjologicznym charakterze, jak choćby: „sięgnął na półkę i wziął stamtąd jakąś książkę. Spojrzał na tytuł: *Tajny agent* Conrada. Przypomniał sobie, że mu się podobała, nawet bardzo” (WDT, s. 248); „postanowił [...] dokończyć powieść Montalbana. [...] Powieść go ciekawiła” (PZT, s. 87); „jej

dziurę” — A. Camilleri, *Pies...*, s. 33) i preferującego też diametralnie odmienną kulturę spożywania posiłków (szerzej na ten temat zob. J. Szerba, BJ, Zet, *Kuchnia zabójców. Kolacja z mafią*, „Tylko dla Dorosłych” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 2011, nr 1, s. 49: „Motywy kulinarne najpełniej dochodzą do głosu w kryminałach pisanych przez południowców. Ale też kuchnia w kulturze Południa znaczy więcej niż w kulturach innych regionów. Można zaryzykować twierdzenie, że lokuje się gdzieś między seksem i religią: ludzie oddają się jej z ekstazą i nabożeństwem”; K. Olkusz, *Kulinarne ekstazy komisarza Montalbano. Gastronomia i kultura jedzenia w kryminałach Andrei Camilleriego*, „Studia Slavica”, w druku).

¹² W. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 159.

¹³ J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 134.

¹⁴ T. Cieślukowska, *Tekst...*, s. 116.

[Livii] obecność krzepiła go w każdej [...] podróży do *the country sleep*, o której pisał Dylan Thomas w jednym z jego ulubionych wierszy” (ZK, s. 7); „Wstał, podszedł do półki z książkami, wyjął *Radę egipską* Leonarda Sciascii, przekartkował ją. [...] Była to wspaniała strona, na której opat Vella podejmuje decyzję o ujawnieniu biskupowi Airoidiemu pewnego faktu, który wstrząśnie jego życiem” (CP, s. 247). Charakteryzują one bohatera jako świadomego konsumenta literatury, czytelnika o rozległych horyzontach intelektualnych i krytycznym stosunku do czytanych tekstów. Identyczną funkcję wydają się też pełnić informacje o wielokrotnych powrotach do tej samej lektury (przykładowo „Komisarz [...] po raz piąty czytał *Punkt zwrotny* Faulknera” — PZT, s. 189; „leżał wyciągnięty na łóżku i po raz dwudziesty czytał *Radę egipską* Leonarda Sciascii” — ZK, s. 191; „[Montalbano sięgnął do] pierwszego wydania [*Rady egipskiej*] z 1966 roku, które czytał, gdy miał szesnaście lat i które w dalszym ciągu trzymał w domu, żeby sobie od czasu do czasu poczytać” — CP, s. 247), w które zresztą wpisane są nie tylko elementy wartościowania, ale także sugestie dotyczące inspiracji przyjmowanych później przez komisarza sposobów rozwiązywania intrygi kryminalnej.

Istotnym składnikiem fabuły powieści kryminalnych Camilleriego są rozmowy prowadzone przez Montalbana, z interlokutorami prezentującymi zresztą bardzo zróżnicowane kompetencje czytelnicze. W dialogach tych pojawiają się kolejne symptomy intertekstualności, odsłaniające zarówno rozległość zainteresowań literackich komisarza, jak i jego umiejętności w zakresie strategii porozumiewania się. Warto odwołać się do kilku passusów dokumentujących ten wariant ekspandowania tekstu wzorca na tekst pochodny, w ambiwalentnym zresztą sfunkcjonalizowaniu. W *Psie z terakoty* niski poziom intelektualny podejrzanego, a przede wszystkim — trafnie rozszyfrowany przez komisarza — nawyk zaprzeczania jako przyjęta linia obrony dokumentuje fragment przesłuchania, w trakcie którego Montalbano z pełną premedytacją pyta: „Czy zna pan pewnego Niemca nazwiskiem Kurt Suckert? — Przysięgam, nawet o nim nie słyszałem — odpowiedział mężczyzna [...] wycierając pot z czoła” (PZT, s. 66). Podobnie funkcję charakteryzującą partnera dialogu pełnią czynione wielokrotnie przez komisarza w trakcie rozmowy aluzje do tytułów klasycznych dzieł literackich. Niewłaściwa reakcja interlokutora dyskredytuje go oczywiście w oczach Montalbana, a dzięki mocno zarysowanemu komizmowi sytuacyjnemu ukierunkowuje również opinię czytelnika o bohaterze (na przykład: „Dobrze już, dobrze — powiedział Montalbano. — Masz rację, Catarella, na zachodzie bez zmian. I poszedł do swojego pokoju, zostawiając rozglądającego się na wszystkie strony Catarellę. — Panie komisarzu, gdzie ten zachód?” — ZP, s. 76; „Przypuśćmy, że związek Sanfilipa jest związkiem niebezpiecznym, oczywiście nie jak u Laclos... — Co to za jeden ten Laclos?” — WDT, s. 152).

Znacznie jednak liczniejsze i bardziej rozbudowane są epizody zaświadcza-
jące o równoprawności protagonistów i ujawniające ich kompetencje intelektualne. W *Zapachu wody* z pozoru trzpiotowata dziewczyna, charakteryzując rela-

cje intymne łączące dwoje podejrzanych, posiłkuje się strawestowanym cytatem z *Przemian* Franza Kafki, którego pochodzenie sycylijski komisarz bezbłędnie identyfikuje, jednocześnie zmieniając swą krzywdzącą opinię o rozmówczynie:

Ta Michela Manganaro zadziwia go bez końca. Teraz znowu wyskoczyła z *Przemianą* Kafki. — Podoba się pani? [...] — Przeczytałam całego, od *Procesu* po *Listy do Mileny*. [...] Doskonale zrozumiałam, co pan chciał powiedzieć. Moja odpowiedź brzmi: może tak, może nie. — Powieść D'Annunzia pod tym tytułem też pani czytała? (ZN, s. 70, 71).

Podobnie funkcję informacyjną, przedstawiającą i wyrażającą, pełnią licznie rozsiiane zwerbalizowane elementy dystynktywne w rozbudowanych dialogach toczonych przez komisarza z jego dawną nauczycielką, Clementiną Vasile Cozzo, czy z zaprzyjaźnionym kwestorem Burlando. Co szczególnie istotne, literalne odniesienia do hipotekstu nie zatrzymują się wówczas na poziomie enumeracji tytułów czy nazwisk autorów dzieł, lecz implikują dyskurs o wartościach propozycyjalnych w stosunku do przytoczonego tekstu. Z taką sytuacją dokumentującą i rozległość zainteresowań, i kompetencje analityczno-interpretacyjne rozmówców, a zarazem odwołującą się do wiedzy czytelnika, który na mocy w ł a s n y c h doświadczeń lekturowych ustanawia przestrzeń intertekstualną¹⁵, mamy do czynienia między innymi w *Kształcie wody*:

ze starym kwestorem Burlando [...] rozmawiał [Montalbano] o książce Arièsa *Człowiek i śmierć*, którą obaj właśnie przeczytali. Kwestor twierdził, że śmierć, nawet najpodlejsza, w każdym przypadku należy do sfery *sacrum*. Montalbano sprzeciwiał się, mówiąc, że w żadnej śmierci, nawet w śmierci papieża, żadnego *sacrum* dostrzec nie umie (KW, s. 18).

Nota bene kolejne odwołania w tej powieści do problematyki tanatologicznej, rozważanej przez Philippe'a Arièsa, dylematu tego ostatecznie nie rozstrzygają, rozwiązanie pozostawiając w gestii czytelnika.

Dyskurs prowadzony z równoprawnym intelektualnie interlokutorem często też inspiruje komisarza do przemyśleń, pozwala w innej perspektywie dostrzegać i interpretować fakty, widzieć analogię między rzeczywistością fikcyjną, znaną mu z literatury, a światem, w którym żyje, wreszcie i znajdować argumenty świadczące o poprawności wnioskowania. Biorąc pod uwagę implikacje literackie czy zagadnienie obecności tekstu w tekście najbardziej interesujący wydaje się ten fragment *Psa z terakoty*, w którym rozwikłanie zagadki kryminalnej idzie w parze z próbą usankcjonowania czy potwierdzenia trafności dedukcji przez odwołanie się Montalbana do autorytetów pisarskich:

jeśli ktoś chce zniknąć, to może to zrobić skutecznie. Mało to osób pozornie rozplynęło się w nicości, a potem, nagle, oto i oni. Nie chcę już powoływać się na Pirandella, ale weźmy na przykład Sciascię. Czy zna pan jego książeczkę o zniknięciu fizyka Majoramy. [...] Jestem przekonany, zresztą podobnie jak w głębi duszy Sciascia, że Majorama chciał zniknąć i w pełni mu się to udało (PZT, s. 197).

W cytowanym fragmencie mechanizm relacyjności międzytekstowej polega na połączeniu odniesienia literalnego (przez przywołanie nazwisk sycylijskich pi-

¹⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 42.

sarży oraz głównego bohatera kryminału historycznego Sciascii) z symptomami o zróżnicowanym stopniu jawności, pojawiającymi się już na poziomie świata przedstawionego. W tym drugim wypadku podstawowym wskaźnikiem związków intertekstualnych są zawikłane losy Lilla Rizzitana. W planie fabularnym powielają one skrótowo układ zdarzeń, ich powiązań i motywację protagonisty zarówno *Zniknięcia Majoramy Sciascii*, jak i w sposób mniej jawny, dostrzegalny tylko przez czytelnika o odpowiedniej kompetencji językowo-literackiej, *Świętej pamięci Mattii Pascala* Pirandella¹⁶. Zatem z pozycji interpretatora powieści Camilleriego przenoszenie tekstu wzorca na hipotezę jest też równoznaczne z zasygnalizowaniem akceptacji przez Montalbana Pirandellońskiego i bliskiego także Sciascii przeświadczenia, że egzystujemy „w świecie racjonalnej irracjonalności”¹⁷, w wyniku czego prawda nie jest nigdy poznawalna do końca.

Równie interesującym, rozbudowanym i jawnym „gestem semiotycznym”, który już nie tylko odwołuje się do określonego tekstu, lecz przede wszystkim restytuuje i aktualizuje rozważania historyków literatury dotyczące wartości powieści sensacyjno-kryminalnej, jej cech konstytutywnych oraz antenatów, są odniesienia do mitu Edypa. Pojawiają się one w trakcie konwersacji prowadzonej przez Montalbana z nauczycielką i implikują sformułowanie tezy (znanej między innymi z prac Rogera Caillois czy Thomasa Narcejaca [właśc. Pierre Ayraud]), że za „prakryminały” uznać można dramaty Ajschylosa i Sofoklesa¹⁸, a to ze względu na obecność w nich dwóch podstawowych składników powieści kryminalnej — zagadki i prób dochodzenia do prawdy¹⁹.

Nie czyta pani kryminałów? — Rzadko. A poza tym: co to znaczy „kryminał”? Co to znaczy „powieść sensacyjna”? — Cóż, to książki, które... — Oczywiście. Ale nie lubię etykietek. Czy chce pan, żebym opowiedziała dobrą kryminalną historię? A zatem pewien człowiek, po wielu przygodach i szkwałach, zostaje przywódcą miasta. Jednak po pewnym czasie jego poddani zaczynają zapadać na tajemniczą chorobę, na coś w rodzaju dżumy. Człowiek ten wszczyna dochodzenie, żeby odnaleźć przyczynę choroby. I dochodzi do wniosku, że tą przyczyną jest on sam, więc wymierza sobie karę. — Edyp — mruknął pod nosem Montalbano. — Czyż nie jest to historia kryminalna? (GS, s. 38–39)

Nota bene rozważania poświęcone wartości powieściopisarstwa kryminalnego, a zwłaszcza kwestii jego marginalizowania przez literaturoznawców, powracają kilkakrotnie w utworach Camilleriego (przykładowo: „Pisałbym bez wątpienia kryminały. A nie warto. — Dlaczego tak mówisz? — Bo pewna część krytyków i profesorów uniwersyteckich albo takich, którzy chcą nimi zostać, uważa powieści kryminalne za gatunek pośledni. W podręcznikach historii literatury nawet

¹⁶ W Polsce wydanej po raz pierwszy w 1928 roku pod tytułem *Cień Macieja Pascala* i znanej też pod nazwą *Nieboszczyk Mateusz [sic!] Pascal*.

¹⁷ A. Nicoll, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. 1, Warszawa 1983, s. 192.

¹⁸ Zob. T. Cieślukowska, *Struktura...*, s. 69; A. Martuszevska, *Powieść...*, s. 464.

¹⁹ Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 62.

się o nich nie wspomina” — WDT, s. 234), co mogłoby sugerować odczuwanie przez włoskiego pisarza dyskomfortu, mimo ogromnej popularności, jaką cieszą się powieści i opowiadania o komisarzu Montalbano²⁰.

Nieustannie i *expressis verbis* sygnalizowane zamiłowanie komisarza do literatury determinuje też jego predylekcję do permanentnego konfrontowania wygłądów i zachowań protagonistów oraz sytuacji, z którymi się spotyka, ze znanymi mu z lektury, co przekłada się na obecność — w różnej zresztą konfiguracji — zarówno zwerbalizowanych, jak i pojawiających się na płaszczyźnie świata przedstawionego odniesień do hipotektów. Najbardziej czytelnym symptomem związków międzytekstowych są oczywiście nazwiska postaci literackich, przywoływanych (głównie w mowie wewnętrznej) przez komisarza i pełniących rolę portretu zastępczego. Taki rodzaj ekwiwalentowej charakterystyki bezpośredniej, tworzącej nowe okole semantyczne tylko dla odbiorcy znającego tekst Carla Colodiego czy Josepha Conrada, egzemplifikują następujące stwierdzenia Montalbana: „wyglądał wypisz wymaluj jak jedna z postaci *Pinokia*” (KW, s. 8); „Baddar Gafsa. Postać [...] jakby wzięta z powieści. [...] Nazywają go Pokancerowanym. Używając bardziej literackiego określenia, można by go nazwać jądrem ciemności” (OKM, s. 193). W innych z kolei wypadkach odnoszenie czytanego tekstu do powieści Camilleriego i konfrontowanie go z rzeczywistością jej bohatera przybiera kształt czytelnej aluzji, wskazującej na analogiczność zachowań czy reakcji protagonistów świata przedstawionego hipotekty i hipertekstu. Z takim wariantem i sfunkcjonalizowaniem elementów dystyngtywnych odbiorca spotyka się na przykład w *Głosie skrzypiec*, w którym reakcja Di Blasiego („wyszedł, wołając: »Ukarzcie mnie, ukarzcie«” — GS, s. 91) najpierw nasuwa komisarzowi skojarzenia z Raskolnikowem, a później implikuje jego — niesłuszne zresztą — przeświadczenie o winie młodzieńca („Wołanie młodzieńca, który domagał się kary dla siebie to nie tylko reminiscencja z Dostojewskiego, lecz również dobitny akt przyznania się do winy” — GS, s. 91), jak również w *Psie z terakoty*, w którym enklawa pojawia się w funkcji charakterystyki świadków („Opowiadają rzeczy prawdziwe i wymyślone, rzeczy prawdopodobne i niestworzone, rzeczy, które im się przyśniły, jak w tej komedii Eduarda De Filippo, jak się ona nazywała... aha, *Wewnętrzne głosy*, wyolbrzymiają, minimalizują, nigdy nie podają imienia ani nazwiska” — PZT, s. 27).

Skłonność Montalbana do konfrontowania rzeczywistości, w której jest zanurzony, ze światem znanym mu z literatury, jako charakterystyczna cecha osobowości tego bohatera, najlepiej ujawnia się jednak wówczas, gdy przedmiotem owego porównania jest on sam. Skojarzenia, jakie wtedy ma, w każdym wypadku, choć oczywiście w różnym stopniu, poszerzają przestrzeń intertekstualną. Charakteryzują one komisarza już nie tylko jako wielbiciela czy znawcę literatury,

²⁰ J. Ugniewska, *Powieść współczesna: od Leonarda Sciascii do Umberto Eco*, [w:] H. Kralowa et al., *Historia literatury włoskiej*, t. 2. *Od Arkadii po czasy współczesne*, red. P. Salwa, Warszawa 2006, s. 371: „Jego [Camilleriego] powieści kryminalne [...] odniosły w latach dziewięćdziesiątych bezprecedensowy sukces i nadal trafiają na listy bestsellerów”.

ale także jako wnikliwego obserwatora rzeczywistości, człowieka potrafiącego zachować wobec siebie — często nawet ironiczny — dystans (po likwidacji ulubionej gospody „U Calogera” Montalbano „poczuł się nagle nieszczęśliwy, jak postać z literatury: uwiedziona i porzucona panna, którą wypędzają z domu z nieślubnym dzieckiem przy piersi, marznąca dziewczynka z zapalkami” — OKM, s. 72, a gdy natrafił na równie znakomitą restaurację, „U Enza”, skonstatował: „Po długiej i niebezpiecznej żegludze Odyseusz dotarł wreszcie do upragnionej Itaki” — OKM, s. 74; „Nagle zachciało mu się śmiać. Co on właściwie robi? Zupełnie jak baron Münchhausen, któremu wystarczyło przyłożyć ucho do ziemi, aby usłyszeć, jak rośnie trawa” — ZN, s. 120), wreszcie profesjonalistę, który w swym działaniu posiłkuje się klasyczną metodą dedukcji („Wstał, wszedł do domu i zaczął szukać lupy [...]. Od czasów Sherlocka Holmesa policjant nie może uważać się za prawdziwego policjanta, jeśli nie ma pod ręką lupy” — CP, s. 233; „Nie życzył sobie, aby Mimì lub Fazio zobaczyli go w pozycji typowej dla Sherlocka Holmesa” — OKM, s. 157), nie rezygnując wszakże i ze sposobów mniej wyrafinowanych, stosowanych przez bezkompromisowych detektywów czarnego kryminału²¹ („musiał za wszelką cenę chwycić byka za rogi. Instynkt łowcy, tak to nazywał Hammett, który znał się na takich rzeczach” — ZK, s. 102).

Ta niezwykła predylekcja Montalbana do identyfikowania się z postaciami, sytuacjami czy zdarzeniami znanymi mu z lektury niejednokrotnie też przybiera kształt znacznie bardziej rozbudowanych passusów, których ukrytym celem jest przypomnienie (bądź nakreślenie) fabuły tekstu odniesieniowego. Owo lapidarne zreferowanie treści tekstu matrycy ma w intencji autorskiej nie tylko gwarantować oczywiste skonstatowanie przez czytelnika związków międzytekstowych, ale przede wszystkim skutkować właściwym zrekonstruowaniem poetyki i przesłania filozoficznego hipotekstu, a w konsekwencji i uchwyceniem naddanej wartości semantycznej. Znakomitym przykładem takiego trybu postępowania artystycznego są odniesienia do *Obietnicy* Friedricha Dürrenmatta: „[Montalbano] Przypomnił sobie film, nakręcony chyba na podstawie opowiadania Dürrenmatta: pewien komisarz uparł się, żeby czekać na mordercę, który miał się pojawić w konkretnym miejscu w górach, lecz nigdy już się tam nie pojawił; tyle że komisarz tego nie przewidział, więc czekał, wciąż czekał, mijały dni, miesiące, lata...” (PZT, s. 210); „Przypomnił sobie opowiadanie Dürrenmatta, w którym komisarz policji, chcąc dotrzymać słowa danego rodzicom zamordowanej dziewczynki, poświęca całe swoje życie na poszukiwanie zabójcy... Zabójcy, który tymczasem już umarł, o czym komisarz nie wie. Polowanie na widmo” (OKM, s. 105). W obydwu fragmentach wzmianka o *Obietnicy* jest równoznaczna ze wskazaniem na polemiczny w stosunku do tradycyjnego modelu powieści kryminalnej charakter opowiadania Dürrenmatta (niemożność wykrycia sprawy, a więc i rozwiązania zagadki, de-

²¹ A. Martuszevska, *Powieść...*, s. 466: „Nawet główni detektywi w tych powieściach postępują niejednokrotnie wbrew prawu, wymuszając zeznania (np. szantażem) [czy] bijąc [podejrzanych]”; zob. też T. Cieślukowska, *Struktura...*, s. 67: „Powieść kryminalna to opis polowania na człowieka”.

strukcyjna rola przypadku, czyniącego z detektywa — nietykalnego według dotychczasowych reguł — drugą ofiarę przestępstwa), a nadto stanowi ważny kontekst dla tekstu zapożyczającego. Wskazując na tekst macierzysty jako na źródło zapożyczenia strukturalno-kompozycyjnego i fabularnego (w większym stopniu odnosi się to do *Obietnicy komisarza Montalbano*, co sygnalizuje inskrypcja tytułowa powieści), informuje zarazem o charakterze zachodzącego procesu dialogizacji. Pesymistyczny wydźwięk *Obietnicy*, uzasadniony ironią losu, zaburzającą ład moralny, w powieści sycylijskiego pisarza jest unieważniony, a przynajmniej łagodzony. Albowiem złożone martwemu dziecku nielegalnych emigrantów przyrzeczenie udaje się jednak Montalbanowi spełnić, co mogłoby sugerować reaktywowanie niektórych reguł klasycznego gatunku, a zwłaszcza jego sfunkcjonalizowania w znaczeniu podanym przez Willy'ego Haasa: „w pewnym sensie jest [...] powieść kryminalna namiastką religii — wzbudza ufność w boski ład, w boską sprawiedliwość”²².

Wśród tak częstych w powieściach Camilleriego zwerbalizowanych odniesień do hipotekstów nie brak wreszcie i cytatów, dwójakiej zresztą proveniencji. Pierwszą, liczniejszą, grupę enklaw reprezentują adagia i zwroty przysłowiowe. Ich odrębność od innych cytatów polega przede wszystkim na tym, że wprawdzie mają status autonomicznego gatunku literackiego, ale jednocześnie charakteryzuje je immanentna kontekstowość²³. Ta tendencja do wpisywania się w większe formy gatunkowe pociąga za sobą zróżnicowanie sposobów podporządkowania subtekstu tekstowi ogarniającemu, a migotliwość semantyczna paremii i cechująca je pragmatyka²⁴ przekładają się na różnicowanie aktualizacyjnych zastosowań wyrażen prowerbialnych. Podążając zatem śladem rozważań Jana Trzynadłowskiego, dowodzącego, że „Współistnienie tych małych z większymi polega na zasadzie spójności formalno-tekstowej i semantyczno-tekstowej”²⁵, należy zauważyć przede wszystkim częste stosowanie przez użytkownika przysłów, którym jest Montalbano, strategii polegającej na poprzedzaniu paremii tak zwaną frazą wiążącą. Takie formuły wprowadzające, jak: „mówi mądrość ludowa”, „mówi przysłowie”, „jak to się mówi”, „jak zwykle się mówi”, „powiada się”, „brzmiało ludowe powiedzenie”, „odpowiem ci przysłowiowym zwrotem” czy „tak przecież brzmiała znana łacińska dewiza”, sygnalizują świadomość odrębności gatunkowej inkorporowanych mikrotekstów, potwierdzając ich cytatowość (dokumentowaną grafia, to jest użyciem kursywy bądź wyodrębnieniem przysłowia cudzysło-

²² W. Haas, *Teologia w powieści kryminalnej. Kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6, s. 89.

²³ J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 52: „Typową małą formą literacką zdecydowanie kontekstową jest [...] przysłowie”.

²⁴ G. Szpila, *Krótko o przysłowiu*, Kraków 2003, s. 19: „Paremia są utylitarne, są używane dla osiągnięcia jakiegoś niejęzykowego celu”.

²⁵ J. Trzynadłowski, *op. cit.*, s. 57.

wem) i nacechowanie aksjologiczne. Frazy w rodzaju: „jak zwykle się mówić” czy „mówi mądrość ludowa” sankcjonują wartość adagia jako zarówno nośnika wiedzy zbiorowej (przysłowiowa „mądrość starców”, potwierdzana jeszcze autotematyczną paremią: „przysłowia są mądrością narodów”), jak i rudymenarnego składnika językowej oraz kulturowej tradycji. Niejednokrotnie też status adagia jako skarbnicy niekwestionowanej wiedzy życiowej jest bezpośrednio wyrażony oceną: „Powiada się: o wilku mowa... i coś w tym jest” (CP, s. 40); „Tak przecież brzmiała znana łacińska dewiza: *Nec tecum, nec sine te*. Ani z tobą, ani bez ciebie. Jak że to prawdziwe!” (CP, s. 222, wyróżnienia K.O. i W.O.).

Kompetencja paremiologiczna sycylijskiego komisarza, jednoznacznie i wyraziście waloryzująca tego bohatera, konkretyzuje się nadto w umiejętności cytowania przysłów zarówno w ich formie kanonicznej, jak i w wersji skróconej, synkopowej (na przykład apokopa „o wilku mowa...”), czy odwrotnie — rozbudowanej, aluzyjnej. W tym ostatnim wypadku definitywność ukształtowania werbalnego ulega podważeniu w wyniku przeobrażeń strukturalno-leksykalnych, lokujących nowe warianty bliżej lub dalej od form wyjściowych. Taką aluzję do przysłowia, wymagającą i od czytelnika, i od interlokutora w dialogu powieściowym wiedzy paremicznej, umiejętności dostrzeżenia w gmatwaniu słów konstrukcji odmiennej wprowadzić w kształcie słownym, lecz bliskiej w warstwie znaczeniowej²⁶, egzemplifikują następujące passusy powieści: „dolał tylko oliwy do i tak już żywego ognia podejrzeń” (GS, s. 26); „Walnęliśmy w stół, zobaczymy, co powiedzą nożyce” (GS, s. 120); „w ten sposób nitka, po której w pocie czoła zmierzaliśmy do kłębka, została skutecznie zerwana” (PZT, s. 196).

Różnorodności reguł włączania przysłów-cytatów odpowiada nadto wielość funkcji pełnionych przez adagia w tekście dyrektywnym. Dzięki temu świadczą o walorach intelektualnych Montalbana kompetencję paremiologiczną dokumentuje nie tyle — niebagatelna zresztą — liczba znanych mu przysłów, ile umiejętność wybrania metaforycznego ze swej natury adagia i zastosowania go w funkcji ilustracji konkretnego zachowania czy wydarzenia, co wchodzi też w zakres szeroko rozumianej strategii porozumiewania się. Ta szczególna predyspozycja bohatera do komentowania rzeczywistości za pomocą paremii (na przykład po nieudanej nocnej akcji stwierdzenie: „Noc stracona, mamy dziewczynkę — jak zwykle się mówić” — WDT, s. 113; „odpowiem ci przysłowiowym zwrotem [...]: próbuję upiec dwie pieczenie przy jednym ogniu” — OKM, s. 181) najpełniej jednak ujawnia się wówczas, gdy nie tylko posiłkuje się on przysłowiem, ale i *explicite* objaśnia jego istotność w relacji do kontekstu, a więc znaczenie użycia *hic et nunc*, przykładowo „»Tonącemu kamieniem w łeb« — brzmiało ludowe przysłowie, odnoszące się do biedaka dotkniętego długim szeregiem nieszczęść” (OKM, s. 7). Zarazem przytaczając prowerbia, ich użytkownik „wiąże

²⁶ G. Szpila, *op. cit.*, s. 127.

[z tym] określone oczekiwania”²⁷, wciąga „słuchacza (w dialogu — partnera) w sens, który rozmówca wkłada w kontekst”²⁸. Oznacza to, że umiejętność zastosowania przysłowia w każdej sytuacji (oczywiście dotyczy to również i innych rodzajów cytatów czy aluzyjnych odniesień), cechująca sycylijskiego komisarza, dopełniana jest — na zasadzie „dodatniego sprzężenia zwrotnego” — zdolnością rozumienia metaforycznej wypowiedzi zgodnie z intencją nadawcy komunikatu. Zatem w powieściach Camilleriego spotykamy się wielokrotnie z sytuacją, gdy konwersację prowadzoną przez Montalbana kończy użycie przysłowia puentującego i pełniącego funkcję sądu o charakterze bądź prakseologicznym, bądź demaskatorskim, preskryptywnym, diagnostycznym, aksjologicznym czy ostrzegawczym, w pełni oczywiście rozumianego przez interlokutora, o czym przekonuje fragment *Wycieczki do Tindari*:

Wiara to wielka rzecz — wykrzyknął ksiądz Crucillà. — Jeśli nie zaśniesz, to wypoczniesz — uzupełnił Montalbano. [...] — Proszę wybaczyć — powiedział ksiądz — ale sądzę, że pan się myli. Przysłowie odnosi się do łóżka i brzmi: „Łóżko to wielka rzecz — jeśli nie zaśniesz, to odpoczniesz” [...]. — Ma ksiądz rację, pomyliłem się — przyznał komisarz. [...] Że też przyszło mu do głowy zażartować sobie, kalecząc przysłowie i parafrazując wyświechtane zdanie o religii — opium dla ludzi! (WDT, s. 104)

Równie liczną grupę enklaw reprezentują wskazane cudzysłowem, typografią czy zapowiedzią (na przykład: „Jak to napisał Szekspir? Ach, tak: »Twoje słowa są dla mnie najlepszym pokarmem«” — WDT, s. 137; „»Nie mówmy o nich; popatrz i pójdz dalek«, jak powiada nasz wieszcz” — CP, s. 194) cytaty właściwe (jawne), będące przytoczeniem fragmentów wierszy, poematów i dramatów Mattea Boiarda, Salvatore’a Quasimoda, Thomasa Stearnsa Eliota, Dantego Alighieri, Williama Szekspira i Luigiiego Pirandella. Tego rodzaju inkrustacje — jak wskazuje Cieślukowska — „dostarczają informacji o zawartości przedmiotowej oraz o postawach mówiącego względem treści wypowiedzi. Informacja o mówiącym może w przypadku przytoczenia dotyczyć zarówno podmiotu wypowiedzi w obrębie cytatu, jak i tego, kto posługuje się cytatem”²⁹. Owo potencjalne zróżnicowanie funkcji semantycznych (informacyjnej, przedstawiającej, wyrażającej) pełnionych przez enklawę dokumentują między innymi cytaty inkrustujące *Wycieczkę do Tindari* oraz *Głos skrzypiec*. W pierwszej z wymienionych powieści prymarnie uzasadnieniem przytoczenia fragmentu wierszy Boiarda i Quasimoda („»Rozkoszny tak początek dobrze poprowadzi« — napisał piętnastowieczny poeta Matteo Mario Boiardo. [...] »Tindari, łagodność w tobie...« — zadźwięczały mu w uszach słowa wiersza Quasimoda” — WDT 47), prócz oczywistego potwierdzenia kompetencji literackich komisarza, jest tożsamy optymizm oraz

²⁷ J. Kordys *et al.*, *Z badań nad przysłowiami. Wstęp do neuroparemiologii*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 142.

²⁸ J. Mukařowski, *Przysłowie jako część kontekstu*, przeł. B.S. Kunda, „Literatura Ludowa” 1973, nr 4–5, s. 61.

²⁹ T. Cieślukowska, *Cytat w narracji. Zarys problemu*, [w:] *eadem, W kręgu...*, s. 143.

podobna afirmacja miasteczka zarówno podmiotu lirycznego, jak i cytującego tekst. W dalszym jednak przebiegu fabularnym cytaty te pełnią jeszcze funkcję autoironicznego komentarza, są artykulacją doświadczanego przez Montalbana rozczarowania z powodu zbrodni, która dokonała się niespodziewanie właśnie w tym urokliwym miejscu.

Inny charakter ma przytoczenie słów Alessandra Manzoni. Ich użycie przez komisarza jest podyktowane chęcią jednoznacznego zdefiniowania rozmówcy o nazwisku Tommaseo, który ostentacyjną pobożnością maskuje wybujałą zmysłowość: „Montalbanowi przyszło nagle do głowy zdanie, jakie Alessandro Manzoni napisał o innym, znacznie bardziej słynnym Nic[c]olò Tommaseo: »Ten Tommaseo stoi jedną nogą w zakrystii, a drugą w burdelu«” (GS, s. 27)³⁰. Takie permanentne i zawsze trafne komentowanie rzeczywistości za pośrednictwem dosłownego cytatu dokumentuje raz jeszcze rozległość zaplecza lekturowego, ulubioną strategię porozumiewania się i predyspozycje intelektualne, a nadto dowodzi — zwłaszcza wówczas, gdy inkrustacje są obszerne — znakomitej pamięci Montalbana, co zresztą wielokrotnie jest *expressis verbis* artykułowane w powieściach Camilleriego („otwierała się w jego pamięci przegródka, z której wylały się postaci, sytuacje, zdarzenia” — WDT, s. 248; „Spontanicznie przypomniał mu się fragment *Przemian* Owidiusza, który znał jeszcze ze szkoły” — CP, s. 233). Istotniejsze jest wszakże, że literatura nie stanowi dla komisarza tylko źródła rozkoszy intelektualnych czy przydatnego w kontaktach interpersonalnych zbioru celnych sformułowań, często zbliżonych do sentencji czy aforyzmu, lecz przede wszystkim inspiruje do podjęcia określonych działań, podsuwa pomysły, których realizacja gwarantuje osiągnięcie sukcesu w procesie dochodzenia do prawdy.

Ów pragmatyczny wymiar literatury poświadczają między innymi cytaty inkorporowane do *Psa z terakoty*, *Złodzieja kanapek* oraz *Zapachu nocy*. W pierwszym wypadku przypomnienie epizodu z Faulknerowskiego *Punktu zwrotnego* („Wczoraj o północy ostatecznie zaniechano poszukiwań Rogera Shumanna, pilota wyścigowego, który wpadł w jezioro w sobotę po południu. Poszukujący go dwupłatowiec [...] zdołał wylecieć nad tę wodę i [...] upuścić wieniec z kwiatów mniej więcej o trzy czwarte mili od miejsca, gdzie przypuszczalnie znajduje się ciało Shumana...” — PZT, s. 198) skutkuje wynajęciem przez Montalbana awionetki reklamowej, sypiącej „deszczem różanych płatków” (PZT, s. 202) oraz ciągnącej transparent z napisem, którego treść stanowi czytelny komunikat dla Rizzitana, powodując jego ujawnienie się.

Z kolei w *Złodzieju kanapek* rozwikłanie zagadki kryminalnej staje się możliwe tylko dzięki pamięciowemu odtworzeniu fragmentu *Budzenia zmarłych* Johna

³⁰ Por. J. Ugniewska, *op. cit.*, s. 140–141: „cehuje go [romantycznego twórcę] wiara katolicka, przeżywana [...] jako mistycyzm, zabarwiający się zmysłowym uniesieniem. To nieznane dotąd w literaturze włoskiej połączenie mistyki i Erosa doszło najpełniej do głosu w powieści *Fede e bellezza* (Wiara i piękno), prowokując słynne określenie ze strony Manzoni: »Na wpół Tłusty Czwartek, na wpół Wielki Piątek«”.

Le Carrégo, co bezpośrednio komunikuje zarówno zapowiedź kilkudziesięciu i dokładnie zlokalizowanego cytatu („Historia toczyła się dokładnie tak, jak zapamiętał. Strona piętnasta.” — ZK, s. 66), jak i pojawiająca się po enklawie informacja („Jeśli by przyjąć rozumowanie Smiley’a [detektywa z *Budzenia zmarłych*] możliwe, że Lapecora sam napisał anonim na siebie. [...] Chciał się wycofać i jego znaki były wołaniem o pomoc, ale żona wzięła je za to, czym były na pierwszy rzut oka, czyli za zwykłe anonimy, za donos na powszednią, vulgarną zdradę. [...] Dzięki Smileyowi wszystko grało” — ZK, s. 66–67, wyróżnienie K.O. i W.O.).

Z najbardziej wszakże finezyjnym sposobem dokumentowania faktu, że literatura nieustannie i inspirująco wkracza w życie zawodowe bohatera powieści kryminalnych Camilleriego, czytelnik spotyka się w *Zapachu nocy*. Finalny fragment tego utworu inkrustowany jest dziewięcioma cytatami z *Róży dla Emilii* Faulknera, w wyniku czego rzeczywistość fikcyjna tekstu zapożyczającego odnosi się jawnie do rzeczywistości fikcyjnej tekstu wzorca. Co ważne, owo odczucie przyległości, konkretyzujące się w postaci identycznej scenerii, tożsamego porządku zdarzeń czy podobnego zachowania protagonistek obu tekstów³¹, jest jednoznacznie werbalizowane przez bohatera powieści Camilleriego: „Słów, które sobie przypomniał, od nikogo nie usłyszał, nikt mu ich nie powiedział, nie wymówił ich żaden ludzki głos. Nie — był obecnie pewien, że je gdzieś przeczytał. [...] Zapomniane, wracały teraz znowu: żywe i dobitne. [...] Pojął, że żyje wewnątrz pewnego opowiadania Faulknera” (ZN, s. 197, wyróżnienie K.O. i W.O.). Zatem enklawy z tekstu Faulknera, ułożone na poziomie świadomości komisarza, pełnią z tej perspektywy (podobnie zresztą jak dla odbiorców znających *Różę dla Emilii*) przede wszystkim funkcję profetyczną („Jedynym wyjściem było przeżywać dalej to opowiadanie aż do strasznego, znanego mu już zakończenia” — ZN, s. 197; „w mgnieniu oka zobaczył to, co spodziewał się ujrzeć: »na krześle wisiało ubranie starannie przewieszzone, a pod lustrem stała para butów i leżały niedbale rzucone skarpetki«” — ZN, s. 198–199, wyróżnienia K.O. i W.O.), osłabiając tym samym wrażenie suspensu i niespodzianki. Zarazem jednak to utożsamienie się Montalbana z bohaterem/narratorem *Róży dla Emilii* skutkuje przyjęciem roli demiurga innej niż Faulknerowskiego opowiadania rzeczywistości: „musiał z własnej woli wrócić w koszmar opowiadania, stać się znowu występującą w nim postacią. [...] Teraz musiał to opowiadanie naprawdę zakończyć” (ZN, s. 201, 202). W rezultacie — zgodnie ze schematem klasycznej powieści kryminalnej — „przebiegu gry” nie kończy wyjaśnienie tajemnicy, danie odpowiedzi na pytania „kto?”, „jak?”

³¹ We fragmentach obu tekstów dominuje motyw grobowca w mieszkaniu (może daleka reminiscencja z nowel Poe’go), a ich bohaterki łączy identyczna obsesja — przechowywanie w sypialni zwłok ukochanych osób. Różny jest tylko powód ich śmierci: ojciec Emilii umiera z przyczyn naturalnych, natomiast Mariastella tylko zabijając Emmanuelle’a Gargana, może zatrzymać przy sobie niekochającego ją mężczyznę.

i „dlaczego?”, lecz ukaranie sprawcy zbrodni, co raz jeszcze potwierdza słusność spostrzeżenia, że „detektyw ma w sobie coś z »posłańca bożego«”³².

* * *

Imponujący zestaw nazwisk i tytułów utworów (por. aneks) przywoływanych przez sycylijskiego komisarza, umiejętność posiłkowania się cytatem oraz dostrzegania sugestii płynących z lektury to wyraźne wskaźniki kultury literackiej Montalbana, składające się na konterfekt daleko odbiegający od stereotypu detektywa czy policjanta. Zarazem jednak te — pełniące funkcję definiującą postać — wielorakie odniesienia do piśmiennictwa „zastanego” są podyktowane chęcią nobilitowania literatury kryminalnej, udokumentowania na zasadzie *à rebours* słusności tezy Narcejaca, że „wiele słynnych dzieł powieściowych znalazłoby się w rzędzie kryminalnych, gdyby dokonać w nich przesunięć w zakresie hierarchii i funkcji poszczególnych osób”³³. Dlatego też „karmienia się” literaturą wysokoartystyczną, wpisywania w strukturę powieści kryminalnej schematu utworu „niekryminalnego” Camilleri nie ukrywa, a wręcz przeciwnie — często otwarcie w słowie odautorskim na to wskazuje³⁴. Niebagatelnym wreszcie celem wtapienia obszernych nieraz i prawie zawsze zapowiedzianych fragmentów innych tekstów w tekst zapożyczający jest też próba dowartościowania czytelnika powieści kryminalnej, zasugerowania mu współuczestnictwa w kulturze wysokiej. W pełni zgodzić się tu należy ze Stanisławem Balbusem, że taka ostentacja intertekstualna jest bardzo istotna, gdyż

Manifestuje [...] przynależność zarówno utworu, jak i zaprojektowanego przezeń wirtualnego czytelnika do określonego wspólnego kręgu kultury, do obszarów Wielkiego Wspólnego Świata, gdzie zdomowiony jest i autor, i jego tekst, i wszystkie teksty (interteksty), do których nawiązuje i które wchodzi w skład wspólnej wiedzy zarówno autora, jak i wirtualnego odbiorcy³⁵.

Aneks

(Wykaz nazwisk i tytułów
przywoływanych w powieściach Camilleriego)

Al-Hakim Taufik (*Ludzie z grotu*)

Al-Idrisi (*Księga Rogera*)

Alighieri Dante (*Boska Komedia*)

Andersen Hans Christian (*Dziewczynka z zapalkami*)

Ariès Philippe (*Człowiek i śmierć*)

³² H. Heissenbüttel, *Reguły powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty” 1973, nr 6, s. 55.

³³ Cyt. za: T. Cieślakowska, *Struktura...*, s. 70.

³⁴ A. Camilleri, *Od autora*, [w:]: *idem, Pies...*, s. 222: „Pomysł tej historii przyszedł mi do głowy podczas zajęć dydaktycznych, kiedy to w geście sympatii dla dwóch studentów reżyserii, pochodzących z Egiptu, omawialiśmy *Ludzi z grotu* Taufika al-Hakima”.

³⁵ S. Balbus, *op. cit.*, s. 159.

Ariosto Ludovico (*Orland szalony*)
Asimov Isaac (*Ja, robot*)
Boiardo Matteo Mario
Borges Jorge Luis
Bufalino Gesinaldo (*Ślepy Argo, czyli sny pamięci*)
Cervantes Miguel de (*Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*)
Christie Agatha
Collodi Carlo (*Pinokio. Przygody drewnianego pajaca*)
Conan Doyle Arthur
Conrad Joseph (*Jądro ciemności; Tajny agent*)
Consolo Vincenzo
D'Annunzio Gabriele (*Może tak, może nie*)
De Filippo Eduardo (*Wewnętrzne głosy*)
Defoe Daniel (*Przypadki Robinsona Cruzoa*)
Dostojewski Fiodor M. (*Zbrodnia i kara*)
Dürrenmatt Friedrich (*Obietnica*)
Eco Umberto (*Diariusz najmniejszy; Traktat semiotyki ogólnej*)
Eliot Thomas Stearns (*Jałowa ziemia*)
Faulkner William (*Punkt zwrotny; Róża dla Emilii*)
Gautier Théophile (*Przygody barona Munchhausena*)
Gogol Nikołaj W. (*Martwe dusze*)
Hammett Dashiell [właśc. Samuel Dashiell Hammett]
Homer (*Odyseja*)
Ionesco Eugène
Kafka Franz (*Listy do Mileny; Proces; Przemiana*)
Koran
Kristeva Julia (*Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Essais*)
Laclos Pierre A.F. (*Niebezpieczne związki*)
Le Carré John (*Budzenie zmarłych*)
Malaparte Curzio [właśc. Erich Suckert]
Manzoni Alessandro
Marco Denevi
Owidiusz [Publius Ovidius Naso] (*Metamorfozy*)
Pasolini Pier Paolo
Pavese Cesare (*Twoje rodzinne strony*)
Pirandello Luigi (*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora; Olbrzymi z gór*)
Quasimodo Salvatore
Remarque Erich Maria [właśc. Erich Paul Remark] (*Na Zachodzie bez zmian*)
Sciascia Leonardo (*Kandyd. Sen wyśniony na Sycylii; Rada egipska; Zniknięcie Majoramy*)
Simenon Georges (*Narzeczona pana Hire*)
Sofokles (*Król Edyp*)
Stein Gertrude
Stevenson Robert Louis (*Doktor Jekyll i mister Hyde*)

Szekspir William (*Hamlet; Romeo i Julia*)
Tabucchi Antonio
Talmud
Tessa Delio (*Dzień Zmarłych*)
Thomas Dylan Marlais
Tommaseo Niccolò
Vazquez Montalban Manuel
Verne Jules (*Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi*)
Vittorini Elio (*Rozmowa sycylijska*)

Erudite cop.
Literary contexts
in Andrea Camilleri's 'Montalbano' series

Summary

This article sets off to discuss the intertextuality of some of Andrea Camilleri's detective novels which offer a variety of implicit and explicit signals of the bonds between them and the prior texts, and also display the cultural competence of the protagonists — and, thus, of the author (an imposing assembly of thirty names — from Homer to R. Musil to G. Simenon). On the primary semantic level (the linguistic level), the distinctive elements are realised as citations (e.g. songs, poems, proverbs) and direct and indirect references to the names of literary and filmic characters, names of authors and their works' titles. The fictional world, i.e. the secondary semantic level, abounds, too, in distinctive elements (such as similar situations, events, structures, characters and the descriptions of their looks). The numerous references to the literary tradition document the writer's striving to enoble detective fiction and protect it from the negative impact of the homogeneity of modern culture.